



DISCURSO, SOCIEDAD Y RESISTENCIA EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

DISCOURSE, SOCIETY AND RESISTANCE IN THE SNAIL STRATEGY¹

Anamaría Avendaño Morales²

Manuel Fernando González Cuevas³

Cómo citar este artículo: Avendaño-Morales, A. y González- Cuevas, M.F. (2024-1). Discurso, sociedad y resistencia en la Estrategia del caracol. *quaest.disput*, 17 (34), 34-64

This work is licensed under a Creative Commons Attribution- NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.



¹ Artículo de reflexión. Recibido 12/12/2024 – Aprobado 12/12/2024

² Magíster en Artes, Letras y Lenguas. Especialidad: Literatura, Filología, Lingüística. Orientación: Lingüística, Université Paris-Sorbonne. Licenciada en filología e idiomas, Universidad Nacional de Colombia. Profesora investigadora, Facultad Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo, Colombia. Contacto: anamaria.avendano@caroycuervo.gov.co ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2147-1923>

³ Posdoctorado en Pensamiento Complejo: Mención en Pensamiento Complejo y Ciencias Sociales, Doctor en Pensamiento Complejo, Multiversidad Mundo Real Edgar Morín(México). Magíster en Educación Universidad La Gran Colombia. Especialidad en Ciencias de la Complejidad, Multiversidad Mundo Real Edgar Morín(México). Especialista en Gerencia de Proyectos, Corporación Universitaria Minuto de Dios. Licenciado en Ciencias Sociales, Universidad La Gran Colombia. Investigador, Grupo de Investigaciones Académicas, Instituto Caro y Cuervo, Colombia. Correo: manuel.gonzalez@caroycuervo.gov.coORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4716-4013>

Resumen

La Estrategia del Caracol es un filme colombiano que apareció en pantallas en 1993, rápidamente cobró una significancia y preponderancia cultura no solamente en el ámbito nacional, sino que también le ameritó conseguir importantes reconocimientos en teatros y espacios internacionales, por todo esto, su director Sergio Cabrera ha sido considerado uno de los grandes cineastas del país.

La propuesta de este artículo parte de analizar el discurso de los principales personajes que componen el universo de la película, es decir, a partir de las enunciaciones, contextos e intencionalidades que dan cuenta de los procesos que integran su mirada de un problema central: la posesión de una vivienda, argumento que da lugar a los eventos de desenlace y trama del largometraje.

Al tamizar los discursos de estos personajes se encuentran rasgos sociales y filosóficos preponderantes; de manera inicial, la lucha por una casa se asocia con una fuerte búsqueda de un reconocimiento espacial y social, así mismo, da cuenta de un proceso de reconocimiento distópico y de ideales utópicos.

Al finalizar, se decantan las principales conclusiones que expresan la necesidad de mirar de forma crítica los aciertos y discontinuidades de la trama, pero sobre todo, de interpretar a la luz de los eventos sociales y urbanos la lucha de los ocupantes de la Casa Uribe.

Palabras clave: La estrategia del caracol, discurso social, análisis del discurso, reivindicaciones sociales, iconotexto, utopía.

Abstract

La Estrategia del Caracol is a Colombian film that appeared on screens in 1993, quickly gained significance and cultural preponderance not only at the national level, but also earned him important recognition in theaters and international spaces, for all this, its director Sergio Cabrera has been considered one of the great filmmakers of the country.

The proposal of this article is based on analyzing the discourse of the main characters that make up the universe of the film, that is, from the enunciations, contexts and intentions that account for the processes that integrate their view of a central problem: the possession of a house, an argument that gives rise to the events of denouement and plot of the feature film.

Sifting through the discourses of these characters, we find preponderant social and philosophical traits; initially, the struggle for a house is associated with a strong search for spatial and social recognition, as well as a process of dystopian recognition and utopian ideals.

At the end, the main conclusions that express the need to look critically at the successes and discontinuities of the plot, but above all, to interpret the struggle of the occupants of Casa Uribe in the light of social and urban events.

Keywords: social discourse, discourse analysis, social demands, icontext, utopia.

Introducción

La propuesta de documentar las vivencias de colombianos en poblaciones, comunidades y diversos entornos no solamente impregnó las letras, también lo hizo con la pantalla, por ello, las productoras de televisión colombianas efectuaron importantes apuestas televisivas y cinematográficas para reconocer las costumbres en los principales horarios y el prime nacional. Desde la interpretación de poblaciones, sacerdotes, e incluso medios de transporte poco convencionales y accionados por fuerza animal parten en buena medida grandes crónicas que permiten aproximarse a las diversas manifestaciones culturales derivadas de la convivencia de los nacionales en el país.

Al respecto, Agudelo (2015) explica la relevancia del realismo mágico de García Márquez en estas apuestas narrativas: con la mágica narración de una vivienda enuncia las particularidades de una familia que relata excepcionalmente los sucesos transcurridos en un siglo. Esta clave y lugar de enunciación, una vivienda, se cierne como un importante escenario que atestigua los procesos históricos y sociales que enfrenta Colombia en parte del siglo XX.

Al unísono de la vivienda como un lugar de enunciación, Sergio Cabrera estrena *La estrategia del caracol* en 1993, este largometraje presenta los vericuetos jurídicos e *inquilinales* de una comunidad heterogénea, unida por el modo de habitar el lugar de residencia que comparten: una antigua casa del centro histórico de Bogotá convertida en una pensión a la que los habitantes le otorgan un sentido de hogar.

La vida en la Casa Uribe, como es denominada en el largometraje, se caracteriza por una turbulenta cotidianidad, enmarcada por carencias suplidadas con ingenio y que, de repente se ve interrumpida por la aparición de su propietario. Se trata de un reputado miembro de la élite bogotana, el doctor Holguín, un descendiente de los privilegiados grupos económicos colombianos que se dedica a los negocios y que desea recuperar su herencia familiar tras años de abandono.

Su inusitado interés en esta casa surge de su aparente deseo de renovar los predios de su propiedad ubicados en el centro histórico de la ciudad en virtud de la ley de patrimonio arquitectónico. Su mirada se posa principalmente en dos bienes que históricamente habían pertenecido a su familia: las casas *La Pajarera* y *Uribe*, dos viviendas cercanas cuya recuperación no es tarea sencilla.

