

LOS CAMINOS DE LA TARULLA

RICARDO CONTRERAS GARCIA

GUILLERMO ELIAS GONZALEZ GANEM

ANDRES EDUARDO QUINTERO VAZQUEZ

UNIVERSIDAD TECNOLOGICA DE BOLIVAR

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CARTAGENA DE INDIAS

2012

LOS CAMINOS DE LA TARULLA

RICARDO CONTRERAS GARCIA

GUILLERMO ELIAS GONZALEZ GANEM

ANDRES EDUARDO QUINTERO VAZQUEZ

PRODUCTO AUDIOVISUAL (GUIÓN DOCUMENTAL)

A handwritten signature in black ink, reading "Sergio A. Uribe". The signature is written in a cursive style with a large initial 'S' and 'U'.

SERGIO ALVAREZ URIBE

DOCENTE Y ASESOR DE TRABAJO DE GRADO

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CARTAGENA DE INDIAS

2012

Nota de Aceptación:

Firma del jurado

Firma del jurado

Cartagena de Indias, Colombia

2012

CONTENIDO

	Pág.
FICHA TÉCNICA	5
1. INTRODUCCIÓN	6
2. MARCO REFERENCIAL	9
3. MARCO TEÓRICO	17
4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	23
5. ANTECEDENTES	24
6. PERFILES DE PERSONAJES	26
7. GUIÓN DOCUMENTAL LOS CAMINOS DE LA TARULLA	28
8. ANEXOS	47
9. FILMOGRAFÍA	50
10. BIBLIOGRAFÍA	54

FICHA TÉCNICA

DOCUMENTAL

“Los caminos de la Tarulla”

Título: Los caminos de la Tarulla

Género: Documental

Duración: 25 - 27 minutos

Asesor: Sergio Alvares Uribe

Director: Ricardo Contreras García

Director de fotografía: Andrés Eduardo Quintero Vásquez

Productor: Guillermo Elías González Ganem

Cartagena - Colombia

2012

1. INTRODUCCIÓN

Después del primer contacto con la Corporación Desarrollo y Paz del Canal del Dique y la Zona Costera con la intención de realizar un video corporativo de su impacto en la zona se hizo evidente la necesidad de un acercamiento mucho más profundo al ver la magnitud espacial y temática que recorría a la subregión del dique. Hasta el punto que la intención inicial se transformó en “Los Caminos de la Tarulla”, un producto audiovisual que en su primera etapa consiste en la construcción detallada de un guión documental.

Luego del Minor en ‘Técnicas de Narración Mediática’ el asunto de las imágenes en movimiento en su versión documental surgió como respuesta inequívoca. Se trata en últimas de referirse al conflicto de la zona –como contenido- y a los asuntos que le competen a la imagen en su haber de posibilidades –como forma-.

La respuesta de la imagen tiene que ver con un diálogo silencioso, aquel en el cual vive el hecho estético y en el que se manifiestan sus representaciones como correlatos de la vida. Un diálogo horizontal que reivindica al olvidado -sobre todo en Latino América- y llega a las intimidades imposibles para cualquier soberanía política, de hecho -y esto habría que pensarlo con detenimiento- no hay nadie más soberano que quien se hace a la imagen de sus pueblos.

En Lo que le vamos quitando a la guerra (2008) contaba Jair Vega cómo el Cine Club itinerante La Rosa Púrpura abogaba por ese diálogo directo, silencioso y tal vez mucho más franco que algunos otros; el silencio en este caso era sumamente importante pues de ello dependían vidas; no querían tener que vérselas con guerrillas, así que de cierta forma la imagen era un puñal en la yugular del miedo, los defendía de todo ese otro silencio al que

los habían llevado las balas y la tiranía. La imagen funcionaba como epifanía, que bajaba del telón y caminaba entre el público para no irse jamás; sus personajes se mezclaban entre todos, haciéndolos poner en común, vinculándolos a diálogos que ponían resistencia al amarillismo con el que se contaban las vicisitudes de la guerra; ver a esos personajes de películas caminar por entre ellos era como verse a sí mismos en otro mar de posibilidades; en otro marco circunstancial.

Así, la imagen posee la capacidad de defenderse a sí misma, pues aun siendo un despojo, por cuanto olvido pese sobre ella, deja siempre consecuencias y fantasmas, a veces imperceptibles, a veces endemoniadas y activistas, que perduran también para defender a otros; para defenderse todos.

De manera que a la aureola mágica que rodea la imagen y todas sus acepciones (en ocasiones técnicas) de experiencias fantásticas, se le suma la posibilidad de la alteridad; ver al otro, aun en los escenarios más hostiles, e imaginar una posibilidad con él - tal vez una libertad- para así encontrar una esperanza común de resistirse al olvido.

La imagen hecha epifanía se presenta así como una alteración en el tiempo, que se opone al monótono y causa rupturas, como una forma apócrifa de afectar sensibilidades en las periferias, en la medida de los obstinados y flojos medios urbanos.

Con respecto al conflicto, la situación más alarmante es, como lo dice Clemencia Rodríguez citando a Rothman y Olson (2001, 289), que "entre más se embrollan los conflictos con entramados de identidades, política y recursos naturales" más se intensifica el impacto de la violencia armada en la vida cotidiana y el tejido social de las poblaciones civiles, siendo principalmente este último el mayor afectado, pues como continua diciendo

Clemencia, esta vez citando a Azam y Hoeffler (2002), las familias comienzan a encerrarse en sus casas y la comunidad se va aislando cada vez más. La guerra se va apropiando de los espacios públicos, donde en vez de interacciones entre vecinos y amigos, pelotones militares patrullan mercados, plazas y parques. Entre más aumenta el aislamiento y el miedo colectivo, los sentimientos de impotencia y victimización también crecen. Por tanto habrá que entender que dicha desintegración resulta proporcional a la disminución de la oralidad, a las historias que habitan en ella, a los lazos que se tienden desde el hábito de contar y la interrupción del reconocimiento de la otredad, de ello deviene una urdimbre social creada en función del miedo.

Y todo esto sucede mientras los medios se agazapan en sus oficinas, situadas siempre en las capitales de los centros urbanos, contando desde el dato escueto, sin reparos en las narrativas, los sentidos y las ilaciones. En otro lugar, y casi en el mismo, se encuentran los canales regionales quienes a falta de recursos económicos y hasta humanos, plagian los formatos light de los canales privados para terminar siendo medios amorfos que no responden ni a las necesidades de la audiencia ni a las características propias de lo que pretenden representar. De tal manera que la imagen se aleja de estas periferias, tanto por la desarticulación de sus tejidos sociales como por el oficio reduccionista de los medios (privados y regionales).

Para todo esto queda la solución de lo alternativo, como el documental en cuestión, lo que emerge de entre lo poco, medios o mediaciones nacidas en el hervor de los conflictos que vencen el miedo confiriéndole a la imagen, en todas sus formas, un carácter anarquista de resistencia y conquista de lo propio frente a lo ajeno, la del individuo y luego la de todos. De ahí esta iniciativa.

2. MARCO REFERENCIAL

La iniciativa de “Los Caminos de la Tarulla” se encuentra enmarcada en el haber del documental, que según la Cartilla de conceptos audiovisuales del Ministerio de Cultura (2009) el documental "Más que un género en sí mismo, es una aproximación estilística y una forma de producción que crea un código particular con el público." Sin embargo supone ser más complejo por lo que la creación de un código particular con el público es ciertamente una propiedad inherente a los géneros, por lo que se diluye la relación y diferencia de este entre otros. Michael Rabiger, por su parte, encuentra difícil lograr una unidad de conceptos que den con un sentido cierto del género, sin embargo apela a una suerte de ejes transversales sobre los que gira la noción de realismo que se atribuye al género.

- El documental y el tiempo: El documental suele cubrir el presente o el pasado, aunque puede proyectarse también hacia el futuro. *The War Game* (1965), de Peter Watkins, utiliza los bombardeos que se produjeron durante la Segunda Guerra Mundial sobre Dresde, Hiroshima y Nagasaki para simular un ataque nuclear sobre Londres. En ocasiones se utilizan actores cuando no se dispone (de los protagonistas legitimados para dar cuenta del espíritu real de los hechos).
- El documental como tratamiento creativo de la realidad: El padre fundador del documental, John Grierson, definió deliberadamente el documental como “*el tratamiento creativo de la realidad*”. Esta definición es convenientemente imprecisa, pues abarca todo tipo de cine exceptuado el de ficción, es decir, el dedicado a la naturaleza, la ciencia, los viajes, el cine industrial, el educativo e incluso cierto tipo de cine publicitario, aunque bien es cierto que muchas obras que se encuentran dentro de estas categorías no tienen por qué ser necesariamente documentales.
- El documental como crítica social: Parece que el documental se ocupa de destapar dimensiones que se encuentran más allá de la realidad e implican en cierta medida una crítica social. Los mejores que se han realizado no se dedican a promocionar un

producto o un servicio, ni siquiera se ocupan de hechos que se puedan medir objetivamente. Una película basada en hechos reales que muestra a unos trabajadores que fabrican hojas de afeitar sería una película industrial; pero si mostrara los efectos que la fabricación repetitiva y de gran precisión produce en los trabajadores, que invita al espectador a sacar conclusiones que suponen una crítica social, estaríamos hablando de un documental, aunque también describa perfectamente el proceso físico de la fabricación. La inquietud y el interés por la calidad de vida y la justicia entre los hombres lleva al documental más allá de los meros hechos, a una dimensión moral y ética por cuanto es un examen de la organización de la vida humana y constituye un acicate para la conciencia. Los mejores documentales son modelos de pasión disciplinada, muestran lo conocido de manera no habitual y nos exigen un alto nivel de conocimiento.

