

## La difícil tarea de lograr un pacto ficcional en la realidad local, a propósito de “Perder es cuestión de método”<sup>i</sup>

Por: Carlos Alfonso López Lizarazo  
Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid.

e-mail: [calopez@elpoli.edu.co](mailto:calopez@elpoli.edu.co)

[eaudiovisual@elpoli.edu.co](mailto:eaudiovisual@elpoli.edu.co)

[carlosalfonsolopezizarazo@hotmail.com](mailto:carlosalfonsolopezizarazo@hotmail.com)

### Resumen

*Los actores en las películas modelan y determinan el pacto ficcional, situación que es más compleja cuando la pieza audiovisual es observada por un espectador local cercano a la génesis de la películas, debido a que el espectador-lector establece vínculos en la vida real con ellos. Relaciones mediáticas en la mayoría de las veces, pero que están cargadas de cotidianidad, porque las revistas de farándula, los noticieros, entre otros, con su información los hacen cercanos para el público. Esta circunstancia de realidad del actor, debe ser considerada al momento de conformar el reparto de una película, en este caso y como pretexto para la reflexión, en el film “Perder es cuestión de método” del director colombiano Sergio Cabrera.*

### Palabras claves

Actor

Pacto ficcional

Narrativa audiovisual

Realidad

Reparto

Casting

Puesta en escena

Esta reflexión aprovecha la película colombiana “Perder es cuestión de método” (2004), para acercarse al tema de la relación entre narrativa audiovisual y construcción de realidad, en este caso a partir del concepto *pacto ficcional*. Puede suponerse como condición para el lector de este texto, haber visto la película que dirigió el colombiano Sergio Cabrera para adentrarse en él, pero no lo es. Tampoco es obligatorio que el lector tenga en su enciclopedia intelectual la lectura de la novela del escritor colombiano Santiago Gamboa, la cual sirvió de base para hacer la adaptación al cine que escribió el argentino Jorge Goldenberg. No obstante, sí es cierto que aquellos que ya apreciaron el film lograrán un mayor disfrute en la actividad de análisis, y los que definitivamente no lo han visto, podrán hacer preguntas en la dirección que este texto propone a todas las películas nacionales que consumen. De acuerdo con esto, lo que a continuación se expone, emplea la película “Perder es cuestión de método”, como pre-texto y subterfugio para reflexionar

acerca de cómo la obra cinematográfica, en tanto que narración audiovisual cargada de realidad debido a las características veristas que contiene la imagen, debe ocuparse a fondo sobre uno de los aspectos de mayor trascendencia de la puesta en escena y que en un estado ulterior es determinante del pacto ficcional: los actores. Pues, sobre estos y su interpretación de los personajes, es donde reposan las coordenadas para la identificación, valoración, aceptación o rechazo de la ficción narrativa y sus efectos sobre la realidad.



Víctor Silampa y Quica.

(Película: "Perder es cuestión de método". Director: Sergio Cabrera. 2004)

La puesta en escena busca hacer evidente para el espectador la acción dramática, la cual, en el caso de la narración audiovisual, se construye para el plano y con la intención de ser expresada a través de éste. La puesta en escena opera como una suerte de concepto unificador donde es visible la confluencia e interacción de diversos lenguajes: la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, el sonido y la interpretación. En este aspecto, el de la interpretación, es donde se indica la presencia del personaje, que inicialmente se mueve en el territorio de la imaginación y luego se hace material a los sentidos del espectador por medio de la actuación. El personaje y su expresión en el cuadro cinematográfico es posible señalarlo por su forma icónica y, comunicacionalmente hablando, sufre en la narración audiovisual una transformación en su camino hacia el espectador y posterior uso que este da, como entidad dotada de sentido. Es decir, en un primer momento es parte gráfica del diseño plástico de la pieza audiovisual y es ubicable en el campo de la cinematografía con un carácter indicial, pues no enuncia nada, sólo indica, es decir, al ser indicio se distingue primero por no tener un parecido significativo con sus objetos, segundo se refiere a individualidades y tercero porque dirige la atención hacia sus objetos por compulsión (L. Blasco y otros, 1999). No obstante, trasciende éste territorio y adquiere

categoría simbólica, o sea, se convierte por efecto de la manipulación del director y luego por acción del espectador, en una entidad abstracta cargada arbitrariamente de atributos para instalarse en el plano de lo fílmico, donde es pues valorado no como una figura gráfica, sino como elemento de orden expresivo colmado de ideología.<sup>ii</sup>