Sin embargo, el doctor Holguín sólo quiere especular con la venta de esta casa antigua tras su renovación en una aparente movida económica. Su deseo de recuperación de la vivienda traduce una latente amenaza para los inquilinos de la Casa Uribe. El temor no es infundado debido a que de manera inicial y mediante mecanismos jurídicos, Holguín logra recuperar *La Pajarera* (Cabrera, 1993), gracias a la representación del abogado Víctor Honorio Mosquera, legista curtido que sirve a clientes adinerados y usa sus amplios círculos sociales para traficar influencias.

Figura 1. Captura de pantalla, La estrategia del caracol, (1993).



Nota. Tomado de Cabrera, 1993, 0:23:09.

Ante la necesidad de controvertir el proceso legal, los ocupantes de la residencia delegan en el *Perro Romero* la defensa de sus intereses. Inicialmente, su estrategia consiste en deslegitimar la pretensión de Holguín con argucias; sin embargo, sólo logra retrasar lo inevitable: la diligencia de lanzamiento de la casa. La notificación de este proceso demuestra la poca eficacia de la vía jurídica, evidencia que se refuerza con el desalojo de *La Pajarrera*, un traumático procedimiento que pone de manifiesto los artilugios jurídicos del abogado Mosquera para recuperar las viviendas con destino a su mandatario, el doctor Holguín (Cabrera, 1993).

Aunque el abogado Mosquera logra recuperar esta propiedad para Holguín, lo hace al ritmo parsimonioso que marcan las sucesivas estrategias de defensa de los inquilinos de la Casa Uribe. Este tiempo se dilata en la materialización de esta estrategia defensora de la dignidad y de la sociedad humana que se configura en la casa (Cabrera, 1993).

Las estrategias legales del abogado Romero posibilitan activar paralelamente la estrategia del caracol, concebida por Jacinto Ibarguren para resistir, la apuesta consiste en desmotar paulatinamente, con sigilo y técnicas rudimentarias, pero perspicaces, la estructura interna de la casa, trasladan sus posesiones, la demuelen con explosivos el día del desalojo no sin antes haberse trasladado al lugar que convertirán en su nuevo territorio, y entregan en su lugar un iconotexto sobre un muro que pretende inundar de sentido lo que acaba de suceder ante los aturdidos testigos: *Ahí tienen su hijueputa casa pintada* (Cabrera, 1993).

Figura 2. Captura de pantalla, La estrategia del caracol, (1993).



Nota. Tomado de Cabrera, 1993, 1:45:46.

Precisamente en este sentido se condensa el escenario en torno al cual este artículo aborda la interpretación y análisis del discurso iconotextual que condensa las expresiones asociadas al proceso de lanzamiento de los ocupantes de la Casa Uribe, así como otras pertinentes, por proporcionar aspectos complementarios de los mismos marcos conceptuales, y que se acumulan en el desarrollo del largometraje. Así las cosas, el problema central parte del interrogante ¿cómo analizar el discurso de los inquilinos de la Casa Uribe en el marco del proceso de desalojo que afrontan desde una perspectiva sociocrítica?

Cine y discurso

Adelantar un proceso de análisis del discurso sobre un largometraje implica un proceso multidimensional, en buena medida requiere un trabajo de interpretación que no solamente aborda los elementos enunciados en lenguaje verbal, sino que parte del reconocimiento de las imágenes asociadas a los procesos orales y escritos.

En este sentido, Zavala (2010) define que el análisis cinematográfico parte de una valoración de la “naturaleza estética y semiótica de la película” (p.65), para la primera valoración, se parte de una interpretación transdisciplinar de la experiencia del observador del largometraje, la cual se funde en un reconocimiento de la experiencia estética que rodea al observador.

Por otra parte, para el segundo caso es menester adentrarse en los enunciados, las formas de construcción y condiciones en las cuales se producen los discursos allí median entonces las bases filosóficas, intertextuales y demás que median en la interpretación del discurso en el marco del acto de habla (Zavala, 2010).

La aproximación del cine al discurso no es fortuita o unidireccional pues le implica al observador una actitud activa que requiere ser más que un consumidor de la información, las ideas y las realidades que se plasman en un largometraje. Como bien lo enuncia Madriz-Sojo y Sáenz (2018), la aproximación al cine como una expresión de la ciencia política y, por ende, de las ciencias sociales, exhorta a reflexionar y analizar este tipo de productos como la base del reconocimiento de un proceso disciplinar, epistemológico, que aproxime la determinación a lo inesperado.

Esta aproximación entre el discurso y el cine no es nueva, parte de lo que Amador Carretero (1996) ha sabido reconocer como un proceso que eclosiona en la década de los 80 del siglo pasado en el cual, ante los convulsos procesos que enfrenta la humanidad en términos sociales, políticos e incluso culturales, el cine aporta una mirada que supera las concepciones lineales para implicar las formas no convencionales en que el cine da cuenta de eventos y procesos.

Sin embargo, el quid del asunto, eje crucial en el cual se integra esta propuesta de investigación, es la de valorar el cine como productor de narrativas. Al respecto, Amador Carretero (1996) enuncia la manera en que el cine es un “medio de producción de discursos históricos” (p. 114). Así las cosas, los largometrajes y productos audiovisuales no son solo eso, trascienden la crónica de un evento y desde un abordaje transdisciplinar construyen una excepcional mirada social sobre lo acaecido.

En este orden de ideas, como parte del proceso de construcción de este proceso de análisis que vincula al cine con los estudios del discurso, se aborda una obra que valora y analiza los rasgos de una comunidad. Aunque lo que se ha expuesto aquí no es nuevo, es decir vincular al discurso y un filme, lo crucial radica, en cambio, en haber propuesto una magnífica elección del objeto de análisis.

Por ello, no es fortuita la elección de una obra que apela a la vida en la Casa Uribe como la enunciación de las relaciones que se imbrican en una comunidad ordenada. Esta

elección no sólo interpela un espacio físico, sino que también bosqueja el desarrollo de una crónica a partir de los tejidos sociales y vivencias en un espacio compartido que desemboca en un discurso que la condensa y realiza la definitiva y más potente forma de lucha social de los inquilinos de la Casa Uribe.

