

Los componentes espacio-temporales de la producción cinematográfica *Chircales*

Francisco Ramos Cuncanchún*

Recibido: mayo del 2020

Aprobado: septiembre del 2020

Resumen

Este artículo busca establecer las condiciones espacio-temporales de los personajes de la familia Castañeda en el documental *Chircales*, destacando aspectos como la condición de Alfredo, el padre, quien, como bebedor de licor y maltratador, hace más grave el sufrimiento general de los miembros de la familia reducidos a la condición de obreros, sin importar su edad ni su condición física, y mezcla a todos los niños y niñas en la elaboración de ladrillo con métodos primitivos. Se hace una descripción detallada de los elementos que, en 42 minutos, constituyen las diferentes espacio-temporalidades, destacando como el bajo nivel tecnológico y la imposición despiadada de unas condiciones laborales esclavizantes que van reduciendo la espacio-temporalidad, individual así como la de toda la familia, hasta llegar al punto de que esta desaparece porque la familia queda nuevamente desplazada, ya que los dueños del chircal la expulsan del terreno donde estuvo asentada 30 años.

Palabras clave: espacio tiempo, barro, votos, humillación, paciencia.

Abstract

This article seeks to establish the space time conditions of the characters of the Castañeda family in the documentary *Chircales*, highlighting aspects such as the condition of Alfredo, the father, who, as a liquor drinker and abuser, gets worst the general suffering of the members of the family, reduced to the condition of workers, regardless of their age or physical condition, mixing all children in brick making with primitive methods. A detailed description is made of the elements that, in forty-two minutes, constitute the different space times, highlighting the low technological level and the ruthless imposition of the exclavising working conditions that reduce the space-time individually as well as that of the whole family, until reaching the point when the temporality space disappears because the family is again displaced, since the owners of the chircal take them out of the land where for thirty years they were settled.

Keywords: Time-space, mud, votes, humiliation, patience.

* Doctor en Ciencias Pedagógicas del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona; especialista en Infancia, Cultura y Desarrollo de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y realizador audiovisual de la Universidad Nacional de Colombia. larisateatro@gmail.com

Esta reflexión, que debe llevar a la comprensión de la forma como se manifiestan las diferentes experiencias interiores y exteriores de tipo espacio-temporal¹ en la película *Chircales*, parte de la formulación de una estructura de presentación que desde el nivel escrito corresponde a la misma composición que se elabora para una realización cinematográfica, de acuerdo con la estructura propuesta por autores como Vale (2006) y Chion (1998). Esto significa la consideración de un tema, de una premisa, de una idea, de una síntesis, y de lo que podría corresponder a un tratamiento, que no es más que el desarrollo mismo de la reflexión sobre la espacio-temporalidad en la película señalada.

De tal manera que se define el tema como las dimensiones espacio-temporales de los personajes en la película *Chircales*. La premisa está constituida por la siguiente afirmación: la ignorancia y la concomitante pobreza conducen a la pérdida del ejercicio de la espacio-temporalidad personal. La idea corresponde al siguiente planteamiento: “Las espacio-temporalidades de cada uno de los miembros de la familia Castañeda se estrecha cada vez más mediante su traspaso a los ladrillos”, y la síntesis es la siguiente: Mediante un despliegue de imágenes visuales y audios correspondientes a la representación de condiciones de realidad, de fotografías y de archivos, se evidencia un manejo amplio de las espacio-temporalidades de quienes detentan el poder o están cerca a este desde el campo político, militar y religioso, mientras a una familia campesina se le reduce cada día más su propia espacio-temporalidad hasta el punto de convertirla en desplazada de su propia condición de desplazamiento (pérdida del espacio físico correspondiente a su lugar de habitación).

