

Infancia y violencia en la película “El abrazo de la serpiente”, de Ciro Guerra y Cristina Gallego

Luis Eduardo Ospina Raigosa

Grupo Colombiano de Análisis del Discurso Mediático. IECO-UNC

Colombia

Resumen: en el artículo para ponencia se realiza un análisis de la película “El abrazo de la Serpiente” (Gallego & Guerra, 2015). Para ello, se focaliza sobre el personaje llamado Manduka, un joven indígena Bará, que en el relato acompaña a Theodor Koch-Grünberg en la travesía por la selva del Amazonas. Manduka fue rescatado de las caucherías donde vivió una infancia traumática. Su cuerpo está signado por las huellas de la violencia, en un contexto histórico donde la infancia indígena ha sido vulnerada. Como perspectiva teórica se apropian algunas nociones de la Teoría del análisis textual y del giro decolonial como búsqueda de un diálogo interepistémico. Metodológicamente se procedió identificando el punto de Ignición (González Requena, 2015), para luego realizar una breve reflexión sobre el concepto de Infancias y por último localizar los mecanismos de subordinación de las infancias indígenas que se ilustran en la obra cinematográfica.

Abstract: In the article an analysis of the film "El Abrazo de la serpiente" (Gallego & Guerra, 2015) is realized. For this, it focuses on the personage called Manduka, a young native Bará, that in the story accompanies Theodor Koch-Grünberg in the crossing by the forest of the Amazon. Manduka was rescued from the rubber cases where he lived a traumatic childhood. Its body is marked by the traces of violence, in a historical context where indigenous children have been violated. As a theoretical perspective, some notions of “Teoría del Análisis Textual” and of the “Giro decolonial” as a search for an interepistemic dialogue are appropriated. Methodologically, we proceeded to identify the “Punto de Ignición” (González Requena, 2015), to then make a brief reflection on the concept of Infancy and finally locate the mechanisms of subordination of the indigenous children that are illustrated in the cinematographic work.

Palabras clave: Infancias, El abrazo de la serpiente, Mecanismos de subordinación, punto de ignición,

Infancia y violencia en la película “El abrazo de la serpiente”, de Ciro Guerra y Cristina Gallego

*No me es posible saber si ya la infinita selva
ha iniciado en mí el proceso que ha llevado a
tantos otros a la locura total e irremediable
(...) Sólo sé que cuando regresé ya me
había convertido en otro hombre. Theodor
von Martius, Amazonas 1909*

Introducción

La película El abrazo de la serpiente (2015) es quizá la obra cinematográfica más importante que se ha producido en Colombia en lo que lleva este siglo. La historia está inspirada en los diarios de los primeros exploradores que recorrieron la Amazonía Colombiana, Theodor Koch-Grünberg y Richard Evan Schultes. Como en toda obra artística contiene muchos pliegues y despliegues que componen un relato lleno de tensiones, con muchas lecturas y abordajes. En el filme hay un desplazamiento del sentido habitual frente a los que somos, hay una apuesta por proponer un relato lleno de dignidad que recupere un fragmento de nuestras historias despojadas desde voces que han sido invisibilizadas.

La película ubica en la centralidad de la narración a un chamán amazónico con el que el espectador, tarde o temprano, se siente identificado de algún modo. Se narran dos historias que tienen lugar en 1909 y 1940 durante la denominada ‘Fiebre del Caucho’, ambas son protagonizadas por Karamakate, el último superviviente de su comunidad. Al realizar un recorrido por la película, en clave de infancia, se puede encontrar un hilo conductor en las escenas que tocan este tema. La violencia y la muerte, dos dimensiones de lo real, se encuentran estrechamente ligadas a la infancia en este filme.

Realizar un análisis, subjetivo y desprevenido, desde el momento de la película donde se quiebra la comprensión, es un ejercicio confrontador para el observador que aborda la película. Aquí se propone un recorrido subjetivo e incabado, que pretende ser un principio exploratorio para avanzar en la comprensión de esta enigmática cinta cinematográfica. El abrazo de la serpiente (2015) es, desde una perspectiva personal, la película más importante del cine colombiano, por su capacidad de ofrecer al interlocutor un relato original, que, como las grandes obras de arte, contribuye a mediar y sanar al sujeto que se encuentra frente a la obra.