Apuntes metodológicos del análisis discursivo

El problema que suscitó esta indagación partió de una composición cualitativa puesto que presenta un problema con múltiples relaciones causales. En este sentido, Espinoza (2020) sugiere que el enfoque cualitativo traduce la representación del investigador de un fenómeno y sus características y que se enmarca en una secuencia temporal para reconstruirlo según la experiencia subjetiva del investigador. Por consiguiente, la objetivación del proceso emana de la adecuada aplicación de los métodos científicos por parte del investigador.

Debido a la complejidad del problema planteado, este proceso investigativo optó por un diseño a fases en el marco de un enfoque cualitativo de naturaleza descriptiva, según la óptica de Sampieri et al. (1998), esto implicó esbozar la naturaleza del fenómeno analizado mediante acciones concatenadas en una secuencia metódica que se integra en un orden lógico para abordar el problema que concitó la investigación.

Esta tipología metódica, según Meneses (2007), implica una organización procedural en fases delimitadas, a saber: la preparación, en la que se listan las fuentes documentales e insumos teóricos que sustentan el análisis; y la ejecución, que aborda la aplicación de las acciones que requiere, en este caso, un análisis del discurso que valore las axiologías, finalidades e intencionalidades de quienes intervienen en este proceso.

Por un lado, la fase de preparación permitió recabar los insumos bibliográficos que caracterizan articuladamente el largometraje, el contexto social, los procesos culturales, los actores y el equipo de producción vinculado a su materialización. Por otro lado, la fase ejecutiva condujo a una reflexión que, desde lo propuesto por Van Dijk (2005), apeló a las formas de discurso para penetrar en la estructura ideológica de quienes emiten en código escrito u oral la información ahí vehiculada. Esta fase descompone los principales aciertos, experiencias e ideologías que emergen tras un proceso de importante revisión de las temáticas centrales que se exponen en un discurso, particularmente las ideas que pueden identificarse

y compartirse con grupos de personas que conforman comunidades de prácticas en las que las ideologías políticas se encuentran y comparten (Van Dijk, 2005).

Posteriormente, en esta fase se desarrolló el proceso de interpretación de los conceptos vehiculados en los discursos a nivel lingüístico, a nivel semántico y a nivel pragmático y los temas centrales en el marco de este análisis del discurso. En efecto, se enfatizó especialmente en el desarrollo y exposición de los principales personajes del largometraje y sus interacciones porque sustentan y desembocan en el iconotexto *Aquí tiene su hijueputa casa pintada*, como se observa en la figura 2, quid de esta apuesta de investigación y reflexión. Aunque se describen de forma general las axiologías, finalidades e intencionalidades que se reflejan en los aspectos gramaticales, semánticos, sociales y políticos seleccionados, estos se suman de manera paulatina en el largometraje.

Como lo describe Foucault (2005), se apropián las enunciaciones de diversos emisores para denotar las redes, procesos y rasgos culturales que integran o excluyen sujetos en un marco de representación ciudadana, de esta manera, este análisis discursivo se apeló a criterios que, embebidos en el contexto social y literario, concluyeron en la separación o integración de algunos personajes.

La Casa Uribe, más que 48 cuartos, dos aljibes, seis inodoros y cinco patios.

Los eventos de la Casa Uribe arriba descritos dan lugar al argumento inicial de *La estrategia del caracol*, lo cual no solo interpela un espacio físico, sino que también bosquejan el desarrollo de una crónica a partir de los tejidos sociales y vivencias en un espacio compartido. Al respecto, Pérez-González (2008), menciona que esta casa “representa a los personajes aun cuando están ausentes, determinando las relaciones que establecen entre ellos mismos y entre ellos y el espacio” (p. 185).

Desde una interpretación social y urbana, Pérez-González (2008) logra caracterizar la vivienda como un concepto que trasciende el espacio físico del que los individuos se han apropiado para dotarlo de un sentido icónico en el cual se refleja su forma de ser, obtener seguridad y comodidad, en consecuencia “[los] representa y al mismo tiempo [los] trasciende” (p. 176). Debido a esta carga simbólica los habitantes de la casa no dudarán en defender el espacio que han constituido como propio.

Ahora bien, la Casa Uribe, una casa antigua del centro histórico de Bogotá, abandonada por su propietario legal, ocupada y convertida en pensión por habitantes muy diversos que se asientan paulatinamente, traduce este proceso de representación y transcendencia que se salda con la defensa del espacio-hogar hasta las últimas consecuencias: los inquilinos optan por su destrucción ante la imposibilidad de seguir habitándola y le dejan al propietario ausente, el símbolo del hogar ausente.

Es crucial entonces bosquejar inicialmente los actores, contexto y procesos narrativos que dan sentido a la historia de *La estrategia del caracol*, para posteriormente valorar la base social y elementos emocionales inmanentes en la narración que comprende el desarrollo de la película.

La propuesta de *La estrategia del caracol* consiste en superar la comprensión del hogar como un espacio físico, por esto, la apuesta de Cabrera (2018) dispone de un largometraje que muestra la particular demolición de una casa de principios de siglo XX. Esta coyuntura depara dos realidades que confluyen: por un lado, la necesidad de unos inquilinos que deben mudarse ante la imposibilidad de preservar su hogar y, en otra orilla, la decisión de un juez en torno a la propiedad de un bien de interés cultural y económico.

De este modo, la conjunción entre lo real y los elementos matizados en el largometraje dan cuenta de una excepcional relación entre la comunidad que habita la casa. Los vínculos que comparten no están asociados a la familia legal, pero sí parten de valores sociales y colaboración en clave de un proceso de relacionamiento asociado con la base de la dignidad humana. Por esto aparecen los procesos de reivindicación social y reclamación de derechos sociales como movilizadores de los habitantes y sus reclamos en la crónica de desalojo.

Estos procesos sociales cuentan con múltiples interpretaciones, por su parte, Martínez (2013) se pregunta si

“nos hallamos ante una ‘utopía negativa’ o distopía en la que se reproduce la dominación social a través de luchas populares condenadas al fracaso, o [si] más bien, la experiencia sorprendente y combativa de los habitantes de la Casa Uribe contribuye a mostrar la fuerza y eficacia de las aventuras utópicas como únicas vías de emancipación?” (p.117).

Figura 3. Captura de pantalla, La estrategia del caracol, (1993).