La película *Chircales* se presenta en su inicio en una estructura espacio-temporal acabada, en el sentido en que Kerr (1990) caracteriza al cine en blanco y negro, es decir, en la presencia-ausencia,

pues como señala Morin (1961, p. 284): “El cine atestigua la oposición de lo imaginario y de la práctica al igual que su unidad [...] La verdadera vida está ausente. El mundo al alcance de la mano, el hombre sujeto del mundo no es más que un programa de ilusión”. Esta presencia ausencia hace sentir a la persona como espectador de un momento inmediato a su propia existencia, pero que no existe más. Los personajes presentados en las imágenes y en el audio representan a personas cuyas espacio-temporalidades ya han terminado, pero podemos tener una noción de sus características gracias a esta construcción simbólica.

Vamos a iniciar la reflexión mediante un seguimiento de tipo cronológico. La película comienza con imágenes de la Bogotá de los años sesenta y se destaca un audio constituido por un discurso político, el cual permite establecer el manejo de muchas espacio-temporalidades (la multitud) y del papel específico del espacio-tiempo en que se encaja a las personas (“la plaza de Bolívar que será llenada” de acuerdo con el audio) como gran símbolo de la conquista del poder, lo cual muestra el papel de la usurpación de los espacio-tiempos de la población como forma de aumentar el propio poder personal: el del líder. Quien manda, quien está por encima, quien domina es aquel que tiene la potestad de dirigir la espacio-temporalidad de los demás. Esto debido a que, en la medida en que encaja a la multitud en una misma espacio-temporalidad, aumenta desmesuradamente su poder personal. Esto en el audio se escucha con tono de amenaza: “lo que se va a lograr”. El plano final de esta secuencia, una valla política en la que dice “Liberal vote bien. Abstenerse es votar por la dictadura”, refleja irónicamente la paradoja de una democracia que permite, mediante el ejercicio del sufragio, el propio control de la espacio-temporalidad de los personajes del *film*, control que en realidad les es negado, pues como aclara más adelante Alfredo, el patrón de los chircales los obliga a votar bajo la amenaza de que si no lo hacen serán expulsados de sus viviendas.

En la siguiente secuencia se puede entrar en la interioridad espacio-temporal del protagonista Alfredo, de quien se escucha la narración en *off*,

¹ El concepto espacio-tiempo es entendido como la experiencia corporal en el ambiente que le es inherente en cada momento de la vida y es desarrollado en el libro *No despidas el presente. Formas de tiempo y percepción que gobiernan nuestro cuerpo*, del autor del presente artículo, basado en la obra *Materia y memoria* de Henry Bergson (2010).

mientras se muestran planos medios y generales de la votación en la Plaza de Bolívar. Estos corresponden a la experiencia que tiene la población de presuntamente ejercer su propia espacio-temporalidad: se mueven libremente, deciden por su cuenta en el proceso electoral. Esto contrasta con los planos medios y primeros planos de botas de los militares en su desplazamiento por diferentes espacios enmarcados en un devenir en el centro de Bogotá, que permite entender la atmósfera que caracteriza este momento político de la historia de Colombia.

El audio deja conocer cómo la manipulación por parte del poder político (el partido liberal) de los espacio-tiempos en los que transcurre la vida del protagonista, se manifiesta para este en la forma de una convicción de tradición:

Nosotros somos liberales porque somos hijos de héroes. Todos los Castañeda hemos sido liberales. Mi papá Juan, mi papá Pastor y todos, todos los Castañeda hemos sido liberales, ninguno se ha voltiado. Liberales hasta la tierra que ya tendremos que comer. Yo he sido liberal porque desde chiquito mis papas me dijeron que ellos eran liberales y yo también tengo que ser liberal.

Más adelante Alfredo señala: “La sangre que se derramó en la guerra y todo eso es la misma insignia del partido liberal”. Esta declaración de Alfredo tiene un giro inesperado cuando ya podemos identificar al personaje en su aislamiento y en su pobreza: “La política que he tenido de ser liberal nunca me ha dejado nada; nada ha quedado de política ni nada ha quedado de los presidentes. Eso no”.