- Documental, individualidad y punto de vista: Émile Zola dijo: *“una obra de arte es un rincón de la realidad visto a través de un temperamento”*. Si le aplicamos esta máxima, *“el documental es un rincón de la realidad visto a través de un temperamento humano”*, observaremos que encaja perfectamente, ya que todo documental examina lo real a través del objetivo de un temperamento humano. Películas memorables de todos los géneros presentan a los personajes y sus avatares a través del objetivo de una persona identificable, de un autor. En definitiva Hitchcock, Godard, Bergman, Wertmuller y Altman en el cine de ficción, y Rouch, Wiseman, Kopple y los hermanos Maysles en el documental, nos muestran sus conflictos internos y lo hacen con un estilo propio. Todos ellos se involucran de una manera especial con la condición humana aportando una nueva frescura.

Los artistas antes que nadie son sensibles a todo lo que se encuentra en los límites de la conciencia social. Los museos y las galerías de arte nos muestran la amplia gama de puntos de vista que se han manifestado a través de la historia. Los documentalistas, al igual que los pintores, hacen sus distinciones críticas guiados por sus convicciones, su ideología, su interés por las formas, y también ellos desean convencer.

Pero un artista no es necesariamente un individuo que trabaja en solitario. Una pintura italiana del siglo XV podría atribuirse a Fray Angelico o a Ucello, pero en realidad es la obra de un equipo de especialistas y de aprendices. Cada experto se ocupó de unos detalles, de los fondos paisajísticos, las manos, o las telas (tapicerías). De la misma manera, los aspectos de una película o su punto de vista los maneja un equipo y no sólo un individuo. *Hoop Dreams* (1994), codirigida por Steve James, Fred Marx y Peter Gilbert, muestra en la pantalla la huella de autor, que es en este caso fruto del trabajo compartido y no de valores individuales. Dado que el medio es colaborativo, y dado que el receptor es una audiencia colectiva, esto no puede resultar sorprendente.

- El documental como historia organizada: Los documentales más importantes, como sucede también en el cine de ficción, requieren una historia de cierta calidad, con personajes interesantes, tensión narrativa y un punto de vista integrado. Todos estos elementos son fundamentales a toda historia y están presentes tanto en los mitos y las leyendas como en los cuentos populares — la narrativa más antigua de la humanidad. ¿De dónde emana esta organización y quién tiene el derecho de imponerla? T. S. Eliot decía que era cometido del artista: *“la función de todo arte es la de proporcionarnos la idea de un cierto orden en la vida, a base de imponerle a la vida un orden”*. El documental nos proporciona una idea del orden que subyace en la vida, utilizando la relación causa-efecto.
- Formas del documental: La imposición de un orden y la demostración de la relación causa-efecto pueden afrontarse de diversas maneras. El documental puede ser controlado o premeditado, espontáneo o impredecible, lírico o impresionista, de observación estricta, acompañado de comentarios o mudo; puede basarse en las preguntas, catalizar el cambio, o incluso puede coger por sorpresa a sus personajes. Puede “imponer un orden” con la palabra, con imágenes, con la música, o a través del comportamiento humano. Puede servirse de tradiciones orales, teatrales o literarias y tomar rasgos de la música, de la pintura, la canción, ensayo o la coreografía.

- Fidelidad a lo real frente a realismo: Las posibilidades del documental son ilimitadas, pero lo que sí queda siempre reflejado en cualquiera de ellos es un profundo interés y un respeto por la realidad. Pero ¿qué es la realidad? Para los materialistas es algo objetivo que vemos, medimos y aceptamos. Desde el punto de vista de las poderosas cadenas de televisión, o de las empresas que las subvencionan, que se quieren proteger contra posibles demandas judiciales, el contenido del documental debe ser únicamente aquel que contenga sólo lo que se puede ver, probar y lo que tenga defensa ante un tribunal. No resulta sorprendente que estas empresas estén más dispuestas a producir películas de carácter divulgativo o cierto tipo de periodismo cuidadosamente controlado, que verdaderos documentales de los que se desprende cierta crítica social desde un punto de vista individual y que representan a una mente en funcionamiento. Pero el documental refleja la riqueza y la ambigüedad de la vida, y esto le lleva más allá de la observación objetiva. La realidad humana cuando se encuentra bajo presión se convierte en surrealismo y alucinación, como se observa brillantemente en *The Thin Blue Line* (1988). Junto a la realidad exterior visible buscamos formas de representar la vida interior de los personajes que estamos filmando, ya que sus pensamientos, sus recuerdos, sus sueños y sus pesadillas forman parte de su realidad. Los escritores han sabido siempre fluctuar entre la dimensión exterior y la interior de sus personajes, y a veces han incluido las percepciones del autor como parte de la rica narrativa resultante. Esas libertades, en el cine, están aún en proceso de desarrollo.
- El documental como presencia y consciencia: El documental moderno difiere del anterior, mucho más dependiente del guión, en que hoy día la tecnología nos permite filmar los acontecimientos con el sello de su autor tal como se manifiestan. Se consigue así dar una sensación de espontaneidad y adaptación que nos resultan familiares, pues las hemos vivido en momentos álgidos de nuestras propias vidas. Tomemos, por ejemplo, *Soldier Girls*, de Nicholas Broomfield y Joan Churchill, (1981). La película nos muestra al ejército americano entrenando a sus soldados femeninos y también nos revela situaciones más o menos informales de la vida

militar, incluyendo escenas de entrenamientos sádicos y humillaciones sistemáticas tanto más inquietantes cuanto que son hombres blancos los que las ejercen sobre mujeres que se encuentran en minoría. La película evita enfrentarse a la paradoja central hasta que está bien avanzada: puesto que la guerra es brutal e injusta, un instructor bondadoso no puede enseñar a sobrevivir a los soldados, sean hombres o mujeres. Este argumento se mantiene después de lo que hemos presenciado y nos perturba ante las grandes cuestiones sobre las tradiciones y la mentalidad militar, que es precisamente lo que pretendían sus autores. La película comparte lo que les preocupaba y conmovía a Broomfield y Churchill, pero en ningún momento nos indica lo que debemos sentir o pensar. Más bien al contrario, al exponer la evidencia contradictoria y provocativa, nos obliga a pensar y nos plantea un debate interno.

- Documental y arte social: Un documental es una construcción hecha a base de evidencias. Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que se van sucediendo ante sus ojos. Dado que las películas suelen llevarse a cabo en colaboración, la sensibilidad puede surgir también colectivamente de determinados miembros de ese grupo de personas que trabajan juntas. Posteriormente, es otro colectivo quien la consume, la audiencia. El cine y especialmente el documental, es verdaderamente una forma de arte social. (Dirección de documentales. Michael Rabiger, 2005).

En la medida en que avanzan los tiempos aumentan las posibilidades estéticas del documental, pues el contexto se torna exigente para con los géneros, poniéndole retos constantes de reinventiones en sus relaciones con el público, de tal manera que cada subdivisión corresponde a una fracción histórica y al ojo de alguna época. La Ruta de apreciación cinematográfica del Ministerio de cultura (2005) encuentra que la división se establece de la siguiente forma:

- Documental periodístico: Se desarrolla sobre todo desde la televisión, con las características de un reportaje ampliado. En su expresión más convencional, se dirige al espectador de manera directa, utilizando como recurso un narrador externo,

a manera de voz en off. Establece posiciones claras sobre los temas que aborda, las entrevistas e imágenes refuerzan directamente la tesis planteada. Ejemplo: La lucha de un Gigante (2004), el documental dirigido por Juana Uribe sobre Luis Carlos Galán.

- Docudrama: Surge en los años cuarenta; los personajes reconstruyen las situaciones representándose a sí mismos, reconstruyendo su realidad. Deja un límite muy delgado entre el documental y la ficción. Responde a la necesidad de reescenificar ciertos momentos de los personajes de los que no se encuentra registro alguno; algunas veces se emplean actores. Se puede decir que los actuales reality shows provienen del docudrama.
- Documental directo: Se desarrolla principalmente en los años sesenta, y tiene una correspondencia con la evolución técnica que permitió trabajar con equipos más ligeros que facilitaban la producción y hacían posible filmar de manera sincrónica imagen y sonido. Este tipo de documental tiene como premisa una intervención discreta por parte del realizador y la captura de las situaciones en el estado más auténtico posible. Entre sus características está el no utilizar música que no provenga del momento mismo en que se ha registrado, la ausencia de narrador externo, entrevistas o reconstrucciones. Algunas de las convenciones del documental directo también han sido adoptadas por la ficción; un ejemplo de ello es el Dogma 95, movimiento que le apunta al registro de historias de ficción sin artilugios cinematográficos como luces, filtros fotográficos o música que no haga parte de la acción misma, entre otras restricciones. Ejemplo: Chircales (1967-1971), de los colombianos Jorge Silva y Marta Rodríguez.
- Documental vérité o documental participativo: En este tipo de documentales, desarrollado también en los años 60, los personajes hablan directamente a la cámara, involucrando al espectador en la historia. El documentalista interviene de manera explícita en el documental, interactúa con los sujetos y hace evidente el proceso de realización, desde que se genera el contacto con el personaje, hasta que se termina el rodaje. Un ejemplo de este tipo de documental lo dan las realizaciones del norteamericano Michael Moore (Bowling for Columbine, Fahrenheit 9/11) o

algunos clásicos de Jean Rouch, en especial el realizado con Edgar Morin, Crónica de un verano.