Nota. Tomado de Cabrera, 1993, 1:47:17.

Esta pregunta apunta a diversos elementos: la noción de utopía se desdibuja con la conclusión del largometraje pues los inquilinos de la Casa Uribe se encuentran en alguna colina de Bogotá acompañados de sus enseres arrastrados por vehículos de tracción animal. Paradójicamente, están felices por haber ejecutado su estrategia que, aunque dejó a Holguín sin su propiedad, también les dejó a ellos sin su espacio-hogar.

Desde este punto de vista, es una distopía puesto que los inquilinos de la Casa Uribe se convirtieron nuevamente en desplazados tras un previo desplazamiento ocasionado por *La Violencia* y porque, a pesar de que Misia Trina había ocupado la casa por 50 años, no puede beneficiarse de la prescripción adquisitiva de dominio a la que tenía derecho. Es más, la historia es narrada retrospectivamente 6 años después por Gustavo Calle Isaza, uno de los inquilinos de la Casa Uribe.

Para el momento de la enunciación, concretamente en un testimonio que ofrece entusiastamente al reportero, este inquilino protagoniza de nuevo una situación de desalojo, expresando reiteradamente sus lamentos sobre la suerte de la clase *inquilinal* debido a la falta de una estrategia *del y para* el colectivo socioeconómico al que pertenece (Cabrera, 1993).

Figura 4. Captura de pantalla, La estrategia del caracol, (1993).



Nota. Tomado de Cabrera, 1993, 0:5:48.

En efecto, esa afirmación de Isaza conduce a analizar la acción colectiva de los habitantes de la Casa Uribe en defensa de su territorio en clave de estrategias políticas, como lo propone Martínez (2013, p. 115). Interpretar la apuesta de una acción colectiva interpela múltiples puntos de análisis; desde Alinsky (2012) es presentada en el largometraje es más una táctica que una estrategia y la identifica concretamente con el concepto de jiu-jitsu político²:

Los desposeídos no se oponen de manera rígida a los poderosos, sino que ceden de manera tan hábil y calculada ante la fuerza superior de los privilegiados que esta se convierte en su ruina. Por ejemplo, ya que los poderosos se presentan públicamente como los custodios de la responsabilidad, la moralidad y la justicia (que muy frecuentemente no tienen nada que ver entre sí), se les puede forzar, repetidas veces, a cumplir con su manual de leyes y normas morales (Alinsky, 2012, p.167-168).

En su análisis comparativo, Sánchez-Rivera (2023) coincide con esta lectura cuando sostiene, a propósito de este largometraje, que “los ciudadanos se representan como

² Este concepto fue propuesto en 1973 por Gene Sharp en su obra *Politics of Nonviolent Action*.

movilizadores de la acción colectiva-creativa, dispuesta para vencer a los poderosos, ellos dan forma a un acto político, florecido como alternativa al abuso de poder” (párr. 17).

No obstante, este florecimiento no se da sin dificultades que, además, yacen en su propio jardín, al respecto, los habitantes de la Casa Uribe constituyen una comunidad muy heterogénea, el consenso sobre el paso a seguir ante la inminente amenaza contra su territorio tarda en llegar.

Es así como toma fuerza la propuesta de Jacinto Ibarburen, quien se empeña en inculcar en su comunidad la importancia de reivindicar la dignidad como su único valor inalienable dada su desventajosa posición en la relación de poder. En consecuencia, exhibe la eficacia del artefacto que diseña pero que no puede accionar en solitario. En últimas, les inspira a “autoorganizarse y utilizar todas las armas a su disposición, incluidas las legales, dentro del limitado margen de su aplicación, en la medida en que pueden ser favorables a sus intereses” (Martínez, 2013, p. 123).

Figura 5. Captura de pantalla, La estrategia del caracol, (1993).



Nota. Tomado de Cabrera, 1993, 0:34:12.

Paralelamente, Misia Trina, quien habita la casa desde su nacimiento y que por ello ostenta cierto poder en la comunidad, desaprueba en primera instancia la propuesta de Jacinto porque, aunque les salve del determinismo que persigue a los de su clase, implica inevitablemente abandonar la Casa Uribe. Misia Triana persiste en su posición a pesar del abatimiento que le genera el revés que sufrió el abogado Romero en el proceso de probar el término de la prescripción adquisitiva de dominio a manos del abogado Mosquera, quien, en palabras del primero, “se presentó con testigos falsos y pruebas chimbas” (Cabrera, 1993, 0:27:37).

Tras las pruebas y demostraciones de Jacinto, Misia Trina se mantiene escéptica y por ello pide iluminación a las *áimas del purgatorio* de rodillas ante su altar cuando, de repente, un ventarrón tumba su cuadro de la Virgen María y, sobre el muro desnudo, atisba su imagen abstracta entre manchas de humedad. Ella interpreta este acontecimiento como un milagro y así lo hace saber a la comunidad de inquilinos de la Casa Uribe.

Figura 6. Captura de pantalla, La estrategia del caracol, (1993).



Nota. Tomado de Cabrera, 1993, 0:35:18.

Esta circunstancia preocupa al abogado Romero y a Jacinto, pero el segundo ve en ésta una oportunidad: incitar a Misia Trina a anteponer sus afectos celestiales a sus afectos terrenales, con este fin, le insinúan que la Virgen María se apareció al Doctor Holguín y no a ella porque éste será el propietario definitivo de la Casa Uribe. El razonamiento del dúo logra convencer sin mayor esfuerzo a Misia Trina, quien se retira un momento a su altar para agradecer a la Virgen María por ese momento de iluminación y les confirma que aprueba la vía inquilinal con dos condiciones: “La primera, que sea la Virgen la que salga de primeras; la segunda, ya que vamos a meternos en el invento de Jacinto, pongamos todo bajo las órdenes de la Santísima Virgen” (Cabrera, 1993, 0:40:36).

Como comenta al reportero el inquilino Gustavo Calle Isaza, “el acuerdo de Misia Trina calentó a los tibios, envalentonó a los timoratos y decidió a los indecisos”. Este evento

del largometraje pone de manifiesto que la Casa Uribe es más que 48 cuartos, dos aljibes, seis inodoros y cinco patios. Se trata de una tensión entre los valores simbólicos de cada uno de los principales actores del conflicto por la tenencia de esta casa: el Doctor Holguín y Misia Trina (Cabrera, 1993).