De otra parte y para precisar aspectos fundantes de este análisis, el *pacto ficcional* en la narración audiovisual se presenta, en líneas generales, de la misma manera como lo han propuesto Searle y Coleridge, reseñados por Eco en su texto “Seis paseos por los bosques narrativos”, en relación con la ficción literaria<sup>iii</sup>, donde los lectores asumen que lo que se cuenta es una historia imaginaria y en esta relación el autor *finje* que hace una afirmación verdadera y los lectores aceptan mediante el *finjimiento*, que lo relatado ha acaecido de verdad. Sólo que, la ficción fílmica está determinada por la profunda impresión de realidad que la imagen visual manifiesta al espectador-lector, lo cual suscita mayor complejidad en los términos en que se da el pacto ficcional. En esta dirección es prudente señalar que la narración cinematográfica no es la realidad, es una metarrealidad y en ese orden de ideas, aunque la imagen cinematográfica, y aquí imagen incluye el campo sonoro, está cargada de alto nivel verístico por cuanto es evidente que esta indica y narra el espacio y el tiempo, no es el aquí y el ahora del fenómeno, este sentido de realidad sólo se da para el espectador en el campo de la significación por medio de la representación.

Luego de estas precisiones, los actores en las películas en general, se abordan a partir de un *casting*<sup>iv</sup> o prueba de selección, con la intención firme de conformar el reparto sobre el cual reposará los asuntos más significativos de la representación. No se trata de hacer elecciones sobre la tipología, sobre la imagen física, únicamente, lo que se busca es un actor que responda y corresponda a un modelo actancial específico. Es decir, se examinan a los candidatos para el rol, sobre la base de un sujeto que hará parte de un momento o momentos de interacción con otros y en este contacto el actante asumirá un papel activo o pasivo, de esta manera los actantes serán *agentes, pacientes, beneficiarios, auxiliares, de obstáculo* u *oponente* y por último, *aliado*<sup>v</sup>.

En esa perspectiva, el *casting* es un momento para acercarse desde la elección del actor, al personaje. Aquí vale la pena ejemplificar algo, y es que en este trasegar por la búsqueda del personaje, empiezan a surgir inquietudes como en el caso de “Perder es cuestión de método”, cuando se establece que Daniel Giménez Cacho (español) y Martina García (colombiana), logran “parecerse” en su corporeidad, en su gesto, en su voz a Víctor Silampa y Quica, periodista y prostituta respectivamente en la obra ficcional. Pero, ¿cuáles son los argumentos que sustentan que Giménez y García, se “parecen” a Silampa y Quica, si ambos nacieron y se desarrollaron en la ficción? Es posible que Gamboa estableciera con fineza de pluma los trazos físicos de estos

personajes en la pieza literaria y a lo mejor asesoró con su opinión el *casting*, pero aún así, estos personajes no son reales. Lo anterior se precisa así: Hay un proceso de reelaboración de la realidad que sirve de inspiración a la obra literaria, para proponer un universo ficcional único y revelador, el cual se aprovecha a su vez como fuente para la adaptación al cine con el primer paso que se da en esta dirección, el guión. En esta línea, el trabajo narrativo de Goldenberg se sitúa, en primera instancia, en el universo ficcional de la pieza literaria y sólo en él, así el guionista haga o no haga consultas a fuentes de la realidad, para hacer o no actualizaciones y adaptaciones de orden dramático que hagan viable para la *mimesis* cinematográfica el texto literario. De esta manera, la selección de actores es una tarea compleja, debido a que se adelanta por la tensión entre ficción y realidad. La concreción del reparto busca que asuntos, tales como: La capacidad imaginativa y de improvisación del actor para iniciar la construcción del personaje, la intensidad, proyección y posibilidad de comunión del actor, el nivel de ductilidad ofrecido para la labor de dirección, en fin, asuntos de la realidad actoral, sean firmes para afinar expectativas de orden artístico que intentan sea posible que el personaje aflore y logre ponerse desde la *interpretación* en el universo ficcional que construye la película.