- Documental de creación: Abarca un sinnúmero de posibilidades, entre ellas, la licencia, por parte de realizador, para crear representaciones del mundo que no necesariamente están en la realidad. En otros casos se centra en la relación documentalista - espectador y su mutua interpelación. Puede utilizar recursos como la discontinuidad entre el sonido y la imagen, la distorsión de la imagen y la interrupción de secuencias naturales. Este tipo de documental desmiente el tradicional compromiso del documental con la objetividad y la veracidad. Es legítimo evidenciar la subjetividad del documentalista, tanto como la interferencia de la cámara sobre el personaje. Subraya el proceso de realización tanto como los resultados del mismo. Ejemplos: Piel de Gallina (1998), de Mónica Arroyave y Carlos Espinosa, y El proyecto del Diablo (1999), de Oscar Campo. Estos títulos hacen parte de la Maleta de Documental Colombiano 1 y la Maleta de Películas Colombianas 1, respectivamente, producidas por el Ministerio de Cultura.

Por su parte la Cartilla de conceptos audiovisuales (2009) añade a la lista algunas otras subdivisiones:

- Documental institucional: Es un tipo de trabajo generalmente encargado por una empresa o institución con el fin de dar a conocer a determinado público algún aspecto de la organización. Es ésta quien define la orientación y los contenidos, mientras el realizador se ocupa de darle un desarrollo formal que logre una mayor efectividad en la transmisión del mensaje.
- Falso documental: parte de una premisa falsa y la hace pasar por verdadera. Cuestiona así las formas de construcción de la verdad.
- Documental etnográfico: se ocupa del estudio de las comunidades sociales y sus interrelaciones y visión del mundo.
- Documental de personajes: realiza, a través de elementos biográficos y testimonios, retratos de personajes, generalmente de relevancia histórica y cultural.

- Documental político: son filmes de tesis que se alinean ideológicamente de manera clara, en defensa de unas ideas que se intentan demostrar mediante el uso de testimonios, documentos o imágenes de archivo.
- Compilation films: documentales que trabajan con materiales preexistentes y que ofrecen nuevas lecturas y relaciones a partir de los mismos.

“Los caminos de la Tarulla” exploran el umbral de lo etnográfico, que es definido, por Michael Rabiger, como la pieza audiovisual cuyo presupuesto cultural no está influido por los supuestos culturales del cineasta. Una exploración que se propone desde la forma del documental de creación para poder abarcar las posibilidades expresivas que implica el viaje de Calamar a Pasacaballo.

3. MARCO TEÓRICO

Para darle fuerza y uso a la filmografía como referencia digna en la presentación de la propuesta teórica, se ha decidido tomar una película del género que se ubique en la transversalidad del ensayo que se expondrá a continuación. Dicha película, que cumple las expectativas del género, ha sido *Hacia Rutas Salvajes* (Sean Penn, 2007), basada en un libro de Jon Krakauer e inspirado en las notas del diario de McCandless, en la que "el joven e idealista Christopher McCandless (Emile Hirsch), adopta el nombre de Alexander Supertramp, deja sus posesiones y sus ahorros a la beneficencia y abandona el mundo civilizado con rumbo a la salvaje Alaska para entrar en contacto con la Naturaleza y descubrir el verdadero sentido de la vida" (FILMAFFINITY). Cabe aclarar que dicho desarrollo narrativo parte de las acepciones y precisiones de las categorías en cuestión: Relato de viaje y Road Movie, las cuales se mezclan entre sí, supliéndose y argumentándose, sobre todo en la exigua teoría que ofrece la especificidad del road movie.

Para empezar, habrá que decir que la génesis del relato de viaje como la del road movie (película de carretera) es común, pese a lo distanciada en el tiempo. Primero fue el relato de viajes, surgido a raíz de la revaluación de la experiencia renacentista y luego el Road Movie tras la constitución de la experiencia caótica de las ciudades congestionadas; de ahí surgen las pulsiones de ambos géneros, tanto como formación discursiva como categoría cinematográfica, y es precisamente ahí donde empieza el argumento de *Hacia Rutas Salvajes*, pues como ya se ha dicho en la sinopsis, el relato inicia tras el despojo por autodeterminación de los bienes materiales que le son, a su imagen de idealista y libertario, un símbolo de estancamiento. Steven Cohan e Ina Rae Hark en la introducción al libro *The Road Movie Book* dicen al respecto de esos simbolismos que, "cuando Jean Baudrillard compara la cultura norteamericana con 'espacio, velocidad, cine, tecnología', bien podría estar describiendo las características principales de un road movie", quizá el enfrentamiento tópico entre "estancamiento" y "velocidad" puedan haber detonado el viaje furtivo del personaje del film; esto apunta a que "la crisis de identidad del protagonista refleja la crisis

de identidad de la cultura propiamente dicha". Walter Salles, "Apuntes para una teoría sobre la *Road movie*" (2008). En tanto, la posibilidad del viaje aventuresco se hace seductor en parte gracias a que, tal como lo dice Walter Salles, la Odisea es en cierta forma la base de todo, la fuente a partir de la cual parecen surgir todas las películas de ruta. Es esta, sin duda, una oda universal a la experiencia.

Para Giampero Frasca, el road movie "transforma la carretera en un texto capaz de: Contar el espacio mismo y sus contradicciones internas, espejo fiel de una cultura norteamericana que ha asumido el tema del viaje y del movimiento como metáfora de su propia existencia, como si el desplazamiento constante, la disposición sistemática al dinamismo, fuera el gesto característico de una nación entera".

Lo que nos deja frente a un género de fuga que bien puede ser el denominador común de cualquier cultura citadina actual, dada las condiciones caóticas de las ciudades y su propensión al control a través del miedo, del que a su vez se deviene la construcción de un escenario salvaje que acaricia la posibilidad del escape en "héroes viajeros o nómadas – usualmente una pareja y a veces un grupo de héroes–, personajes jóvenes y marginales cuyo malestar social los convierte a menudo en verdaderos parias.", como lo sugiere Jaime Correa en su investigación "El Road Movie: elementos para la definición de un género cinematográfico".

Así la variación transitoria original del western, entre civilización y escenario salvaje cambia para acentuarse en la variación del caos citadino a la apacibilidad de lo rural y, luego, a la conquista de un nuevo mundo salvaje, lo que establece un ritmo propio en el que el viaje es una aventura de escenarios fugaces que irrumpen de a golpes en la vida de los hombres que emprenden la aventura de vivirlos por amor al carácter virgen e inexplorado del territorio.

Pues bien, para Christopher McCandless, el personaje de nuestro film, el éxito y todo lo que deviene de esa expresión del capitalismo, es una atadura que hiere sus sensibilidades, de ahí su desprecio por la beca en Harvard y su consumismo abnegado. Todo esto depara

para McCandless una partida placentera en tanto responde a su deseo de huida hacia lo desconocido, para hacer familiar lo que hasta ese momento era una posibilidad exótica.

La experiencia nos deja ante el hecho subjetivo del relato viajero, pues dado a la experiencia, las connotaciones y las categorías corresponden a una organización arbitraria de quien narra, lo cual carga el relato de un tinte ideológico, entendido como posición subjetiva y sensible, propia de cada quien, -en este caso del narrador-, que es a su vez protagonista y héroe de la narración. De esta manera el relato de viaje es definido por Friedrich Wolfzettel en *Le discours du voyageur* como "genero amorfo" que se presta con dificultad a análisis estructural y cuya dispositio es susceptible de ser examinada en tanto factor de mensaje ideológico. Edwar Said, por su parte, en *Orientalismo* comentó que estas narraciones configuran una "formación discursiva" integrada tanto por textos colectivos y anónimos como por la obra de los escritores individuales, siendo estos responsables de la construcción de representaciones estables e ideologizadas sobre los espacios.

Al tiempo, la posibilidad del nacimiento del suceso como relato depende del deber del cambio, así lo dice Tzvetan Todorov, cuando al referirse al relato le "exige el desarrollo de una acción, es decir, el cambio, la diferencia". Gerald Genette agrega que "desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante". Detengámonos un momento en McCandless. Pongamos en consideración su cambio de medieval a hombre moderno, de ciudadano a campesino; su transformación vale en función de convalidar la historia, no solo la de él, habría que sumar las aristas en el argumento del metraje, tales como la aparición del amor desvanecido y la vejez depresiva, siendo éstos cambiados por valores regenerativos y contrarios, dado el advenimiento del héroe en cuestión y su irrupción exótica en el curso normal de los tópicos.