Entonces, en estos 3 personajes recae el reto de replegar facetas de su individualidad en pro de la acción colectiva popular. Martínez (2013) habla de la flexibilización de principios ideológicos: “la estrategia aquí perseguida comporta una valoración flexible y ponderada de todas las fuerzas colectivas, de todo aquello que pueda aportar la cooperación social, incluidas las destrezas y conocimientos individuales” (p.122).

En cambio, Jacinto, a pesar de su anarquismo, tiene que erigirse paradójicamente como líder de la comunidad para dirigir la estrategia del caracol y, además, transigir ante la solicitud de Misia Trina: el primer objeto a trasladar desde la Casa Uribe hacia las colinas inhabitadas de Bogotá debía ser el muro en el que aparentemente se apareció la Virgen María (Cabrera, 1993).

Desde esta perspectiva, sí se trata de una aventura utópica conducente a la emancipación en la medida en que la comunidad de inquilinos de la Casa Uribe selecciona un espacio inhabitado en la periferia elevada de la ciudad para apropiárselo y fusionarlo con los materiales de construcción expropiados a Holguín, lo que funciona como una perfecta metáfora de preservar la memoria para usarla como cimiento del nuevo presente, y, literalmente, de sus nuevas viviendas, de ahora en adelante desarticuladas. Asimismo, esta comunidad se desplaza a este nuevo lugar previa y voluntariamente a la demolición de la Casa Uribe para evitar la consumación del acto de lanzamiento de este valioso y céntrico bien y se asegura de convertirla en un no-lugar.

Este planteamiento, como lo analiza Sánchez-Rivera (2023), parte de

descomponer la casa para armarla en otro espacio [simboliza] la toma de unas vías de hecho (...) [y opera] una resignificación de los verbos destruir, derribar o romper que se traducen en opciones dispuestas para hacer brotar, para construir de nuevo el hogar sin dejar desvanecer la memoria, que habita también en el universo de los objetos (párr. 18).

No obstante, la aventura utópica puesta en escena en este largometraje acarrea inexorablemente algo de distopía dado que la comunidad de la Casa Uribe no tiene más opción que elegir uno de esos lugares de Bogotá que acogen “los asentamientos informales; los barrios de lata, de cartón, de todo tipo de materiales reciclados con el fin de la autoconstrucción; las viviendas sin ningún tipo de lujos ni servicios públicos” (Martínez, 2013, p. 121).

La estrategia del caracol cierra con un diálogo que evidencia cómo la posición de los habitantes de la Casa Uribe en la relación de poder con respecto al Doctor Holguín y su capacidad de movilizar aliados implica distopía en su aventura utópica. En efecto, se supera de manera crucial el lugar físico de la casa por un no-lugar donde se erigirán las nuevas viviendas de los antiguos habitantes de la Casa Uribe.

El abogado Romero le dice a Jacinto: “tenemos que levantar un techo antes del amanecer para tomar posesión legal del predio. La ley es muy estricta en estos casos y, como si fuera poco, este lote no lo hemos pagado”. El segundo le responde: “vamos a levantar un techo todos, pero no porque la ley lo diga, sino porque lo necesitamos, perro. Ha sido nuestra ilusión toda la vida y que falta todo por hacer” (Cabrera, 1993, 1:47:37).

Este diálogo de cierre entre el abogado Romero y Jacinto activa nuevamente la tensión entre la vía jurídica y la vía inquilinal que cada uno representa respectivamente. El abogado Romero se preocupa por conjurar jurídicamente la reconfiguración de lo distópico en la última fase de la aventura utópica, mientras que Jacinto, consciente de lo que el inquilino Gustavo Calle Isaza denomina *la injusticia de la justicia*, prefiere orientar de lleno la acción colectiva al pragmatismo, es decir a la materialización paralegal de la última parte de la aventura utópica: como la ley no les protege, no la reconocen, sin que esto implique que ignoran que los esfuerzos en su condición de oprimidos nunca serán suficientes para conjurarla (Cabrera, 1993).

De manera excepcional, Sánchez-Rivera (2023) afirma que, desde las teorías del cine, la ruta estética y simbólica de *La estrategia del caracol* moviliza la dupla cine-imaginario y representa el mundo “desde lógicas de lo desconocido, inédito e imposible” (párr. 2). Además, la autora (2023) sostiene que este largometraje revisa el estereotipo de la sociedad colombiana como inherentemente violenta puesto que en el marco del conflicto allí abordado

“la violencia se conjuga con la esperanza de abrazar las utopías y tentar al determinismo” (párr. 7). En efecto, la vía inquilinal les permite a los habitantes de la Casa Uribe enfrentar al poderoso Doctor Holguín y a sus aliados con armas novedosas que en absoluto intuyen: ingenio, cooperación y no violencia.

Cuando el inquilino Gustavo Isaza Calle concluye su relato, el reportero le pregunta: “¿Todo esto para qué?” El primero le responde, perturbado al descubrir la incapacidad de entendimiento del segundo, que es por dignidad. En efecto, esta decisión tiene dos consecuencias mayúsculas: por un lado, equilibrar un poco los pesos en esta balanza de poder; por otro lado, crear las condiciones para abandonar dignamente su territorio y convertirlo en un no-lugar para todo aquel que pretenda poseerlo (Cabrera, 1993, 1:46:31).

A medida que los inquilinos de la Casa Uribe ejecutan su estrategia de segundo plano, “los espacios interiores comienzan a convertirse en exteriores, hasta que finalmente la casa termina siendo un exterior, abierta al público, por lo que ese lugar se convierte en un no-lugar y el no-lugar, el lote fuera de la ciudad, es el nuevo lugar” (Pérez-González, 2008, pp. 184-185). Antes de la explosión controlada de la Casa Uribe, Isaza le entrega a la reportera una contundente reflexión que orienta la interpretación de los hechos: “*Uno en la vida es libre de llevarse el destino pa’ donde le dé la gana*” (Cabrera, 1993, 1:39:20).