Terminada esta secuencia reaparecen los planos de los militares desplazándose a caballo, con lo cual el *film* deja establecido el manejo espacio-temporal que no solo se da de manera ideológica, mediante la construcción de un consenso que aprovecha la credibilidad que tienen los personajes en determinadas tradiciones y valores, sino, mediante la imposición de la fuerza directa gracia al poder que se despliega territorialmente para garantizar el control. Aquí aparecen los créditos de inicio de la película presentados con fotos en

planos contrapicados (filmados desde abajo) de edificios y de la catedral, que colocan a la audiencia mirando hacia arriba, con lo que se preludia el control espacio-temporal desde el despliegue arquitectónico del poder, asociado como es característico en la historia occidental, a la monumentalidad y a la grandeza.

La siguiente secuencia se inicia con el primer plano de un alto jerarca de la iglesia, al cual la cámara va a recorrer en un *tilt up* (recorrido de abajo hacia arriba) en su reclinatorio. Esta imagen permite hacer la lectura de la expansión espacio-temporal de la iglesia que penetra no solo en la espacio-temporalidad vital de “los fieles”, sino en la vivencia espacio-temporal interior de estos mediante el ejercicio de la confesión. De esta imagen se pasa al discurso mesurado y tranquilo de Carlos Lleras Restrepo, nuevamente en imagen de contrapicado de una foto (el personaje está arriba, es el dueño de la tribuna, tiene el control de la multitud) que le coloca a la imagen el estatus de poder que tuvo el personaje al que corresponde la representación simbólica en el contexto colombiano. El audio original de la voz de Carlos Lleras Restrepo busca generar un tinte de igualdad, de no usurpación de los derechos de las masas, al afirmar:

[...] aquí no tenemos desigualdades monstruosas de fortuna, no tenemos esa supuesta oligarquía de cincuenta familias dominando el país, y quienes están hablando de que un tres por ciento son poseedoras del 60 o 70 por ciento de las tierras en Colombia son simplemente gente ignorante, mal informada de la realidad agraria y la realidad económica del país.

El *film* ha dado primero la prelación fotográfica a la presentación de los personajes que corresponden a personas de un momento de la historia colombiana en el cual tenían el control espacio-temporal, proceso que culmina con un primer plano del periódico donde se anuncia la llegada de la misión Rockefeller a Colombia. Esta imagen da ya no una dimensión de control espacio-temporal de tipo local o nacional, sino de tipo mundial. Aquí se pasa a la siguiente secuencia que se

abre con un charco, símbolo de la absorción de la espacio-temporalidad de la familia Castañeda, que después conoceremos, debe pasar su vida sumergida en la humedad del barro que se convertirá en ladrillo.

La cámara hace un *tilt up* que muestra en un extremo del charco a dos mujeres de la familia Castañeda trabajando, y luego, la imagen de una niña pequeña manipulando una pica sobre el barro, que de entrada confronta a la audiencia con el conflicto de las espacio-temporalidades que constituyen la existencia de la niña y que se ven constreñidas hasta el punto de negarle su condición de indefensión, con la rígida espacio-temporalidad implicada en la fábrica de ladrillos, y que corresponde de una manera precisa a un espacio específico, la ladrillera, y a un devenir ininterrumpido, las jornadas de trabajo, en donde lo único que importa por encima de la niña y de su familia es la producción del ladrillo.

A partir de aquí las imágenes se vuelven más contundentes al mostrar la realidad de la familia: desde los niños más pequeños hasta los adultos deben entregar totalmente sus espacio-temporalidades al barro. Este es removido para ser transportado en una carretilla hasta el charco donde debe ser remojado, en un proceso en el que las mujeres fungen como animales de carga para transportar las carretilladas de barro. Primeros planos muestran la forma como los pies y las manos se confunden con el lodo, dejando ver un proceso de construcción y destrucción, de deterioro humano en beneficio de la construcción del objeto.