Así pues, Hayden White, tal como lo cita Beatriz Colombi Nicolía en *El viaje y su relato* (2006), dice que el relato histórico -como el de viaje- más que responder a un programa lógico de antecedente-consecuente, adopta un régimen tropológico o figurativo existente en la estructura misma de la lengua:

"Comprender es un proceso que consiste en hacer que lo no familiar, o lo "extraño" en el sentido que Freud le da a ese término, aparezca como familiar, o trasladarlo del dominio de las cosas sentidas como "exóticas" e inclasificables a un cierto dominio de la experiencia codificada adecuadamente para ser sentida como humanamente útil, no amenazante o simplemente conocida por asociación. Este proceso de comprensión solo puede ser tropológico en su naturaleza, pues lo que está involucrado en este convertir en familiar lo no familiar es un tropologizar que es generalmente figurativo. Se sigue de ahí que este proceso de comprensión avanza mediante la explotación de las principales modalidades de figuración, identificadas en la retórica posrenacentista como "tropos maestro" (en palabras de Kenneth Burke) de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía."

Colombi Nicolia agrega que tal régimen tropológico consiste en cuatro tropos maestros que dominan las relaciones entre palabras y pensamiento en cualquier narración: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Estos tropos se corresponden a su vez con cuatro tipos de trama: novela, tragedia, comedia y sátira. En los relatos de viaje siempre se podrá descubrir un tropo y una trama dominante.

Esto es importante, considerando la condición de género discursivo secundario y, por tanto, complejo, en el que viven géneros discursivos primarios, como cartas, mapas, guías y algunas otras constancias que den solvencia a la propiedad de la experiencia; dicha condición hace del relato un palimpsesto de heterogeneidades cuya ilación y valoración unitaria, en la medida de lo posible, depende del empleo del tropos y la trama. Quedan como constancia referencial las cartas que escribía Christopher McCandless desde su exilio salvaje, con las que pretendía narrar el día a día, tanto sus oficios como sus sufrimientos. Dichas cartas son además constancia de una figura central del viaje como lo es la comparación, en cierta forma la narrativa de las cartas tiene que ver con la negación del mundo preformado que le vio huir. A estas cartas se le suma otro ejemplo: el testimonio sentimental de la hermana, casi elogioso, como constancia vigente del mundo abandonado por McCandless, que funciona como correlato, analogía y, por tanto, como comparación de los dos valores espaciales sobre los que se extiende la ruta.

Ahora que llegamos a esa especificidad, cabe aclarar la diferencia existente entre "lugar y espacio", que son definidos, en Certeu, como -el espacio- el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones coexistencia e implica estabilidad. -Lugar- intervienen los vectores de dirección, velocidad y tiempo, por lo tanto carece de univocidad y de estabilidad. Las cartas en tanto, además de ser género secundario, poseen una labor de jerarquización del recorrido, como lo dice Colombi Nicolía, "a partir de procedimientos de delimitación y de focalizaciones enunciativas, es decir, de lo que Certeu llama 'el signo del cuerpo en el discurso'". Es así como *Hacia rutas salvajes* cuenta con el empleo del espacio a partir de lógicas oníricas, en las que los lugares parecen fragmentados en función del espacio; los vectores de dirección se ven afectados en su forma de devenir unitario pues la entropía permite la alteración del orden, lo que justifica una disonancia entre la aparición de lugares.

De esta manera el espacio enmarcado en el relato y apalabrado bajo una tesis, pasa a ser un "topos" o una construcción imaginaria de un lugar. Así, en el film, la aparición de un espacio lindante entre dos valores opuestos (ciudad y selva/ formal y clandestino/ orden y caos) da lugar a un topos llamado "Ruta", acompañado de un adjetivo que resemantiza el espacio, "salvaje", tal como lo justifica el nombre adscrito al título del film. De esta manera los tópicos adquieren una función considerable, ya que, como sugiere Erns Robert Curtius en su *Literatura europea y edad media latina*, los tópicos son "imágenes tema" que funcionan como indicativos y convenciones en los géneros literarios, por lo que, como agrega Colombi Nicolía, "el tópico clásico de la 'abundancia' es constante en las relaciones de la conquista; la 'melancolía del viaje', atribuido a Mme. de Stael, es propio del viaje romántico como exilio; el 'viaje apresurado' aparece en e siglo XIX cuando se privilegia la aceleración en el espacio; el 'desengaño del viajero', que señala la discordancia entre fantasía previa y el encuentro real con el objeto turístico, característico del espíritu romántico, recrudece a finales del siglo XIX cuando la modernización transforma drásticamente los espacios; también de esta época es el tópico del 'viajero tardío', aquel que llega cuando ya todo ha sido dicho sobre el espacio visitado y ya se ha producido un efecto de saturación semántica. El sentimiento de lo 'sublime' abre el siglo XIX con las

exploraciones de Humboldt y lo cierra su decadencia con la emergencia de turismo y la sensación de pérdida del aura en esta práctica". Para el road movie, por ejemplo, la carretera adquiere su significado en el que funciona, según Correa en su cita a Laderman, como "un símbolo universal del curso de la vida, del movimiento del deseo y de la atracción que ejercen la libertad y el destino" sobre los viajeros. Por ende, está llena de "connotaciones utópicas" entre las cuales figuran la idea misma de la "posibilidad," así como las nociones de "dirección" y "propósito" que promete a aquellos que se deciden a tomarla. Y otros pesimistas asociados al peligro y a la aventura poco precavida, tal como en su momento sucedió con el cine negro estadounidense.

De esta manera, la carretera, tal como lo dice Shari Roberts, puede aparecer como tema, en cualquier película, sin importar el contexto histórico, mientras que en el género del *road movie*, la metáfora de la carretera se convierte en el principal recurso estructural a través de esta interdependencia de los viajes físicos y espirituales.

Nuestro personaje, Christopher McCandless, en primera instancia se hace al ideal de lo "sublime", entendiendo eso como justificación única de su vida libertaria; muy a pesar de todo lo inestable que resulta la narración, ese parece ser el único valor definitivo, sin embargo, al final, a punto de morir intoxicado por el engaño de un libro salvavidas, escribe en sus cartas, últimos testigos de su aventura, una frase lapidaria: "La felicidad solo es real cuando se comparte", en la que se muestra absolutamente desengañado de aquella idea de felicidad que había perseguido hasta el momento.

4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El documental es un recorrido audiovisual por la Sub región del Canal del Dique. El viaje inicia en el despertar marcado por el tiempo del sol naciente y los oficios tempranos de sus habitantes. A partir de ahí largan a correr las historias de personajes de esta Sub región enmarcadas en gran parte por la influencia del quehacer de la Corporación Desarrollo y Paz del Canal Del Dique y la Zona Costera. Relatos que guiados por el agua, se entrelazan en un romántico espíritu aventurero, cuya señal de inicio será el paso habitual de la hoja acuática de la zona, la tarulla, en la que se condensa la fuerza del agua en la vida de sus personajes.

No solo el Dique y sus oficios los ponen en lugares de encuentro, también el conflicto y la resistencia hacia él han hecho de esta una zona que guarda un sedimento común desde el que ruedan sus historias.

La hoja seguirá su cauce hasta encontrarse libre en el final de su analogía con el hombre, pero algo en ella habrá cambiado.

5. ANTECEDENTES

El Canal del Dique es una de las obras de ingeniería más importante de Colombia, desde su aspecto histórico, encontramos que fue pensado por los españoles y construido por los pueblos de esclavos afro-descendientes e indígenas, estos a ritmo de hachas, machetes, picos, palas y demás herramientas de la época le dieron vida a esta mega obra, que abarca 106 kilómetros de largo y que logra alcanzar en algunos de sus tramos los 100 metros de ancho, además cuenta con 3 desembocaduras.

La construcción del canal demandó 6 meses de arduo trabajo humano, la obra que inició a finales de 1649 y culminó el 24 de julio de 1650, estuvo a cargo del gobernador Pedro Zapata De Mendoza, y el ingeniero Juan de Somovilla y Tejada.

Posteriormente, luego de entrar en funcionamiento todo lo concerniente al control administrativo y al mantenimiento del canal pasa a manos de la clase dirigente de esta región, que en un principio fue el Cabildo de Cartagena y luego se turnó entre las administraciones locales, lastimosamente y para desgracia de esta región la herencia de explotación dejada por los españoles al parecer fue lo único que aprendieron los que en ese momento eran los dueños del poder, en consecuencia el canal se vio gravemente afectado por el descuido administrativo y la falta de mantenimiento, todo ello reflejando un deterioro y sedimentación en muchos sectores.

Y es que este no es solo un canal que conecta las aguas del Río Magdalena con las del Mar Caribe, sus funciones trascienden más allá, su tarea es tan grande como conectar dos o más pueblos, o tan pequeña como unir familias o una pareja de enamoradas, o una especie de animales o vegetales. Además es generador de una cultura de basta riqueza musical y artística tan importante como lo es la labor diaria de un lanchero.