Punto de Ignición

La fiebre del caucho es quizá el genocidio más grande y atroz de Colombia en el siglo XX (Sierra, 2011), con más de 30 mil personas asesinadas y múltiples violencias: malocas

incendiadas con todos sus habitantes, mutilaciones, exhibiciones de trofeos humanos, violaciones e incluso obligación a la antropofagia. (B.N.C, 2015). El abrazo de la serpiente (2015) es una película que, entre otros temas aborda este problema social, sin embargo el filme va mucho más allá de ser una denuncia, hay múltiples pliegues de interpretación, que rebosan el sentido tutor (González Requena, 2006) que se propone como mirada global de la película. Las teorías y las ideologías han estabilizado un sentido tutor que homogeniza las maneras de leer un texto fílmico. Para Torres Hortelano (2014), el sentido tutor es “un conjunto de prejuicios que se le muestran al espectador para que el texto carezca de contradicciones”.

Así, las contradicciones que causa en el sujeto la película El abrazo de la serpiente (2015), particularmente en lo que respecta a las imágenes y relatos que tienen que ver con la infancia, pueden ser recuperadas al explorar cuáles son los momentos donde la subjetividad del espectador se siente interpelada a propósito de sus deseos, al indagar por el punto de ignición. Es en el territorio del inconsciente, la parte sumergida de iceberg, dónde es preciso aventurarse para que emerja la subjetividad. Así, la Teoría del análisis textual (Requena, 2006; Goyes; 2012) apropia herramientas de la semiótica y del psicoanálisis para realizar un análisis del texto fílmico centrado en la experiencia del espectador.

El lugar dónde inicia esta aproximación analítica es el de la contrariedad. En el punto de ignición el texto se fisura y plantea una contradicción al espectador. Esta es una mirada novedosa toda vez que se indaga por la experiencia del sujeto que observa y por el inconsciente que emerge para dialogar con la propuesta artística del realizador. Toda obra de arte es un texto subjetivo que propone una cadena de sentido donde “el acto emerge con la intensidad del sujeto que desafía y afronta lo real” (González Requena, 2015: 401). Esto quiere decir que es en el enfrentamiento con lo real, en un texto fílmico, donde emerge el sujeto espectador.

De acuerdo con la teoría del análisis textual, lo real escapa a las configuraciones racionales de la concepción humana. Lo real es incomprendible y no tiene un encadenamiento lógico. Textos subjetivos como las obras de arte tienen una componente que está directamente vinculada a lo real y es en esta conexión con lo real es en donde reside su potencia transformativa.

(...) lo que se espera de los grandes relatos es siempre algo del orden de lo más inusual: sea un crimen o un acto heroico, sea algo siniestro, sublime o milagroso. Cualquiera de esas opciones es siempre preferible para el lector a que, en el relato que lee, solo suceda algo... normal. (González Requena, 2015: 402)

La violencia, la muerte, el sexo, lo siniestro, un acto heroico, sublime o milagroso, se proponen como lo real en un texto fílmico y puede ser recuperado al iniciar una lectura del filme desde el punto de ignición que hace emerger el sujeto.

El punto de ignición permite localizar de una manera inmediata el inconsciente y por lo tanto permite trabajar desde allí, porque el espectador, el lector de una obra de arte nunca trabaja la conciencia sino el inconsciente. La dificultad de una buena

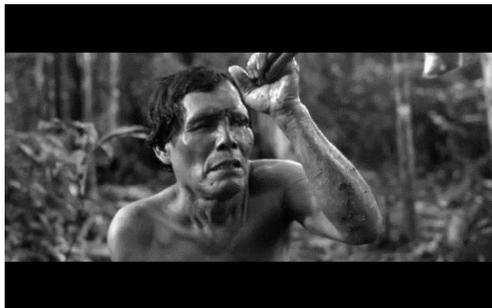
metodología de análisis precisamente es poder acceder a esa ignición y, el principal obstáculo que hay que remover, es el yo consciente que se resiste como gato patas arriba en la comprensión de esos mecanismos subjetivos que son los estéticos. (González Requena, 2009)

El punto de ignición genera contradicciones y escozor en el espectador. Es el momento de la película que no se entiende y por ello funda cierto tipo de molestia, de incomodidad. Mi punto de ignición en la película *El abrazo de la serpiente* (2015) inicia en la escena donde Manduka encuentra heridas abiertas en los árboles de caucho. En un impulso de odio riega las cantimploras de leche que brota de los árboles. Otro indígena, mutilado y con la piel quemada irrumpe en la escena. Quiere recoger el látex derramado, al no poderlo hacer le pide a Manduka que le dispare en la cabeza.

Durante todo el relato Manduka se caracterizado por ser tranquilo, leal e incluso ensimismado. Según Yauenkü Migue, actor natural que lo protagonizó “Manduka era un muchacho cuyos padres fueron asesinados y era un muchacho resentido. Cuando salí de mi casa, me sentí igual de solo, dejado a mi suerte” (Número Zero, 2015: 2). El momento donde explota todo su resentimiento es sorpresivo. La manera en que actúa al ver las cruces, los árboles de caucho y las heridas abiertas es inquietante. Es un punto del relato donde se expresa la violencia, el abuso y la muerte, pero además el dolor y la resistencia por estos actos. En lo que sigue se intentará demostrar que en *El abrazo de la serpiente* (2015) las imágenes y escenas que tienen que ver con la infancia tocan, sobre todo, con temas esenciales de lo real, particularmente con la muerte. En la Figura 1, se presenta el punto de ignición en la película.