En este proceso no se evidencia el paso de la fuerza de trabajo a la mercancía sino el paso directo de la vida humana, de las espacio-temporalidades externas e internas, al producto. Los primeros planos de los rostros no remiten, como en el cine tradicional, a dimensiones psicológicas de los personajes, sino que nos presentan la forma como se asoma a ellos la dureza interior que corresponde a esa mezcla implacable de los hornos, el barro y el ladrillo que apagan la emoción humana.

Luego de presentada la situación en toda su crudeza empieza el audio de la locución que va

a dar cuenta del amplio contexto de la situación planteada, y por este nos podemos enterar de que en ese momento histórico se encontraban 50 000 personas en la misma situación que la familia Castañeda. El fenómeno corresponde al proceso de desplazamiento de los campesinos que tuvieron que huir del campo por la violencia política de los años cincuenta (Guzmán Campos *et al.*, 1961) para refugiarse en la ciudad, refugio cuyo costo es la masiva entrega de las espacio-temporalidades de las familias a los dueños de las ladrilleras.

En el desarrollo de la cotidianidad del chircale se muestra el contraste entre el trabajo que mezcla el barro, y el molino donde se prepara la masa para la sopa, que es el alimento de la familia. En ambos casos el agua se constituye en el elemento que permite la transformación. Se puede encontrar una figura de comparación que da la dimensión de la realidad planteada: la alimentación de la familia no tiene importancia, en comparación con la dimensión y el despliegue que implica el tratamiento del barro. El molino casero mediante un tornillo que gira permite que salga la masa por los extremos del disco. En el barro un eje de madera es rotado mediante una palanca atada a un caballo que da vuelta alrededor del pozo mientras Alfredo va sacando el barro mezclado. El audio en *off* permite establecer la organización jerárquica de la producción del ladrillo con un propietario que simplemente alquila el terreno a un arrendatario que es quien directamente se apropia de las espacio-temporalidades de las familias pobres que deben trabajar jornadas de doce horas para darle la cuota de producción exigida. Se percibe que el trabajador no es dueño ni de los implementos de trabajo ni de lo que produce, pues recibe una mínima retribución que solo le posibilita subalimentarse. Se menciona que hay relaciones de compadrazgo entre el trabajador y el arrendatario, las cuales no son más que construcciones de espacio-temporalidades en la mente del trabajador, sin ningún sustento en la realidad. Las espacio-temporalidades reales son usurpadas a la familia trabajadora.

Luego de que se escucha la voz en *off* de Alfredo relatando cómo el patrón Guillermo Pardo

Morales los obliga a votar en las elecciones, bajo amenazas, aparece el primer plano que da una referencia no de tipo laboral sino de tipo afectivo, cuando María, la esposa de Alfredo, acaricia y amamanta a una niña pequeña. Sobre esta imagen se escucha en *off* la voz de María, quien señala cómo el patrón los humilla y los menosprecia a pesar del duro trabajo que realizan, para asegurar que se preserve esta condición de sometimiento. Alfredo en *off* comenta el problema central correspondiente a la no tenencia de vivienda, el no poder habitar el propio espacio vital de la familia y las consecuencias que esto les trae como personas sometidas al patrón.

Después aparece una imagen de la familia reunida tomando sopa en un espacio estrecho que ilustra a la audiencia como es el espacio físico en el que se debe desenvolver la vida familiar. De aquí se pasa a un plano general de una niña a la intemperie cobijada con una manta, en una imagen que transmite desolación por la aspereza espacial que le resulta como alternativa para pasar su infancia. La locución en *off* profundiza sobre las condiciones de los trabajadores quienes no pueden sindicalizarse, no tiene prestaciones sociales de ningún tipo y no cuentan con ninguna legislación laboral que defienda al obrero frente al arrendatario o al terrateniente.