En relación al territorio físico, estaremos abarcando una zona geográfica muy extensa, se trata de la subregión Canal del Dique. Esta porción territorial del Caribe colombiano se

extiende desde Barranquilla a Cartagena. Toda la zona tiene una población estimada en 2.572.176 habitantes, abarca 6.356 km² aproximadamente; políticamente cuenta con 26 municipios, 14 de Bolívar y 12 del Atlántico, integra a 83 corregimientos: 31 pertenecen a los municipios del departamento del Atlántico, y 52 a los municipios del departamento de Bolívar.

Otras de las características de la sub región del Dique es el hecho de ser una llanura conformada por varios humedales y ciénagas, por tanto, nos encontramos con una zona rica en flora y fauna; y de ahí su sobresaliente vegetación con variadas especies, de donde tomamos una, la Tarulla como objeto del hilo conductor de nuestro documental.

La Tarulla (*Eurochorniacrassipes*; E. Azurea), durante la época de transición entre periodos de sequía y de lluvias, es utilizada por los campesinos en sus cultivos como el de la patilla, para ejercer control biológico de malezas y como cobertura muerta (especie de alfombra natural) para conservar la humedad del suelo. Esta práctica cultural permite el ahorro en los costos de producción de sus cultivos.

La población de este territorio se dedica hoy en día a actividades como la pesca, la agricultura, la ganadería, además de criar especies como: gallinas, pollos y cerdos etc. Actividades que son realizadas desde épocas precolombinas, pero además se desarrollan otras actividades económicas como la explotación minera, el turismo y el transporte fluvial.

Otra riqueza con la que cuenta la región es el aspecto artístico, en la sub región del dique podemos encontrar géneros musicales autóctonos tales como son los bailes cantados; los cuales son representaciones musicales de origen africano, interpretados con instrumento de percusión, palmas y tablas. Las coreografía de los bailes son una burla de los esclavos negros hacia los amos. Los bailes cantados en un principio eran bailados sólo por hombres, en algunas de las poblaciones de tradición colonial, uno de los bailes más representativos es en el que hombres disfrazados de mujer interpretan un acto de defensa de sus compañeras las cuales eran abusadas por los españoles colonizadores.

6. PERFILES DE PERSONAJES

La delimitación de cada instancia y la irrupción de los personajes va a ser dictada por la jurisdicción de cada una de las líneas de acción con las que actualmente trabaja la Corporación Desarrollo y Paz del Canal del Dique y la Zona Costera, como punto de partida y principio organizador. Los perfiles, término que utilizaremos para referirnos a la expectativa frente a los personajes que guardamos en el estado de preproducción, serán distribuidos así dependiendo del entorno y la ubicación en que sean encontrados: Paz y derechos humanos - Madre cabeza de familia, Gobernabilidad y Democracia - Sujeto colectivo regional, Desarrollo integral y sostenible - Pescador, Educación y cultura – joven estudiante – líder comunitario, Ordenamiento territorial – Campesino.

De igual forma, habrá espacio suficiente para la intervención de personajes alternos como el campesino conocedor de la historia del canal de dique, los grupos de música folclórica y el funcionario de la corporación; los cuales, cada uno desde sus oficios, enriquecerán la narración.

La Tarulla, por su parte, se asume como metáfora, como enunciador del agua que dá paso a las historias, por lo que se consolida como un personaje pseudo exotá pues, pese a estar desarrollado en el escenario de lo diverso, se funde además con el objeto en una dualidad de extrañeza y afinidad, siendo, por el contrario, la extrañeza la categoría única del exotá puro.

De manera que, como dice Beatriz Nicolía, el sujeto de la enunciación corresponde con el sujeto del enunciado, sin embargo, aunque es frecuente, esta vez por tratarse de una metáfora central no se puede asociar con el sello del autor sino, más bien, al desarrollo narrativo y argumental, en tanto su carácter de recurso busca imposibilitar al autor narciso y darle vigor a los personajes emergentes.

De este modo, si bien para la teoría existe un “pacto autobiográfico”, acuñado por Philippe Lejeune, en el que se admite la coincidencia entre identidad, narrador, autor y personaje, se estima que a través de la Tarulla no solo se resemantiza el espacio, además se reasigna la autoría del relato al que da paso, con lo cual se lleva a cabo la idea del documental como manejo creativo de la realidad.

7. Guión documental Los Caminos de la Tarulla

1. EXT. SUB REGIÓN DEL DIQUE. AMANECER.

Inicia el día en la subregión del dique, el alba con sus primeras luces llenan de color el cielo de la región.

2. EXT. SUB REGIÓN DEL DIQUE. (PUEBLO). AMANECER.

Las calles del pueblo están solas, de a poco comienzan a abrirse las puertas y ventanas de las casas; las luces de las lámparas de las terrazas y de los postes de energía empiezan a apagarse.

3. EXT. SUB REGIÓN DEL DIQUE. AMANECER.

Entre el oscuro color marrón de las aguas del canal, los diferentes tonos de verde de los sembrados agrícolas: maíz, palma Africana, plátano, aguacate y yuca, que aparecen de lado a lado del canal, y los azules y naranjas del cielo se conforma un perfecto cuadro de lo que es la sub región del dique.

4. EXT. SUB REGIÓN DEL DIQUE. (PUEBLO). AMANECER.

Los sembrados de maíz están solos, poco a poco empiezan a aparecer en escena los campesinos que vienen cargando los sacos donde guardarán la cosecha del día.

5. EXT. SUB REGIÓN DEL DIQUE. AMANECER.

Las gallinas, gallos y pollos de los corrales cantan y cacarean a reacción de los primeros rayos de luz y

de las personas que entran a retirar algunos huevos. Los cerdos y conejos husmean los recipientes de agua y de alimentos. Las bestias de carga y transporte como burros y caballos salen junto a sus amos a trabajar.

6. EXT. SUB REGIÓN DEL DIQUE. AMANECER.

El canal está despejado. Las aguas de un color entre verdoso y marrón oscuro, por el reflejo de la vegetación a su alrededor, y el sedimento del lecho del canal, siguen su tenue caudal.

7. INT. CALAMAR. CASA. DÍA.

Manuel, un campesino de 60 años de edad, de contextura gruesa, estatura mediana, con las arrugas propias del tiempo, tiene la piel morena ya quemada por el sol, se encuentra en su casa alistándose para hacer un recorrido por el canal del dique; se coloca sus botas de caucho y el infaltable sombrero para hacerle frente al implacable sol. Antes de salir de la casa se sienta a desayunar en su mesa decorada por un mantel de plástico de cuadros rojos y blancos. De centro de mesa un juego de cubiertos. Al lado se sienta su esposa a acompañarlo a comer la comida que ella preparó: pescado frito con yuca sancochada y un café tinto. Al terminar, los dos se paran de la mesa. Manuel busca su machete, que tiene un filo que brilla ante el oxido que cubre el resto del metal y su esposa le entrega un termo lleno de agua de panela con mucho hielo; para que beba durante el recorrido.

8. EXT. CALAMAR. CALLE. DÍA.

Manuel camina por las calles del pueblo, algunas pavimentadas otras polvorientas y destapadas. Hay varias personas en las calles; algunas señoras barren y limpian los frentes de sus casas, otras venden desayunos y fritos en las esquinas, y otros que van para sus trabajos y para las escuelas. En el camino Manuel saluda a algunos conocidos.

9. EXT. CALAMAR. CALLE. DÍA.

El cielo de Calamar es inmenso y en la mañana es decorado por algunas nubes. Transición de video, time lapse del cielo de Calamar y sobre esa imagen aparece un inserto gráfico:

- La subregión del dique cuenta con 2.572.176 habitantes, está compuesta por 6.356 km² aproximadamente.

10. EXT. CALAMAR. ORILLA CANAL DEL DIQUE. DÍA.

Manuel llega a la orilla del canal del dique, se quita el machete que posa en la cintura y se sienta en el suelo, a un costado del canal, para contemplar la grandeza de éste. Luego, nos cuenta a través de su vivencia cómo es la vida en la llamada sub región del dique. Además nos habla de la presencia de la Corporación Desarrollo y Paz del Canal del Dique y Zona Costera. Nos da a conocer temas históricos del canal como:

- Lo relacionado con la apertura de canal, que duro 6 meses, se dio inicio a finales de 1649 y terminó el 24 de julio en 1650.

- Además que el canal tiene 106 kilómetros de largo, en algunos de sus tramos logra alcanzar los 100 metros de ancho además cuenta con 3 desembocaduras.
- Y finalmente que la mano de obra del canal estuvo a cargo de los pueblos esclavos afro descendientes e indígenas colombianos.

11. EXT. CALAMAR. ORILLA CANAL DEL DIQUE. DÍA.

Al terminar de hablar sobre el canal y la Corporación, Manuel se acerca más a la orilla del canal, se arrodilla, estira su brazo y alcanza una hoja de Tarulla. Manuel desprende la hoja y la impulsa para que esta emprenda un viaje. Sobre la imagen de Manuel tomando la hoja, aparece un recuadro horizontal al lado derecho de la pantalla con un inserto gráfico:

- La Tarulla (*Eurochorniacrassipes*; E. Azurea), planta acuática que nace en los cuerpos de agua, durante la época de transición entre periodos de sequía a lluvia, es utilizada por los campesinos en sus cultivos como el de la patilla, para ejercer control biológico de malezas y como cobertura muerta (especie de alfombra natural) para conservar la humedad del suelo, la hoja de la Tarulla es de color verde y tiene forma de corazón. Esta práctica cultural permite el ahorro en los costos de producción de sus cultivos.