FIGURA 1





Hay algunos elementos que interesan rescatar al realizar una descripción de la escena. El primero tiene que ver con el carácter de herida abierta que existe con el personaje. Lo que detona ese comportamiento en Manduka, son las yagas abiertas que hay en los árboles. En la escena inmediatamente anterior se ven las marcas en su cuerpo que fueron hechas por los caucheros en su infancia. En el filme hay una alegoría visual entre los árboles de caucho que escurren goma por sus heridas y los cuerpos de las comunidades indígenas que fueron violentados para mantener este proyecto siniestro de extracción de caucho. En la secuencia 2, heridas abiertas, se muestran las heridas en el cuerpo de Manduka y las heridas en los árboles de caucho.

FIGURA 2



La alegoría es una figura literaria o expresión visual que pretende representar una idea abstracta valiéndose de formas humanas o de objetos cotidianos. “Se trata de un tropo de composición en el que se usan ‘signos de traducción’ que substituyen a otros, guardando un sentido aparente, como portadores de un sentido mucho más profundo” (López, 2006: 22). En este caso hay un sentido profundo al poner un objeto cotidiano como los árboles de caucho, que son heridos por los caucheros, en alegoría con los niños indígenas, formas humanas vulneradas por los mismos victimarios.

En uno de los fotogramas de la figura 1 se ve a Manduka chorreando goma blanca, al igual que los árboles de caucho. En esta alegoría, los victimarios son una especie de “sanguijuelas” que extraen tanto la goma base de los árboles de caucho, como la sangre de los niños indígenas que utilizan como mano de obra explotada. Son los cuerpos de los niños indígenas y los árboles de caucho la fuente de riqueza de los victimarios. Así, la alegoría pretende aprovechar todos los signos usados en las imágenes (heridas sangrando, mutilaciones, torturas) para el incremento del significado en su conjunto. La mayoría de los signos incluidos en la alegoría que se construye en la película, tienen una carga semántica mayor a la que tendría cada uno por separado.

En la figura 1 el indígena mutilado le pide a Manduka que lo asesine. En un intercambio de palabras con sus compañeros de viaje, Manduka justifica hacerlo porque los caucheros lo torturarán hasta matarlo. Se dirige fuera del ángulo de la cámara, trae consigo una escopeta y apunta a la cabeza del indígena mutilado, quién acerca la punta del arma al centro de su cabeza. Aquí se presencia en las imágenes un enfrentamiento con lo real, en este caso un acercamiento a la muerte.

Manduka tiene en sus manos la posibilidad de librar del sufrimiento a un ser violentado por los mismos que lo violentaron a él. En un momento de desfogue de ira dispara y da un grito de dolor (o de ira, sufrimiento, ¿goce?), sin embargo lo hace sin apuntarle al indígena mutilado, dispara a otro lugar donde no le puede hacer daño. La escena concluye cuando Karamakate, el mueve mundos, arroja el arma al río Amazonas y luego de una discusión entre los tres viajeros, siguen su trayecto. Al avanzar en la embarcación se ve a lo lejos el indígena mutilado y, segundos más tarde, suena un disparo a lo lejos.

En este primer acercamiento analítico, basado en el punto de ignición, se puede ver que las escenas de infancia están trazadas por la cercanía a la muerte y la crudeza de la

violencia sobre los cuerpos. Como ruta de trabajo, vale la pena elaborar una breve reflexión respecto al concepto de infancia que se usa en el presente artículo.

Concepciones de infancia como categoría de comprensión

Se pretende construir en este apartado un concepto de infancia que resulte útil para efectos analíticos de la película. Resulta importante polemizar el concepto de “infancia” que se usa en occidente, dado que es un término estándar propuesto por los adultos, que da cuenta del conjunto de representaciones, saberes y prácticas que la sociedad les ha asignado a niñas y niños en cuanto a lugares de enunciación, comportamientos, funciones y, en general, a condiciones de formación y socialización.

El concepto de infancia que ha tenido la cultura occidental durante muchos años, es el resultado de una serie de experiencias en las que han incidido los discursos expertos y las prácticas de intervención sobre los niños y niñas. La modernidad ha dejado su sello en la concepción de infancia que tenemos hoy, el despliegue del sistema económico, del tipo de Estado y del tipo de ciencias que trae consigo la modernidad marcan de manera determinante la concepción de infancia.