En “Perder es cuestión de método”, como en todo film, los personajes en tanto que constructos de sentimiento e ideología, recuperan para la representación no a un ser humano en particular, sino la expresión de una clase social, grupo comunitario, tendencia política, filosófica y espiritual, pero que, paradójicamente, serán interpretados con gran nivel de particularidad y originalidad, de modo que el espectador *finja* que son los que él conoce o se parecen a uno que él ha visto en alguna ocasión en el metro, el transmilenio, una cafetería, un museo, y porque no, en otra película, en otra ficción. Así, los actores entonces, no serán cuerpo y voz para representarse a sí mismos, ellos ponen en tensión su talento para erigir desde una concepción Stanislavskiana una “nueva realidad”, en palabras de hoy, una *metarealidad*, que adquiere forma mediante la poetización del personaje, en última instancia hacer visible a través del personaje los asuntos relevantes que el relato del que hacen parte promueve. Una narración que ciertamente modulan con su presencia, como signos, debido a que pasan a hacer parte del tejido formal del lenguaje audiovisual, es decir, son su cuerpo, gesto y voz, las herramientas con que hacen “reales” a los personajes. De esta manera, ellos, los actores, con los personajes, hacen posible un sentido de verdad que surge a partir de las particularidades que de suyo tienen los personajes al parecerse en el universo ficcional a las dimensiones del ser humano en la vida real.

Ahora bien, la narración audiovisual presenta asuntos que valen la pena resaltar, para que sea viable este análisis del actor y su función en la relación ficción – realidad. Por consiguiente, es oportuno detenerse y señalar que la perspectiva narrativa que interesa para este caso, es la que se

ocupa por los asuntos de la forma, no es interés de este texto ahondar sobre las cuestiones temáticas, que por ejemplo en el caso de “Perder es cuestión de método”, tocan definitivamente con la corrupción, tal como lo expresa el propio Cabrera: “Hacía muchos años que tenía deseos de hacer una película sobre la que es quizás, la más grande amenaza para la democracia en Colombia: la corrupción. Y no puedo negar que mi paso por el Congreso de la República hace unos años, agudizó ese viejo anhelo”<sup>vi</sup>. El compromiso con el presente análisis es alrededor de lo que la narratología modal<sup>vii</sup> propone, es decir, la imagen visual y todo lo que ella contiene, el sonido y lo que él domina, comunican e inciden sobre la narración que el espectador recibe. De esta manera, en “Perder es cuestión de método” llama la atención el reparto que materializa la galería de personajes que presenta el relato: Daniel Giménez Cacho (Víctor Silampa), Martina García (Quica), César Mora (Estupiñán), Víctor Mallarino (Esquilache), Sain Castro (Barragán), Jairo Camargo (Vargas Vicuña), Humberto Dorado (Tiflis), Mimi Lazo (Susan), Gustavo Angarita (Guzmán) y otros actores más, entre los cuales destacan Fausto Cabrera, Vicky Hernández y Ramiro Meneses.

Lo importante para este análisis es que ellos, a excepción de Giménez Cacho, hacen parte de nuestra realidad local, especialmente de nuestra realidad televisiva. Los espectadores colombianos los conocen por su participación en la ficción televisiva, y a través de los magazines de farándula, las revistas del mismo corte, las secciones *light* de los noticieros, son tan cercanos al espectador como cualquier tendero de la esquina de la casa. ¿Algo ocurre con esto? Definitivamente sí. El nivel de realidad que ellos profieren complica el esfuerzo interpretativo que hacen y pone en jaque el pacto ficcional.

Este reparto tiene una doble condición de realidad. Son reales por la cercanía de la vida cotidiana, pero son reales también porque hacen parte de la ficción televisiva cotidiana<sup>viii</sup>. ¿Luego, es un problema tener actores de este calado en la ficción cinematográfica? Esto tiene dos líneas para ser pensado. Una, en relación con la procedencia de estos actores, y dos, con la función interpretativa en el universo ficcional que la narración plantea.

Respeto de la primera línea, estos actores hacen parte de la industria mediática colombiana. La cual muestra que transito entre ser eslabones informativos, para configurarse en actores sociales, es decir, como dicen Martín-Barbero y Rey (1.999)<sup>ix</sup>, los medios tienen y en ellos la televisión colombiana, a parte de su capacidad para representar lo social y construir la actualidad informativa, una nueva-otra función de socialización y de formación de la cultura política. Ella, la televisión, entonces no es sólo un asunto de programaciones, mercadeo, niveles de sintonía, entre otros asuntos, es la posibilidad no sólo de informar sino de acompañar los cambios sociales. En

esta lectura y específicamente con los actores en mención, ellos hacen parte del mundo ficcional televisivo, que especialmente la telenovela ha construido. Una telenovela local que en los últimos diez años ha dado un salto revelador, debido a que ha logrado distanciarse de las tipologías mexicanas, venezolanas, brasileras y logra posicionar una narrativa fresca y más cercana a la identidad. Con esto, la reflexión no propone un cuestionamiento a los actores de la televisión y su participación en el cine, de lo que se trata es de insistir que cuando un film es narrativo, todo en él es narrativo, todo, inclusive el grano de la película (Metz (1992)<sup>x</sup>). Por ello la necesidad de formular una lectura crítica sobre los actores que son elegidos para una película.