Sobre una imagen en plano general que muestra a María arrodillada trabajando sobre las gabelas alisando con sus manos el barro húmedo que después de cocido se convertirá en ladrillo, se escucha en *off* el diálogo de una radionovela que después la cámara mostrará, proviene de un radio transistor. El diálogo permite entender cómo los medios de comunicación construyen espacio-tiempos imaginarios en la mente de los personajes aprovechando la característica de las proyecciones e identificaciones afectivas de la audiencia señaladas por Morin (1961, p. 121) “[...] el reino de las proyecciones e identificaciones afectivas”.

Locutor: Sabía que se habían entrevistado; habían estado juntos aquel mismo día en que pensaba pedirle a ella en matrimonio.

Omaira: Tú no amas a Arturo Morales, te has hecho novia de él no sé porqué

Pero no estás enamorada de él.

Julia: No me puedo imaginar esto Omaira. ¿Me cree capaz de tanta doblez? Me enamoré de Arturo a primera vista. Sé que es pobre. Desde algún tiempo no ha sido todo lo honorable que debe ser un hombre, pero eso no pesa en mi decisión, y voy a casarme con él. Al lado de Arturo el pan a secas me sabe a gloria, no se trata de un capricho tonto Omaira, es una decisión firme.

Omaira: ¿Y piensas que Arturo pensará lo mismo que tú?

Julia: Bueno, por lo menos lo aparenta y me hace feliz.

Omaira: ¿Y si yo te dijera algo Julia?

Julia: ¿Qué? ¿Qué iba a decirme Omaira? ¿Qué?

(Canción): Simplemente María, simplemente María, María, María, María.

Al desarrollarse la canción-clip de la radionovela, María levanta el molde y quedan formados los ladrillos en el barro crudo, dejando en claro una presencia-ausencia, ya no del cine como tal, sino de la individualidad del personaje que tiene una expectativa oscura, viscosa, octoplasmática, como lo es la misma imagen de ella proyectada, y corresponde a la expectativa esperanzadora dejada por la novela, de la posibilidad para los miserables de que exista algo superior a las necesidades materiales y que sea el amor, espacio supremo de una espacio-temporalidad de felicidad que los redimirá.

En la continuación cinematográfica viene una comparación que da una ubicación espacio-temporal contundente cuando la cámara hace la toma en contrapicado desde la ladrillera, de un avión que pasa velozmente. A esta toma se juxtapone la del caballo girando alrededor del charco.

Con esto se muestran dos dimensiones humanas espacio-temporales opuestas: una la que surca los cielos mostrando el acceso a la inmensidad en contraste con otra, la de la familia Castañeda, que está circunscrita al charco donde se remoja el barro para el ladrillo, y del cual procede la precaria subsistencia de la familia.

Sobre las imágenes que muestran el resultado en ladrillos crudos del inmenso trabajo hecho por toda la familia, la locución en *off* indica que la jornada de trabajo es desde las cinco de la mañana hasta las seis de la tarde todos los días de la semana, y que de cada mil ladrillos que producen le corresponden tres ladrillos a cada miembro de la familia. Alfredo señala en el audio en *off*:

ellos van es tras del consumo de uno, del pobre [...] porque ellos van es a que uno les ayude a hacer cinco mil o diez mil ladrillos. Ellos el dinero lo queman y tienen ahí la ganancia y nosotros no vamos sino al diario, pero la enfermedad si no la vamos cargando nosotros.

Lo cual se complementa con el comentario del hijo, al señalar con respecto a su padre: “Muy pocos días de trabajo le quedan [...] no le quedan sino pocos días en este trabajo”.