Luego de impulsar la hoja Manuel se acerca a una canoa, e igual que la hoja inicia un recorrido por las aguas del canal del dique.

12. EXT. AGUA DEL CANAL DEL DIQUE. DÍA.

La hoja de la Tarulla ha iniciado su curso, despacio se mueve por las calmadas aguas del canal. Transición de video: imagen de las aguas del canal del dique, sobre esta imagen un inserto gráfico: Graficas de diagnóstico territorial gobernaciones de Bolívar y Atlántico.

- La población total es de 2.572.176 habitantes.
- Cuenta con 2 ciudades capitales, polos de desarrollo de la región caribe: Barranquilla y Cartagena.
- La región la integran 26 municipios, 14 de Bolívar y 12 del Atlántico.
- Existen 83 corregimientos. 31 pertenecen a los municipios del departamento del Atlántico y 52, a los municipios del departamento de Bolívar.

13. EXT. GAMBOTE. DÍA.

Jonás un niño de 12 años de edad, de estatura normal, tez morena y de cabello oscuro lleva el uniforme del colegio. Un pantalón de tela de dril café oscuro, una camiseta tipo polo blanca, con vivos de color café en las mangas y cuello, y el escudo de la institución al lado derecho del pecho. Se acerca a una de las orillas del canal, bajo la sombra de las ramas de un árbol que dejan pasar algunos haces de luz. Con cuidado, para no ensuciarse, se agacha y con un par de baldes recoge agua. Después de llenarlos se coloca de pie y va rumbo a su casa. De fondo se ve pasar la hoja de Tarulla de color verde sobre las aguas del canal.

14. INT. GAMBOTE. CASA JONÁS. DÍA.

Jonás llega apurado, dejando caer agua, por el peso de los baldes llenados en la orilla del canal. Al entrar a la casa le pregunta a Diana, su mamá. Mujer de 28 años edad, de cabello largo y oscuro, recogido por un gancho y de piel morena; ¿Cuales son las maticas que voy a regar? Le pregunta su hijo a lo que ella le responde con un gesto señalándole el lugar, y diciéndole cuáles son las plantas que debe regar.

De camino al patio, Jonás continua dejando caer más agua. El peso de los baldes hace que sus pasos sean un poco torpes.

15. INT. GAMBOTE. CASA JONÁS. DÍA.

Con diligencia y escoba en mano, Diana barre la sala de su casa. A medida que avanza con un limpión sacude y organiza; mueve las sillas, rueda y cambia de lugar la mesa, baja los cuadros, le cambia el agua a los floreros y pone flores nuevas. Hace lo mismo con los demás adornos y objetos de la sala, quitándoles el polvo que tenían encima.

16. EXT. GAMBOTE. CASA JONÁS. DÍA.

Después de terminar de limpiar el interior de su casa, Diana va a la parte de afuera, se coloca a un costado de la puerta de la entrada a la casa, apoyando el peso de su cuerpo a la escoba que tiene en la mano. Posada en ese lugar cuenta cómo le ha tocado vivir en la subregión del dique, cuáles han sido los buenos y malos momentos que ha pasado junto

con su familia. Además comenta cómo es la educación en esta zona del país.

A mitad de la charla Diana le grita a Jonás, recordándole que debe tener cuidado al momento de echarle agua a las plantas pequeñas, para que no les saque la tierra. Luego continúa contando cómo fue su educación y cómo es ahora la de sus hijos y cuáles son sus expectativas frente a este tema.

17. EXT. GAMBOTE. PATIO CASA JONÁS. DÍA.

Jonás riega las plantas una por una tal cual su mamá se lo ordenó, salpicando el agua hacia las plantas con cuidado, para no maltratar las flores y sacar la tierra de las masetas.

18. EXT. GAMBOTE. CANAL. DÍA.

El sol está en lo máximo de su esplendor, la hoja de Tarulla continua su viaje, surcando la suave corriente de las oscuras aguas del canal del dique; La verde hoja se topa con el costado de un viejo bote de madera de unos 4 metros de largo, en el que viajan un grupo de pescadores, que están vestidos con bermudas, camisetas y gorras para hacerle frente al inclemente sol que señala el medio día.

19. EXT. VARIOS PUEBLOS. DÍA.

Inserto, video clip de transición; imágenes al ritmo de la canción "La muerte" de los Gaiteros de San Jacinto. Se intercalan imágenes de Manuel navegando en el canal del dique actividades cotidianas de las personas en los pueblos, corregimientos y caseríos.

"La muerte me vino me vino a buscá
y yo le dije carajo respetá...
... la muerte me vino me vino a buscá
y yo le dije carajo respetá...
yo tengo cien años no má,
por ahí donde viniste regresá...
yo tengo cien años no má,
por ahí donde viniste regresá...
Ay conmigo que nadie se meta
Oye conmigo que nadie se meta.

La muerte se puso a escuchá
y hombre me dijo eso si es fortaleza
La muerte se puso a escuchá
y hombre me dijo eso si es fortaleza
No más te vine a saludá
todavía puedes seguí en la tierra
No más te vine a saludá
todavía puedes seguí en la tierra.

Ay conmigo, que nadie se meta
Oye conmigo, que nadie se meta
Ay conmigo, que nadie se meta
Ay conmigo, que nadie se meta."

Desde la orilla del canal, algunas personas ven pasar a Manuel en su bote. Le gritan para saludarlo y este les responde levantando su mano derecha y las personas le vuelven a responder con una sonrisa.

20. EXT. SANTA LUCIA. CANAL. DÍA.

En el viejo bote van tres pescadores, hombres altos y morenos en sus treintas. Entre comentarios y risas dos de los pescadores más jóvenes recogen una atarraya; han atrapado pocos peces, en su mayoría

pequeños. Con cuidado y después de medir a los peces al ojo y con sus manos, regresan a los más pequeños a las aguas. Con la imagen de Fernando de fondo, un recuadro vertical al costado derecho de la pantalla. Inserto gráfico:

- los peces pequeños que son capturados, deben ser regresados a las aguas del canal, esto con el objetivo de preservar a las especies que habitan el canal del dique.

Fernando quien por su edad se muestra como el de más experiencia, a un costado diferente de la nave lanza su atarraya que en el aire se abre en su totalidad. Al caer genera de golpe sobre el agua muchas ondas. De inmediato la atarraya empieza a cerrarse para dar a la captura de lo que espera sean mejores peces.

21. EXT. SANTA LUCIA. CANAL. DÍA.

Fernando al terminar de recoger su atarraya, se sienta, toma su cuchillo y empieza a abrir y sacar los intestinos y branquias de algunos peces, uno por uno. En la faena han atrapado algunos Jureles, Róbalos, Blanquillos y Doncellas.

Mientras se da a la tarea de "limpiar" los peces nos cuenta cómo es la faena diaria que vive junto a sus compañeros. Además nos habla un poco de su historia personal, desde el momento en que su papá le inculcó la tradición de la pesca y por qué tuvo que dejar la escuela, pues las oportunidades laborales en la región son pocas. De igual modo nos describe cómo es la vida laboral en la sub región del dique, cuáles son sus expectativas de vida y qué piensa en un futuro para su familia. También nos da a conocer

cómo es su relación con la Corporación de Desarrollo y Paz del Canal del Dique y Zona Costera.

22. EXT. SANTA LUCIA. CANAL. DÍA.

Antonio, un funcionario de la Corporación de Desarrollo y Paz del Canal del Dique y la Zona Costera, viene caminado en dirección a la orilla donde se encuentra aparcado el grupo de pescadores donde se encuentra Fernando. Antonio llega a hablar con ellos, les da un cordial saludo, y les pregunta cómo les ha ido en el día de trabajo. Luego de la positiva respuesta de los pescadores, Antonio les hace una invitación a un evento de la Corporación, les recalca que es importante su presencia.

23. EXT. SANTA LUCIA. PUERTO. DÍA.

Luego de visitar al grupo de pescadores de Fernando, Antonio llega a un puerto, donde hay muchas personas que junto a sus cargas y equipajes esperan transporte. En el puerto se ven llegar y descargar lanchas y canoas, además hay muchas mototaxis y bicitaxis que se disputan los clientes. Se escucha a gran volumen El Son de Negro como si viniera de la muchedumbre:

"Viva Dios, viva la Virgen
Viva la Trinidad
Viva Simón Bolívar
Que nos dio la libertad"

"Cuando bailo bullerengue
Me acuerdo del negro timbo
Negro pondo que venía peao
A bailá... a bailá na má.

Tres golpes, tres golpes no má
Tres golpes, tres golpes no má
Baila y goza negro timbo
Que ya viene
Que ya viene
Calayo con e fuate en la mano"

Antonio pasa el tumulto y se sube a una lancha que lo lleva a un pueblo vecino donde va a avisarles a más pescadores sobre el evento de la corporación. Recién iniciado el recorrido de la lancha en la que Antonio viaja se ve pasar a un costado la hoja de Tarulla, que sigue su camino por el canal.