Quica.

(Película: "Perder es cuestión de método". Director: Sergio Cabrera. 2004)

Una vez ubicadas las ideas referidas con la procedencia de estos actores, la segunda línea de pensamiento para este examen, propone que el actor y su personaje tienen una función en el universo ficcional que la narración plantea. Primero que todo hay que decir al respecto que en "Perder es cuestión de método", los personajes tienen, como en toda película, dos niveles de presentación, los hay simples y complejos. Los simples son aquellos personajes que nada más muestran para el relato una dimensión de lo que sería el ser humano, entonces son los que se construyen a partir del arquetipo y el canon social, por ejemplo una "oficinista", un "médico", un "sacerdote", un "político", los cuales serán "buenos", "villanos", "festivos", entre otras formas arquetípicas de presentación dramática. Luego, están los personajes complejos, ellos entonces

revelan para el espectador múltiples dimensiones que lo acercan en el plano de la realidad, a un ser humano. Es decir, en la pieza cinematográfica y el relato que ella sustenta, los personajes complejos serán por ejemplo aquellos que su trasegar a lo largo de la historia, permite observar diversas posibilidades del personaje en tanto que sujeto que se enfrenta a un conflicto en la búsqueda de su objetivo dramático, los personajes complejos son los que muestran la complejidad, en el campo de vida real, que tiene un ser humano. En el nivel de los personajes complejos es donde se ubican los protagonistas y los antagonistas, así existen por ejemplo Hamlet ( "Hamlet", versión de Franco Zeffirelli), Clarise ("El silencio de los inocentes"), María Cano ("María Cano"), Victor Silampa ("Perder es cuestión de método").

Este nivel de complejidad que presenta los personajes, entonces se cruza con cuál es el papel que juega el personaje en la trama. De esta manera, el *casting*, tiene una orientación precisa. Sin embargo, qué sucede con Vicky Hernández, Fausto Cabrera, Ramiro Meneses, para indicar solo tres casos en "Perder es cuestión de método", cuando sus personajes, no los actores, tienen una función anecdótica dentro del relato, ellos, los personajes que interpretan son vehículo para que otros personajes interactúen y entonces su perfil es el de un personaje simple, en tal caso el espectador se desconcierta y más que observar con  *fingimiento* la escena, entra a *denunciar* la presencia del actor, es cuando se ha roto el pacto ficcional, porque la forma se ha "desconfigurado", es más o menos igual a cuando el espectador señala en la narración una imagen desenfocada, mal iluminada, un pedazo de micrófono metido en el plano, entre otros asuntos físico-técnicos que invaden la sintaxis del relato audiovisual. En este caso, es la figura del actor y su peso en la vida real y la ficción televisiva, la que implica para el espectador una tensión de orden protagónico que la película no resuelve y que va en contra vía con la función que el personaje que interpreta tiene para la narración.

Finalmente, y de la mano de Albert Laffay<sup>xi</sup>, podemos decir que en efecto el cine narra y representa al mismo tiempo, caso contrario el mundo real que simplemente es. De esta manera los actores y los personajes que interpretan, tienen un área de realidad que los acompaña y debe ser decantada, tratada y si es necesario cercenada, para que el pacto ficcional no sucumba ante la arremetida de la realidad que ha sido estimulada por el mercadeo, la publicidad, los premios. Galardones que en última instancia no los reciben los personajes sino los actores, inclusive cuando a Bugs Bunny en el corto "Knightly Knight Busgs Nro. 1" en 1930, le otorgaron un oscar y luego a propósito de su personaje de Brunilda en el corto de inspiración wagneriana "What's Opera, Doc?" (1957), film elegido en 1992 por la National Film Preservation Board de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos como una de las 25 películas significativas a nivel cultural, histórico y estético de todos los tiempos<sup>xii</sup>; no le están otorgando a lo que uno podría considerar un

personaje, el conejo de la suerte es para este caso un actor mas, pues se mueve en el territorio de la interpretación.

## Bibliografía

Blasco, J y otros (1999). Signo y Pensamiento. Una introducción filosófica a los problemas del lenguaje. Editoril Ariel. Barcelona.