Se evidencia cómo ellos son testigos de su propio agotamiento espacio-temporal en un estado de constreñimiento que involucra el direccionamiento forzoso de todas sus percepciones hacia un único propósito en el chircal. Aquí se conoce un dato temporal importante y es que Alfredo lleva 32 años en esa misma actividad, y como él lo señala: “no es sino uno levantarse y echarse al barro”. Este audio contrasta con la presentación de imágenes del escudo nacional de Colombia, de imágenes de santos y de escenas religiosas, pegadas en las paredes de la habitación en la que vive la familia, que muestran cómo la persistencia ideológica se instala como una fuga espacio-temporal que nos remite a la vivencia imaginativa de los personajes.

La construcción cinematográfica conduce a la audiencia mediante imágenes de nivel onírico a conocer que el espacio temporal de los sueños de los personajes también le pertenece al chircal,

lo cual patéticamente se remarca cuando se escucha en *off* la afirmación de Alfredo: “Nosotros ya morimos en este oficio”. Más adelante, se asiste en la construcción del *film* a la presentación, como una problemática, del crecimiento incontrolado de la familia, de acuerdo con el audio de Alcira, la hija mayor, quien revela que su mamá está embarazada, y la saturación espacio-temporal del conjunto familiar se sintetiza en la observación que el médico le hace a María de acuerdo con la narración de esta “¿qué hace usted con botar tantos limosneros al mundo?”. Expresión que contrasta con las imágenes que aparecen ligadas por la voz en *off* de María narrando las difíciles condiciones que implica tener once hijos, que se agrava por el comportamiento de Alfredo que diariamente se embriaga y maltrata a su familia. Las imágenes corresponden a un momento más avanzado de la producción cuando el ladrillo se ha cocido y se evidencia que los niños se ven obligados a participar como cargueros llevando las pilas a sus espaldas, soportando el peso con sus cabezas.

Se presentan diferentes escenas que dejan evidente cómo la espacio-temporalidad de los niños es desplazada hacia el proceso común de manera cada vez más contundente. Este es el caso de la escena de una niña casi bebé que debe ayudar a su madre a transportar la caneca llena de agua por un terreno escarpado, soportando en su hombro un extremo de la vara que sostiene la manija del balde.

Después aparecen varias imágenes del movimiento implicado en el denominado cargue del horno, que de acuerdo con la locución se demora de tres a cuatro semanas, y en el que los niños deben realizar las mismas faenas de los adultos. Aparece un elemento proveniente directamente de la producción del ladrillo que se encarga de acortar de manera significativa las espacio-temporalidades individuales: durante el proceso de cocimiento que dura tres meses para 30 000 ladrillos, se producen fuertes emanaciones de gas carbónico que generan enfermedades pulmonares e intoxicación, debido a que la familia debe dormir cerca de los hornos. Una transición suave de música clásica nos transporta por desplazamientos

de niños agotados, presentados en planos generales, secuencia que finaliza en un primer plano de una niña llamada Leonor, con sombrero de obrero, que muestra una expresión de cansancio y de tristeza, en una atmósfera que presenta la estrecha espacio-temporalidad donde valen más los ladrillos que los seres humanos. De aquí se pasa a un espacio-tiempo ilimitado de fantasía, correspondiente a un vestido de primera comunión y a planos detalle que muestran telas sedosas y guantes, terminando en un primer plano de Leonor a quien están peinando para su primera comunión. Aquí se ha producido un cambio espacio-temporal que ubica a los personajes en un ambiente ajeno al chircal, mientras se escucha la voz en *off* de Leonor narrando que su papá la quería obligar a bailar en la carretera, y que como ella no aceptó, la golpeó y le echó cerveza en la cara, manchándole el vestido de primera comunión. Esta narración nos ubica en el contraste del espacio-tiempo de fantasía con el espacio-tiempo real de las condiciones de vida de Leonor.