Por eso, lo enunciado por Sánchez-Rivera (2023) y Martínez (2013), respectivamente, cobra relevancia en los aportes que resultan de sus análisis del largometraje *La estrategia del caracol*: la idea consumada de Jacinto Ibarburen simboliza *la toma de unas vías de hecho* con miras a *neutralizar los golpes del enemigo* por medio de su ridiculización. Sin embargo, el uso de la amalgama entre lenguaje verbal y lenguaje pictórico constituye la vía de hecho más potente de la acción colectiva de los inquilinos de la Casa Uribe porque es la única que le permite a esta comunidad subvertir perentoriamente su posición en el orden social y vencer con contundencia en la dimensión discursiva del conflicto.

Esta conjunción entre lo verbal y pictórico se consolida como un escenario perfecto para valorar lo iconotextual. Al respecto, Giovine (2019) emplea la hemeroteca como un detonador de reconocimiento del contexto en su investigación, esto implica abordar la revista no sólo como un elemento textual, interpretación tradicional que se ha propiciado desde la editoriales, columnas o noticias. El plusvalor de este trabajo consiste en relacionar lo escrito

con las imágenes, portadas, símbolos y hasta composición gráfica de las ilustraciones que acompañan las publicaciones.

Esta conjunción entre lo verbal y pictórico se consolida como un escenario perfecto para valorar lo iconotextual. Al respecto, Louvel y Jacobs (2016) señalan que se trata de una iniciativa de incorporar texto e imagen en una fusión pluriforme con miras a crear a partir de dos objetos irreductibles, que conservan su especificidad, un nuevo objeto. Esta tensión desemboca en un objeto “ambiguo, aporético e intermedio” de análisis.

Ante la certeza del desalojo inminente, evidencia del estado superlativo de la pugnacidad entre las dos partes, el abogado Romero obtiene una prórroga para entregar al propietario la casa pintada. Ahí se avizora el culmen iconotextual de este largometraje, que concierne un momento expresivo crucial para su desarrollo crónico. Un observador desprevenido catalogaría esta acción como un gesto de resignación, ante la inminente pérdida de la casa por parte de los ocupas; con cierto tufo de victoria, el abogado de la contraparte acepta.

El sintagma nominal *su casa pintada*, como se puede observar en la figura 2, puede tener dos significados: una representación gráfica de este referente del mundo, realizada con cierto tipo de pintura y sobre cualquier tipo de soporte; y un bien inmueble al que se le han cubierto los muros con cierto tipo de pintura por renovación. Los inquilinos se aprovechan de lo inverosímil que resulta en el contexto de este desalojo interpretar el sintagma nominal *casa pintada* en la primera acepción y, tras la última prórroga, se dedican a transformar la materialidad tridimensional y funcional de la Casa Uribe en una materialidad bidimensional y simbólica.

La arquitectura lingüística de este enunciado desborda de sentido. El deíctico espacial *ahí* señala la evidente localización de la pintura de la Casa Uribe: el muro que le sirve de lienzo. Este deíctico, junto con el morfema de segunda persona del plural, también contribuye a construir discursivamente a los inquilinos de la Casa Uribe: al dirigirse a los testigos de ese desalojo en ese momento y en ese lugar, existen automáticamente, como lo explica Patrick Charaudeau (2019) sobre la relación del locutor con el interlocutor:

El sujeto hablante enuncia su posición con respecto al interlocutor en el mismo instante que lo implica y le indica cómo comportarse. (...) Independientemente de la identidad psicosocial del interlocutor, así como de su comportamiento efectivo, éste es llamado, por el acto de lenguaje del locutor, a tener una reacción determinada (p.648)³

Este enunciado pone en escena un *nosotros* ya lejano para el momento en el que el *ustedes in situ* lo descubre. El verbo *tener*, un verbo estativo, refuerza el carácter constatativo de este enunciado. Como le explica Jhon Austin (1955), el acto constatativo, y sobre todo si es afortunado, conduce a interrogarse sobre si lo enunciado es falso o verdadero desde el punto de vista de su correspondencia con los hechos.

Es un hecho irrefutable que los inquilinos de la Casa Uribe entregan una casa pintada, no obstante, este análisis excluye “la dimensión crítica del enunciado libre de infortunios” (Austin, 1955, p.91) porque *verdad y falsedad* no son nombres de relaciones, cualidades, (...), sino que apuntan a una dimensión de apreciación” (Austin, 1955, p. 96).

El enunciado *Aquí tienen su hijueputa casa pintada*, que se expone en la figura 2, no puede entenderse sin analizar las implicaciones del acto implícito de promesa que realiza el abogado Romero cuando se dirige al juez Díaz para pedirle una última prórroga tras recuperarse de las graves lesiones personales dolosas provocadas por los matones a sueldo del Doctor Holguín. El juez Díaz se niega de entrada, pero el abogado Romero inicia astutamente el siguiente diálogo:

Abogado Romero: Lástima porque queríamos hacer un desalojo pacífico y hasta amistoso.

Juez Díaz: ¿Y?

Abogado Romero: Y que no hemos podido conseguirle techo a todo el mundo.

Abogado Romero: Y que se oyen rumores.

Juez Díaz: ¿Qué rumores?

Abogado Romero: Usted sabe, Doctor, como en La Pajarera. ¡Lástima la casa!

Juez Díaz: ¿Qué propone?

Abogado Romero: Hasta el viernes.

³ Traducción realizada por Anamaría Avendaño Morales.

Juez Díaz: Ni po' el putas, Perro.

Abogado Romero: Hasta el viernes y le entregamos la casa pintada. Y dígame tan siquiera "Romero".

Abogado Romero: 31 de octubre, 8 de la mañana, ¡último plazo! y sin perradas, Romero (Cabrera, 1993, 1:16:22).

Para desarmar la negativa categórica del juez Díaz, el abogado Romero utiliza un señuelo que consiste en hacer creer al primero que existe una asimetría en la posesión de información clave sobre la ejecución del lanzamiento en la Casa Uribe y que su posición en esta relación es desventajosa. La estrategia de persuasión funciona puesto que el juez Díaz empieza a ceder terreno discursivamente, es decir, pasa de una actitud cerrada a la negociación a una actitud abierta en la que sigue asumiendo su posición desventajosa. Esto último se evidencia cuando el juez Díaz le solicita al abogado Romero que lance su propuesta en vez de hacerlo él. La negociación se salda con el siguiente acuerdo: el juez acepta prorrogar la fecha de la ejecución de la diligencia a condición de que los inquilinos de la Casa Uribe entreguen la casa pintada.