24. EXT. SANTA LUCIA. CANAL. DÍA.

Ya navegando, con su salvavidas puesto y fuertemente aferrando a la lancha, con la brisa pegándole de frente en la cara, y mientras disfruta del recorrido y contempla los bellos paisajes, Antonio nos cuenta de las funciones y alcances de la Corporación de Desarrollo y Paz del Canal del Dique y Zona Costera. Antonio nos da a conocer cuál es el impacto que tiene la Corporación en la región; cómo son las relaciones con los nativos. Mientras habla Antonio voltea la cara y saluda a unos conocidos que van en la misma lancha, luego sigue contando cuáles han sido los proyectos de la corporación, qué beneficios han traído a los habitantes, los pueblos en la que esta tiene incidencia. De igual forma nos da a conocer que parte del trabajo falta por hacer.

25. EXT. OTRO PUEBLO. CANAL. DÍA.

Al igual que la hoja, Manuel continúa su tenue paseo por el canal. Va remando su canoa, en su rostro se

alcanza a notar el cansancio por el esfuerzo ya hecho. Se quita el sombrero que lleva puesto, saca del bolsillo trasero del pantalón un pañuelo blanco y se seca el sudor que moja su rostro, vuelve a guardar el pañuelo y a colocarse el sombrero.

Antonio levanta un termo con agua de panela que lleva debajo de las piernas, lo destapa, bebe, y lo vuelve a tapar y colocar en el lugar donde lo traía.

Manuel continúa remando y se encuentra con la hoja. La Tarulla esta encallada, un tronco no le deja seguir con su curso, Manuel rema, se acerca al tronco y libera la hoja para que esta siga su camino.

26. EXT. HIGUERETAL. FINCA. DÍA.

Ignacio es un campesino de cincuenta y dos años de edad, de piel blanca, viste una camisa amarilla, un blue jean viejo y desgastado, calza botas de caucho amarillas y junto con él: su machete. Ha terminado su jornada de trabajo, va montando su burro, camino a casa junto con su grupo de compañeros de trabajo. En el trayecto comentan del duro día de trabajo que tuvieron, y de lo cansados que están.

Luis, uno de los compañeros de Ignacio le recuerda a este que antes de dejar los terrenos de la finca de su patrón, deben pasar por la boca del canal del riego para cerrar las compuertas del canal que le suministran agua a los sembrados de maíz y auyama.

27. EXT. HIGUERETAL. FINCA. DÍA.

Ya en la boca del canal de riego de la finca, Ignacio se baja de su burro, hace un sencillo nudo y lo amarra a una estaca. Ignacio se acerca a las compuertas y con un fuerte tirón las empuja y las cierra. Luego de terminada la última tarea del día, suelta la bestia que había aparcado y vuelve a montar su burro, que ya está un poco viejo y flaco, es de color gris y tiene unas cuantas manchas blancas en la base de sus patas.

Ahora sí, el grupo de campesinos retoma el camino a casa, suave y lento, igual que el paso de su burro así es la voz de Ignacio. Con ese tono nos relata cómo se administra la sub región en el aspecto territorial, qué tan justa e injusta ha sido la repartición de las tierras. Nos cuenta además los inconvenientes que genera la violencia en algunos sectores donde todavía se hace presencia, e igual cuenta cómo se vivió la época en que los grupos subversivos mandaban por esas tierras. Pero como todo en la región no ha sido malo nos dice lo que piensa de la Corporación de Desarrollo y Paz del Canal del Dique y la Zona Costera y qué ha ganado después de haber trabajado con ellos.

28. EXT. GAMERO. MUELLE. DÍA.

Un grupo de jóvenes gaiteros, todos hombres, de edades entre los 25 y 35 años, llegan al muelle a esperar una lancha que los transporte a otro pueblo, donde realizarán una presentación. Los músicos llegan cargando sus instrumentos: las gaitas hembra y macho, maracas, tambora, y tambores llamador y alegre. Además traen consigo un bolso grande de

color negro donde guardan los atuendos para el toque. Uno de los asistentes de carga de los conductores de las lanchas se les acerca a preguntarles hacia dónde se dirigen. A esta consulta uno de los músicos le responde diciéndole cuál es el pueblo al que irá él y su grupo. Una mujer que está junto a ellos escucha la conversación entre el asistente de carga y el músico. Terminada la conversación entre estos, la mujer se acerca donde el artista y le cuenta que también se dirige al mismo pueblo que ellos y al mismo festival en el que ellos van a tocar.

29. EXT. GAMERO. MUELLE. DÍA.

Continuada la conversación entre los gaiteros y la mujer, estos toman sus instrumentos y comienzan a tocar y cantar, "Una canción en el Magdalena".

"Una canción en el Magdalena"

Sobre el duro Magdalena,
largo proyecto de mar,
islas de pluma y arena
graznan a la luz solar.
Y el boga, boga.

El boga, boga,
preso en su aguda piragua,
y el remo, rema: interroga
al agua.
Y el boga, boga.

Verde negro y verde verde,
la selva elástica y densa,
ondula, sueña, se pierde,
camina y piensa.

Y el boga, boga.

Puertos
de oscuros brazos abiertos\$
Niños de vientre abultado
y ojos despiertos.
Hambre. Petróleo. Ganado...
Y el boga, boga.

Va la gaviota esquemática,
con ala breve sintética,
volando apática...
Blanca, la garza esquelética.
Y el boga, boga.

Sol de aceite. Un mico duda
si saluda o no saluda
desde su palo, en la alta
mata donde chilla y salta
y suda...
Y el boga, boga.

Ay, ¡qué lejos Barranquilla!
Vela el caimán a la orilla
del agua, la boca abierta.
Desde el pez la escama brilla.
pasa una vaca amarilla muerta.
Y el boga, boga.
El boga, boga,
sentado, boga.
El boga, boga,
callado, boga.
El boga, boga,
cansado, boga...
El boga, boga...

**Poema de Nicolás Guillén (1946), Interpretado por
Martina Camargo.**

Mientras cantan para amenizar la llegada del transporte, que los llevará al pueblo donde tocarán en un festival. Al costado derecho de la pantalla aparece un recuadro vertical. Inserto grafico:

- **Los bailes cantados son prácticas danzarias y sonoras que se ejercen a lo largo de la costa caribe colombiana, estos ritmos son interpretados con instrumento de percusión.**

30. EXT. GAMERO. MUELLE. DÍA.

Mientras los músicos tocan y cantan, detrás, sobre la aguas del canal, se ve pasar la hoja: ésta continúa con su lento viaje. Ya empieza a entrar la tarde en la región.

31. EXT. GAMERO. MUELLE. DÍA.

El transporte está retrasado, la luz del sol ya no brilla con la misma intensidad. Uno de los gaiteros aprovecha el momento y al costado del muelle nos habla de las riquezas artísticas de la región, de la gran cantidad de músicos, cantantes y compositores que viven entre estos pueblos de la sub región del dique. Además de las herencias musicales que pasan de generación en generación, y de lo poco apreciada que es esta música por no tener tanto valor comercial como lo tienen otros géneros musicales.

32. EXT. PUERTO BADEL. ORILLA. DÍA.

Ya entrada la tarde el cielo empieza a enrojecerse. En las alturas se escuchan y se ven pasar bandadas de aves que van en busca de refugio para pasar la noche. Un grupo de niños, de edades entre los 5 y 13 años, juegan trompo en una calle sin pavimentar; La calle seca y polvorienta se ubica cerca a la orilla del canal del dique. Los padres, niños y demás vecinos que son espectadores viven con pasión, al igual que los bailadores de trompo, cada instante del juego. Hay muchas personas aglomeradas viendo el juego de trompo. El ambiente se llena de bullicio y algarabía como las graderías populares de los grandes estadios de fútbol.

33. EXT. GAMERO. ORILLA. DÍA.

Mientras juegan los niños, uno de los espectadores al juego del trompo, quien además es un líder comunitario nos habla de lo que para él es la paz. Vicente, un joven de 25 años, alto, de piel morena y cabello corto nos cuenta desde su experiencia qué es la paz, qué situaciones en su diario vivir la representan. Así mismo cuenta algunas de las tristes historias relacionadas con la violencia que tuvieron que vivir algunos de los niños, que detrás de él están sonrientes y alegres, divirtiéndose con el juego del trompo.

34. EXT. SUB REGIÓN DEL DIQUE. CANAL. DÍA.

La hoja continúa su recorrido sobre el canal, va sola, ya hay pocos botes navegando el canal, es difícil verla porque el canal se empieza a oscurecer.

35. EXT. MAHATES. PLAZA. DÍA.

Los tonos rojos, naranjas y rosas se hacen más intensos, toman más fuerza en el cielo de la región. Junto con la vegetación y las personas en las calles, se forma un hermoso collage: el paisaje de esta zona del dique es sencillamente hermoso. Armando, un adulto mayor camina por la plaza del pueblo, tiene aproximadamente unos setenta años, es de tez clara y bajito. Camina despacio, como si pensara cada uno de los pasos que da. En el camino saluda a algunos conocidos. Ha salido a tomar la brisa de la tarde, a visitar a algunas amistades, y de paso admirar la hermosa tierra donde vive.