Eco, U. (1996). Seis paseos por las nubes narrativas. Editorial Lumen. Barcelona.

Gaudrelt y Jost, (1995). El relato cinematográfico. Cine y Narratología. Ediciones Paidós. Barcelona.

Martín-Barbero, J. y Rey, G (1999). Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Editorial Gedisa. Barcelona.

## Notas

<sup>i</sup> **“Perder es cuestión de método”(2004)**. Largometraje. **Dirección:** Sergio Cabrera. **Países:** España y Colombia. **Año:** 2004. **Duración:** 105 min. **Género:** Thriller. **Interpretación:** Daniel Giménez Cacho (Víctor Silampa), Martina García (Quica), César Mora (Estupiñán), Víctor Mallarino (Esquilache), Sain Castro (Barragán), Jairo Camargo (Vargas Vicuña), Humberto Dorado (Tiflis), Mimi Lazo (Susan), Gustavo Angarita (Guzmán). **Guión:** Jorge Goldenberg; basado en la novela de Santiago Gamboa. **Producción:** Gerardo Herrero, Tomás Darío Zapata y Marianella Cabrera. **Fotografía:** Hans Burmann. **Montaje:** Carmen Frías. **Diseño de producción:** Carlos Barbosa. **Vestuario:** Martha Torres.

<sup>ii</sup> Blasco, J y otros (1999). Signo y Pensamiento. Una introducción filosófica a los problemas del lenguaje. Editoril Ariel. Barcelona.

<sup>iii</sup> Eco, U. (1996). Seis paseos por las nubes narrativas. Editorial Lumen. Barcelona.

<sup>iv</sup> Según el Diccionario de Comunicaciones(1997), elaborado por el profesor Juan Manuel Pérez Suárez, para la editorial de la Universidad de Medellín, la palabra  *Casting*  designa desde la pragmática al reparto de roles, y para el caso de la publicidad denota una prueba de imagen. Sin embargo, indagando más sobre el tema del  *rol*  se aprende que esta palabra designa el papel o el actante.

<sup>v</sup>Op. cit, página 15.

<sup>vi</sup> Obregón, A. (2005). **“Perder es cuestión de método” es la más reciente apuesta del Sergio Cabrera**. El Tiempo.com. , abril 1, <http://eltiempo.terra.com.co/cine/noticias/>

<sup>vii</sup> Gaudrelt y Jost, (1995). El relato cinematográfico. Cine y Narratología. Ediciones Piados. Barcelona.

<sup>viii</sup>**MARTINA GARCÍA**. Es bogotana y nació el 27 de junio de 1981. Demostró su talento con el personaje de Caperuza en *La guerra de las Rosas*. Desde pequeña ha combinado su carrera de actor con la de modelo, y ha sido la imagen de ropa juvenil, como Gas Evolution y Jeans & Jackets. Participó en el concurso Elite Model Look de Klass Model y ocupó el tercer puesto. Martina ya había actuado en *Rosas al atardecer* y en *Los niños se toman al mundo*, el programa de María Angélica Mallarino. Ha hecho cursos en la academia de Paco Barrero Estudio XXI y su gran sueño es trabajar en cine. Publicada en Las diez promesas de la televisión colombiana, una sección de la revista Tv y Novelas a propósito de 10 años de la publicación. En este segmento informativo no se menciona que García ha sido protagonista una reciente telenovela “Amor a la plancha”, la cual sirvió para proyectarse al público televidente.

---

<sup>ix</sup> Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999). Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Editorial Gedisa. Barcelona.

<sup>x</sup> Metz, C. (1992). Cuatro pasos en las nubes (vuelo teórico) de Christian Metz. Traducido por D. Choi. [www.Otrocampo.com](http://www.Otrocampo.com)

<sup>xixi</sup> En el libro de Gaudrelt y Jost, (1995), los autores reseñan cuatro aspectos básicos de un relato, que desde la perspectiva de Albert Laffay en 1964, hacen que el relato se pueda definir a partir de su oposición con el mundo real. Esto es, uno que el mundo no tiene comienzo y fin, un relato sí; dos, un relato tiene una trama lógica, el mundo no; tres, el relato presupone un “gran imaginador”, el mundo no lo tiene y cuatro, el cine narra y representa, el mundo es.

<sup>xii</sup> Bermejo, M. (2005). Looney Tunes: De nuevo en acción. [www.Fandecomix.com](http://www.Fandecomix.com).