La estrategia discursiva de persuasión del abogado Romero puede entenderse nítidamente si se observa a la luz de las cuatro máximas conversacionales de Grice (1991), pues propone las formas en las que se estructura el principio de cooperación, entendido como la contribución adecuada de los interlocutores a la conversación en función de la intención del intercambio. Ahora bien, es importante tomar en consideración que los locutores no están obligados a seguir estas máximas pues sólo constituyen una descripción de los rasgos característicos de una conversación ideal, una conversación en la que sus participantes están dispuestos a cooperar según lo que esto significa en las diferentes culturas.

La intención del abogado Romero al conversar con el juez Díaz es obtener una prórroga de la ejecución del lanzamiento de la Casa Uribe. Para lograrlo, persuade al juez de que tiene que ceder, efecto derivado del empleo estratégico de la máxima de pertinencia, que se asocia con garantizar una intervención adecuada y oportuna para el propósito del intercambio.

A pesar de los supuestos bemoles de legalidad del proceso, Díaz es un juez coaccionado por el Doctor Holguín y el abogado Romero lo sabe, lo que implica que también

sabe que al primero le conviene enterarse de todo aquello que pudiese obstruir la ejecución de la diligencia. En cuanto a la máxima de calidad, que tiene que ver con procurar la veracidad de la intervención, el abogado Romero la transgrede y pone al servicio de ésta las otras tres con la intención subyacente de disponer del tiempo requerido para llevar a término la estrategia del caracol.

Para abordar la cuestión de la promesa implícita del abogado Romero, es fundamental caracterizar este acto de habla. *Prometer* es un acto realizativo porque, como lo sostiene Austin (1955), el hecho de expresarlo es ya la realización de una acción, no describe ni registra nada, no puede ser calificado como verdadero o falso, debe decirse y tomarse con seriedad, y requiere de ciertas circunstancias que permitan aceptar que efectivamente hay algo en juego.

Adicionalmente, Austin (1955) afirma que el locutor que promete algo tiene la intención de cumplir con su palabra, pero si la incumple, no se puede hablar propiamente de una promesa falsa, de una mentira o de un enunciado erróneo, sino de un acto desafortunado debido a que carece de por lo menos una de las condiciones de éxito.

En este orden de ideas, una promesa incumplida puede ser, entonces, un acto nulo o realizado de mala fe, en función del tipo de desacuerdo. Según la doctrina de la felicidad de Austin (1955), la promesa implícita del abogado Romero es feliz en todas sus condiciones. Incluso, la promesa implícita de entregar la casa pintada no puede ser calificada de insincera debido a la ausencia de delimitación de términos. En otras palabras, no se puede acusar al abogado Romero de no tener la intención requerida.

Como el juez Díaz no se preocupó por delimitar en la negociación el significado de *entregar la casa pintada*, la comunidad de inquilinos de la Casa Uribe la desmantela, la demuele y elabora una representación pictórica de ésta. Esto implica que el beneficiario de la promesa debe conformarse con saber que lo que le pertenece es la representación pictórica de la Casa Uribe en vez de la vivienda y que no hay nada que pueda hacer contra ello.

Tras la demolición, el Doctor Holguín no puede hacer más que dirigirse al abogado Mosquera para repetirle, con una entonación que traduce reproche, el contenido verbal del iconotexto. El hecho priva al abogado Mosquera de discurso: “El discurso no es simplemente

aquel que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 2008, p. 15).

Para finalizar, el enunciado *Ahí tienen su hijueputa casa pintada* también activa otro sentido que refuerza los anteriores desde el punto de vista interdiscursivo. En Colombia se utiliza frecuentemente la expresión idiomática *estar pintado en la pared*⁴ y significa que alguien no tiene autoridad o no cuenta con el respeto de los demás (Cabrera, 1993).

En un orden social desigual es habitual que las personas cuyos capitales social, económico, cultural y simbólico son bajos con respecto a los rasgos identitarios de los dominantes, son considerados como inferiores y, debido a esta representación social, sus derechos se garantizan menos o no se garantizan en desmesurado beneficio de los que se conciben como superiores.

Habituados a su posición en el orden social, los pintados en la pared responden con pinturas en dicho espacio, incluso su lacónico enunciado también está allí pintado. ¿Cómo puede reprochárseles tal *modus operandi*?; ¿cuál hecho punible cometieron? Prueba de ello es el enunciado del juez Díaz tras la explosión: “secretario, vamos para la oficina y allá terminamos el acta. ¡Código en mano porque eso sí en estos casos no sé francamente qué hacer!”. El iconotexto en el muro, una “gesta epopéyica popular”, convierte automáticamente al Doctor Holguín y a todos aquellos que soportan su causa en personas pintadas en la pared (Cabrera, 1993).

Conclusiones

La estrategia del Caracol se ha convertido al pasar de los años en una obra muy significativa del cine colombiano, como lo describe Robayo (2023), la película expone una crónica valiosa y enriquecedora que da cuenta de los procesos de gentrificación y transformación de las dinámicas urbanas, en particular del centro histórico de la ciudad de Bogotá, que ha sido testigo de innumerables eventos históricos.

Ahora bien, la preponderancia de este largometraje no sólo estriba en una valoración del espacio urbano a través del lente histórico, la película también presenta importantes relaciones con los procesos de construcción de la comunidad integrada por un grupo humano que comparte valores e identidades. En términos prácticos, representa a los residentes de la

⁴ Comprende una denominación de la fraseología colombiana.

Casa Uribe enfrentando los vericuetos legales y resignificando, en buena medida, las luchas sociales que libran como grupo social poco favorecido afectado por el consecuente tratamiento asimétrico por parte del aparato legal nacional.

Es decir, el filme da cuenta de un sentimiento y proceso social nacional, apunta a la exemplificación de los movimientos sociales que ha atravesado el país a partir de la segunda mitad del siglo XX, el desplazamiento asociado a la violencia ejercida por diversos actores que al margen de la ley disponen los territorios y sus acciones, esto sin duda demarca un futuro para variadas reflexiones que atienden a la valoración de las narraciones históricas y sociales que se decantan del cine colombiano.