36. EXT. MAHATES. PLAZA. TARDE.

La plaza del pueblo esta aglomerada de personas. Niños corren de un lado a otro jugando entre ellos, las parejas de enamorados caminan tomados de la mano, y dándose tiernos besos. Las familias se sientan en las bancas a disfrutar, los vendedores ambulantes y estacionarios también aparecen en el cuadro aprovechando el gran número de personas, que va a la plaza a disfrutar la tarde-noche. A un costado de la plaza, diagonal y de espalda a la iglesia, está sentado en una banca Armando, posado en ese lugar nos cuenta a groso modo como han sido esos setenta años de vida en esta región, en los que ha visto de todo. Con mucha lástima nos dice que es lamentable el olvido que sufre esta zona del país por parte de los mandatarios políticos y que les ha tocado vivir prácticamente desamparados.

37. EXT. PASACABALLO. DESEMBOCADURA. TARDE.

Manuel ya finalizó su viaje, está agotado pero feliz, respira entrecortado por el gran esfuerzo hecho. En su rostro se ve una risa de satisfacción que ilumina la región, se acerca a la orilla, baja de su canoa, y con fuerza la jala sacándola del canal dejando más de la mitad de la nave sobre tierra firme. Despide su canoa y camina de frente a la desembocadura del canal. En el firmamento se ve el sol ocultarse entre las aguas del mar Caribe. El día ha terminado, Manuel concluyó su recorrido por el canal del dique.

38. EXT. PASACABALLO. DESEMBOCADURA. ANOCHECER.

Manuel se sienta en el piso, apoyando sus codos en la arena e inclinando hacia atrás un poco su espalda, continua sonriendo. En la lejanía la hoja de Tarulla se funde en el inmenso horizonte, que le da la bienvenida en lo más alto del cielo a una luna tímida que medio se asoma y consigo trae la noche.

FIN

8. ANEXOS

ANEXO 1. DVD con video de preproducción ‘Teaser’(abrebocas). Referencia a las escenas 13, 19 y 20 del guión del documental (adjunto en físico).

ANEXO 2. Storyboard

ANEXO 2. Selección de fotografía

Imagen 1

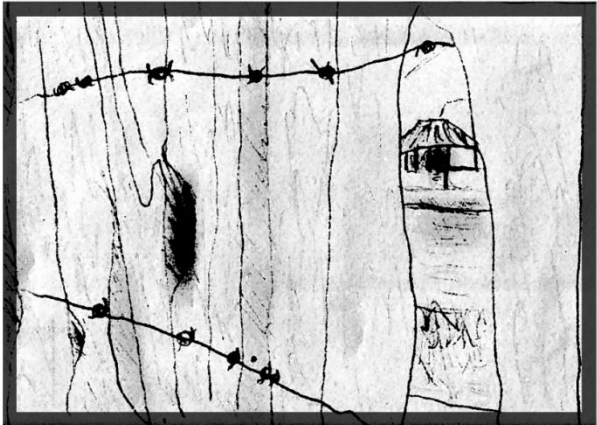
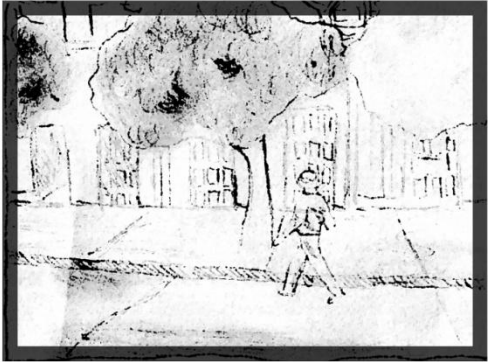
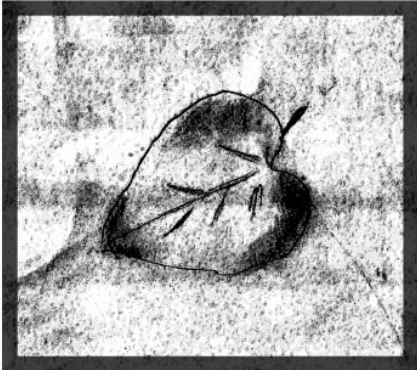


Imagen 2



9. FILMOGRAFÍA

The Motorcycle Diaries (Diarios de Motocicleta) (2004)

Director: Walter Salles

País: Argentina

Duración: 128 minutos

Suite Habana (2003)

Director: Fernando Pérez

País: Cuba

Duración: 84 minutos

La vida es Silbar (1998)

Director: Fernando Pérez

País: Cuba

Duración: 106 minutos

Y Tú Mamá También (2001)

Director: Alfonso Cuarón

País: México

Duración: 105 minutos

Los Viajes del Viento (2009)

Director: Ciro Guerra

País: Colombia

Duración: 117 minutos

Bonnie & Clyde (Bonnie and Clyde)(1967)

Director: Arthur Penn

País: Estados Unidos

Duración 111 minutos

Dirty Harry (Harry el Sucio) (1971)

Director: Don Siegel

País: Estados Unidos

Duración 102 minutos

Encounters at the End of The World (Encuentros en el Fin del Mundo) (2007)

Director: Werner Herzog

País: Estados Unidos

Duración 99 minutos

La Marche de l'empereur (La Marcha de los Pingüinos) (2005)

Director: Luc Jacquet

País: Francia

Duración 85 minutos

El Paseo (2010)

Director: Harold Trompetero

País: Colombia

Duración 90 minutos

Easy Rider (Buscando mi destino)(1969)

Director: Dennis Hopper

País: Estados Unidos

Duración: 94 minutos

Miss Little Sunshine (Pequeña Miss Sunshine) (2006)

Director: Jonathan Dayton y Valeria Faris

País: Estados Unidos

Duración: 101 minutos

Man vs. Wild (A prueba de todo)(2006)

Director: Stephen Rankin

País: Estados Unidos y Reino Unido

Duración: 60 minutos

Conexión Samanta (2006)

Director: David Moreno

País: España

Duración: 50 minutos

Paris, Texas (1984)

Director: Win Wenders

País: Alemania del Oeste

Duración: 147 minutos

Into the Wild (Hacia Rutas Salvajes)(2007)

Director: Sean Penn

País: Estados Unidos

Duración: 140 minutos

Natural Born Killers (Asesinos por Naturaleza) (1994)

Director: Oliver Stone

País: Estados Unidos

Duración: 120 minutos

Nanook of the North (Nanuk, el esquimal) (1922)

Director: Robert J. Flaherty

País: Estados Unidos

Duración: 79 minutos

10. BIBLIOGRAFÍA

- BADOS, Ciria. Concepción. Cine documental y etnografía, historias de vidas transnacionales. *Inventio*, la génesis de la cultura universitaria en Morelos, N°. 7, 2008 , págs. 101-106. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3059593>
- CHANDLER, Daniel. *An Introduction to Genre Theory*. 1997. Octubre de 2006 <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>>.
- CHARTERS, Ann. "Introduction." *On the Road*. New York: Penguin, 1991 [1957].
- COHAN, Steven and Ira Rae Hark. "Introduction." *The Road Movie Book*. Eds.
- COLOMBI, Nicolía Beatriz. "El Viaje y su relato" *Latinoamerica*, numero 043. Distrito Federal, 2006. <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/640/64004302.pdf>>.
- CORREA, Jaime. "El *road movie*: elementos para la definición de un género cinematográfico". Trabajo de investigación Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 2 (2): 270–301, Abril 2006–Septiembre 2006. © 2006 Pontificia Universidad Javeriana.
- DESCONOCIDO. "Road movies", viajes de cine. *Revista Savia*, No 54. Noviembre 2010.
- DÍAZ, María Cristina; Quintero, Sasha; Zuluaga, Pedro Adrián. *Ruta de apreciación cinematográfica*. Ministerio de cultura, Colombia, 2008.

- Editora: Rodríguez, Clemencia; University of Oklahoma. Autores: Bayuelo, Soraya; Cadavid, Amparo ; Durán, Orley ; González, Alirio; Tamayo, Camilo Andrés ; Vega, Jair. Lo que le vamos quitando a la guerra. Documento No.5- FES-C3. Bogota, 2008.
- LAGO, María Cristina. Formaciones discursivas y ethos del enunciador y enunciatario: un contrapunto entre periodista y lectores en el género de opinión en el periodismo digital. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Matanza.
- PRATT, Mary Louise. Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- RABIGER, Michael. Dirección de documentales, Tercera edición. Madrid, 2001.
- RABIGER, Michael. Dirección para cine y vídeo, IORTJ 2001. Directing: Film Techniques and Aesthetics, 2a ed. Boston: Focal Press, 1997.
- SAID, Edward. Orientalismo, Madrid, LLibertarias, 1990.
- SALLES, Walter. Apuntes para una teoría sobre la "Road movie". The New York Times y Clarín, 2008. Consultado en: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/11/01582960.html>
- Zuluaga, Pedro Adrián. Cartilla de conceptos audiovisuales. Ministerio de cultura, Colombia, 2009.