La voz en *off* de Alcira, la hermana mayor de Leonor, permite saber que ella y la mamá se hicieron el propósito de construirle esta fantasía a la niña: “de algún modo le tenemos que comprar un vestido nuevo a Leonor para que ella tenga de recuerdos toda la vida”. Aquí aparece por primera vez el señalamiento en los personajes del documental, del valor de las cosas de pasado, en cuanto estas sean importantes y significativas como recursos actualizables, es decir, como partes del presente, al tener la satisfacción de tenerlos como hechos reales acontecidos en sus vidas. Alcira da a conocer cómo pueden ellos saborear ese recuerdo, recuerdo que la magia del cine hace presente, y que corresponde al momento en que ella está colocándole el vestido de primera comunión a Leonor, mientras se escuchan de fondo coros de música ceremonial eclesíástica en una construcción cinematográfica que, como posibilidad de proyección afectiva (Morin, 1961) remite a la nostalgia, al presentarse la elaboración de un montaje que combina primeros planos de los niños pequeños de la familia con la blancura y con la acción de vestir el traje.

Alcira establece la dimensión espacio-temporal ideológica que habita en su interior cuando manifiesta la presencia del pecado que hace necesaria la primera comunión. Es fundamental y contundente lo que son para ella los siete sacramentos, los cuales enumera con precisión: “el primero, bautizo; segundo, confirmación; tercero, penitencia, cuarto, comunión; quinto, extremaunción; sexto, orden y el séptimo, matrimonio”. Esto se conecta inmediatamente con la manifestación en su entorno de lo que es su vivencia espacio-temporal religiosa: planos detalle del cuadro del sagrado corazón, de la crucifixión, de varios santos y del papa, que atiborran la pared, y en *off* la voz de Alcira contando los prodigios de fray Martín de Porres con quien ella tiene una particular relación en una interacción mística.

De aquí el documental se remonta a una espacio-temporalidad construida artificialmente con motivo de la primera comunión de Leonor: se muestra a Alfredo en vestido de paño y cepillando su sombrero, a un hijo peinándose, a una niña pequeña recostada contra un barranco y a Leonor luciendo su vestido. Esta secuencia llega hasta el momento de la familia reunida que aparece en plano general para la típica foto. Estas imágenes tienen un fondo de audio correspondiente a una canción mexicana.

A continuación, está la imagen de Alfredo, el papá en la familia, partiendo un ponqué bastante sencillo, e imágenes de la familia comiéndose las tajadas, escena en la cual se rompe la espacio-temporalidad artificial cuando un niño se oculta con un plato para comerse las boronas de ponqué que han quedado en un plato. Sobre estas imágenes entra en *off* la locución de Julio Eduardo Pinzón anunciando que el Gobierno ha prohibido todo tipo de reuniones públicas teniendo en cuenta que se ha declarado turbado el orden público y en estado de sitio todo el territorio nacional. Continúa otro audio de propaganda elogiando las obras del Gobierno: “el cambio social se hace con hechos, no con palabras”. Y se anuncia que el Instituto de Crédito Territorial ha dado grandes soluciones de vivienda en menos de 20 meses del Frente Social, audio que termina con el

comercial “tos, gripa, bronquitis, lo peor es dejar que lleguen, lo mejor impedirlos, pero si llegan atacarlos. Tome balticicol compuesto”. Este mensaje contrapuntea el planteamiento del *film* sobre la forma como los personajes están condenadas a vivir en una situación totalmente malsana y riesgosa que les asegura una reducción del promedio de vida. Este contrapunteo radial deja dimensionar la reducción espacio-temporal de la familia Castañeda al resaltarse la presencia del poder, así como el manejo ideológico a través de los medios de comunicación que ofrecen con generosidad el bienestar.

El espacio-tiempo artificial es roto bruscamente para dar paso a la crudeza del trabajo forzado de la ladrillera con imágenes del humo, de los terrenos escarpados, del transporte del ladrillo en las espaldas de los niños y de los adultos, del sufrimiento en los rostros y de los pasos agotados que avanzan sin descanso. La locución señala: “el obrero es un hombre reducido al nivel más primario de subsistencia física que no tiene acceso a ningún tipo de superación espiritual como individuo”.