En el mismo sentido, como lo expresa Marino (2010), el urbanismo colombiano se debate entre las ordenadas construcciones de algunos grupos sociales con un importante nivel económico, por un lado, y las construcciones artesanales y precarias de artesanales que expresan las condiciones en las cuales son habitadas este tipo de casas y posteriormente sectores de la ciudad. En sentido amplio, aduce a grupos artesahumanos que, por la violencia, carencia de recursos y dinámicas sociales de sus regiones, debieron dejar gran parte de sus territorios para mudarse a las ciudades, por otro lado.

Este traslado se da con el fin de mejorar las condiciones de vida de las personas, sin embargo, cuando se aproximaron a las capitales regionales su aceptación en apartamentos, casas de familia u otras estancias dignas para vivir fue paupérrima. Esto quiere decir que, ante la dificultad de recomponer su hogar, las personas desplazadas debían buscar alternativas poco convencionales para sobrevivir en la capital, tales como insertarse en espacios conurbanos, invadir territorios que aparentemente no tenían dueños, o acomodarse en residencias paga diario o pensiones.

En este contexto, la resistencia de los inquilinos de la Casa Uribe no sólo ilustra un caso fortuito de lucha de unos residentes contra los propietarios de una vivienda históricamente valiosa, sino que expresa un proceso de reivindicación de una clase que, ante la adversidad de las circunstancias, ha debido expresar desde las formas de movilización social una resistencia para evitar un lanzamiento que, como se ha expuesto, contiene multitud de elementos simbólicos anclados en estas acciones.

En este apartado, se hace declarativa la relevancia de los procesos transdisciplinarios de investigación pues lo descrito contribuye a pensar el discurso de una película desde aristas lingüística, social y urbanística que plantean temas comunes a diversas disciplinas que, desde un campo de discusión temática, generan reflexiones valiosas sobre procesos y fenómenos sociales, como ha sido el caso de esta aproximación al largometraje *La estrategia del caracol*.

Referencias

- Agudelo, M. (2015). Una lección de realismo mágico. *La estrategia del caracol*. Sergio Cabrera | 1993. *Ética y Cine Journal*, 5(3), 31-37.
<https://www.redalyc.org/pdf/5644/564460003004.pdf>
- Alinsky, S. (2012). *Tratado para radicales: manual para revolucionarios pragmáticos*. Traficantes de sueños. <https://bit.ly/3v3rkWR>
- Amador Carretero, P. (1996). El cine como documento social: una propuesta de análisis. *Imagen e historia* (24), 113 – 145. https://www.jstor.org/stable/41324689?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents
- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras; palabras y acciones*. Ediciones Paidós.
- Cabrera, S. (1993). *La Estrategia del Caracol (1993)*. [Vídeo]. Internet Archive.
<https://archive.org/details/la-estrategia-del-caracol>
- Cabrera, S. (2018). Urbanismo líquido en la estrategia del caracol. desmontando la espiral arquitectónica e ideológica de la ciudad posmoderna. *Collectivus, Revista de Ciencias Sociales*, 5(1), 10-15. <https://doi.org/10.15648/Coll.1.2018.2>
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1 artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
https://monoskop.org/images/2/28/De_Certeau_Michel_La_invencion_de_lo_cotidiano_1_Artes_de_hacer.pdf
- Charaudeau, P. (2019). *Grammaire du sens et de l'expression. Reproduction en fac-Similé*. Lambert-Lucas.

- Espinoza, E. (2020). La investigación cualitativa, una herramienta ética en el ámbito pedagógico. *Conrado*, 16(75), 103-110. http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S1990-86442020000400103&script=sci_arttext
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Fábulas TusQuets Editores.
- Giovine, M. (2019). Hemerografía del siglo XX y estudios iconotextuales. En Mora, P. (Comp.). *XIX Jornadas Académicas 2017 conmemorativas por los 150 años de la BNM y 50 del IIB: Pasado, presente y futuro de la Bibliografía mexicana. Compendio*. (pp. 185 - 195). <https://www.iib.unam.mx/files/iib/compendio-jornadas-academicas/jornadas-academicas-2017.pdf#page=185>
- Grice, H. (1991). *Logic and Conversation. The Philosophy of Language*. Harvard University Press.
<https://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Grice%20Logic%20and%20Conversation.pdf>
- Louvel, L. Y Jacobs, E. B. K. (2016). *Poetics of the Iconotext*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315600956>
- Madriz-Sojo, G. Y Sáenz, R. (2018). Ciencia política y cine: un enfoque para el análisis político desde la Teoría del Discurso. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 63(233), 141-167. https://www.scieno.org.mx/scielo.php?pid=S0185-19182018000200141&script=sci_arttext
- Marino, R. (2010). Urbanismo pirata: tácticas y estrategias en asentamientos informales. *Traza*, 1, 197 – 208.
<https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=tr>
- Martínez, M. (2013). “La estrategia del caracol” ¿Qué es la acción colectiva? En Iglesias, P. (Ed.) *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*. (pp. 114 -126). Los libros de la catarata.

- Pérez-González, L. (2008). La representación de lo urbano en La estrategia del caracol y La vendedora de rosas. *Anagramas Rumbos Y Sentidos De La Comunicación*, 6 (12), 171-183.
<https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/715>
- Ramírez, W. (1994). La estrategia del caracol. *Análisis Político*, (21), 89 – 90.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/75608>
- Robayo, J. (2023). *Ahí tienen su hijueputa casa pintada. los discursos sobre lo marginal, las comunidades marginales y los/as outsiders, en las películas colombianas la estrategia del caracol (1993), como el gato y el ratón (2002) y, la sociedad del semáforo (2010)*. [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia]. Repositorio institucional.
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/18499/Ahi%20tienen%20su%20hijueputa%20casa%20pintada.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sampieri, R., Fernández, C. Y Baptista, P. (1998). *Metodología de la investigación*. McGrawHill.
- Sánchez-Rivera, S. (2023). De gatos, ratones y caracoles. Continuidad y ruptura de las imágenes cinematográficas de la sociedad colombiana. *Amérique latine histoire et mémoire : Les Cahiers ALHIM*, (46), 7. <https://journals.openedition.org/alhim/12048>
- Van Dijk, T. A. (2005). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y praxis latinoamericana*, 10 (29), 9-36. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162005000200002
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Casa del tiempo*, 3(5), 65 - 69.
https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num3_0_65_69.pdf