Sobre estas imágenes hace su entrada el teleo de un audio marcado de manera punzante, mientras se ven planos generales y planos medios de Leonor con el vestido de primera comunión recorriendo diferentes espacios de la ladrillera. Las imágenes se contrastan con el suelo agrietado, con los rostros agotados por el trabajo, y con la presentación de la miseria corporal infantil, y termina con Leonor alejándose del sitio para permitir el encuentro del documental con la muerte, que se presenta mediante un *tilt up* que asciende hasta mostrar la llama de una vela, al fondo de la cual se pueden ver personas vestidas de luto. Se trata del velorio de José del Carmen Lemus en otro chircal. Se escucha la narración de una vecina de la viuda y el llanto de la familia del difunto, mientras se observa el avance del cortejo fúnebre por los terrenos inhóspitos, para llegar hasta la iglesia de san Judas Tadeo, y en primer plano se destaca el rostro angustiado de la viuda.

El *film* ubicado en el espacio del cementerio presenta un audio de voces que muestran dolor, y

la reflexión sobre la condición de abandono de las familias de los chircales; y en cuanto a la imagen se ven primeros planos de niños y mujeres que muestran la angustia de la muerte, planos que se contraponen con una hilera de fosas cavadas en el piso. Aquí podemos decir que se marca cinematográficamente la terminación de una dimensión espacio-temporal, y la forma como queda reducida aún más la espacio-temporalidad de la familia doliente. Esta secuencia culmina con la voz en *off* del sacerdote quien mecánicamente señala las fórmulas religiosas que se le dirigen siempre a las personas cuando han perdido un ser querido.

Vienen imágenes del invierno y de las pérdidas que este implica para el alfarero al desaparecer su producción de ladrillo en proceso. En estos casos, se señala, el arrendatario le presta dinero y esta ayuda busca someter aún más al obrero. En concordancia con la situación presentada se muestra una imagen en plano general de una niña muy pequeña sacando de la tierra chizas y acumulándolas a un lado, luego un plano medio corto de Alfredo que permite ver en su rostro la desilusión que produce el invierno. De aquí se pasa a un primer plano de María, la cámara se desplaza hacia abajo hasta mostrar la mano de esta, acentuando su incapacidad de acción, luego se hace un desplazamiento lateral que muestra la otra mano de María que sostiene la mano de un niño muy pequeño. Luego viene la secuencia final en la cual se ve a toda la familia avanzando por los inhóspitos caminos de la zona llevando muy pocas cosas, entre las que se destacan el molino del maíz y el cuadro del sagrado corazón.

Como conclusión de esta presentación, que más que un análisis es una reflexión, se puede plantear que mirada la condición humana desde la dimensión espacio-temporal, es decir, desde la condición vital de la existencia que involucra un cuerpo, un espacio y un tiempo en el que este transcurre, los diferentes procesos de explotación que hacen parte de la condición de saqueo que vivían y viven los pueblos latinoamericanos de los cuales hay simbologías en el documental, como la pina de periódico que da cuenta de la noticia del plan Marshall, son procesos de reducción permanente

de las condiciones básicas de existente que hacen que cada día estén cayendo más y más personas en la miseria absoluta porque la voracidad del dinero no solo les reduce hasta el mínimo su espacio sino que les cercena su devenir.

Referencias

- Bergson, H. (2010). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus.
- Chion, M. (1998). *Cómo se escribe un guion*. Editorial Cátedra.
- Guzmán Campos, G., Umaña Luna, E. y Fals Borda, O. (1961). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Tercer Mundo.
- Kerr, W. (1990). *The silent clowns*. Da Capo Press.
- Morin, E. (1961). *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral.
- Vale, E. (2006). *Técnicas de guion para cine y televisión*. Gedisa.