Este proceso propone la producción de prácticas y representaciones que asocian la infancia con su condición de frágil, inocente y, especialmente, propenso al juego y la escolarización. La infancia se ha percibido un recipiente vacío que debe ser “llenado” por el mundo adulto, despojando al sujeto infantil de potencialidades y criterios propios. La historia de la pedagogía nos ha indicado que los niños y las niñas fueron concebidos como adultos en miniatura y por ende se considera que debían moldearse para evitar que no crecieran fuera del estándar de lo “normal”.

Las formas de dominación de la etapa histórica de la conquista y la colonia, proyecta en América Latina un modelo de infancia de las colonias donde el niño es altamente subordinado y asumido como recurso. En Europa, por otro lado, el niño fue objeto de cuidados e intervenciones, depositario de un proyecto civilizatorio. Esto, en detrimento de la dominación del territorio americano y de los cuerpos nacidos y enviados a este continente.

El tratamiento de la infancia en América Latina, desde la colonia hasta nuestros días, ha sufrido una serie de cambios históricos y culturales. América Latina cuenta hoy con pluriétnicidad, es decir, diferentes visiones de entender y enfrentar la naturaleza que diversos grupos humanos tienen, de acuerdo a su propia historia e identidad. Cuando se reflexiona acerca de la infancia en el nuevo continente se debe tener conciencia de la particularidad histórica que América ha tenido y el reto de la multiculturalidad que aparece en su devenir histórico.

Dado el tema y los personajes de la película que se está analizando, hay que indicar que los niños y niñas indígenas debieron incorporarse desde muy temprano al aumento de

producción de los bienes para la Corona. En ocasiones los niños y niñas eran desprendidos de sus familias, sobre todo por los misioneros, para darles una educación de acuerdo a las nuevas normas imperantes en el territorio americano. El proceso de evangelización, focalizó sobre todo en la infancia, como mecanismo violento de imponer las propias concepciones. Con frecuencia ocurrió también que los niños y niñas indígenas eran abandonados por sus padres, debido al volumen de trabajo que se les imponía al servicio de la Corona.

En este sentido, compartimos la perspectiva de enfatizar en la diversidad, de acuerdo con Amador (2009) resulta imposible mantener en el mundo contemporáneo el concepto de infancia en singular. Este concepto parte de un esquema universalizante y homogenizante que apunta a la estandarización. Para Amador (2009) resulta fundamental dar cuenta de “la existencia de infancias otras, que no necesariamente coinciden con la noción hegemónica de la que se han valido los sistemas escolares y, en general, los dispositivos para su gobierno, tanto en las sociedades occidentales como en las occidentalizadas” (Amador, 2009: 243).

Resulta interesante identificar en el filme analizado las formas como en la Colombia de principios del siglo XX, la subordinación de la infancia fue utilizada como mecanismo de control del cuerpo y del comportamiento. Estas formas de subordinación se caracterizan por los discursos y dispositivos asociados con la degeneración orgánica del infante. En el artículo titulado *La subordinación de la infancia como parámetro biopolítico y diferencia colonial en Colombia (1920-1968)* (Amador, 2009), se indican los principales mecanismos que se usaron en Colombia para controlar los cuerpos de la infancia. Ilustraremos como la subordinación de la infancia indígena se ve expresada en la película.

Mecanismos de subordinación de las infancias en El abrazo de la Serpiente.

Hay varios mecanismos que se usaron durante toda la Colonia e incluso durante el siglo XX para subordinar a la infancia. Las acciones discursivas justificadas en la idea de verdad, de progreso y de conocimiento científico contribuyeron a consolidar realidades sobre la población colombiana y particularmente sobre las infancias. Estos discursos de subordinación y las estrategias para “palearlos” se probaban inicialmente en los niños y niñas. La colonialidad del saber proponía procesos de verdad y de poder sobre el cuerpo del niño y este sesgo de diferenciación los sualternizó desde su nacimiento.

El atavismo genético, el determinismo geoespacial, las herencias culturales campesinas e indígenas, la suciedad, la pasividad fueron los sedimentos discursivos sobre los cuales emergieron poderosas estrategias medicalizantes, psicologizantes, judicializantes y educualizantes. (Amador, 2009: 253)

La estrategia de educualizar, puntualmente desde procesos evangelizatorios, se encuentra presente en la película. En la figura 3 se puede apreciar una secuencia que muestra un grupo de niños pertenecientes a Misión de San Antonio de Pádua en Vaupes. (La Chorrera).



En los dos primeros fotogramas se ven a los cuatro niños acercarse al encuentro con la balsa que se aproxima. Ellos pasan a través de una puerta de roca que está ubicada en medio del campo abierto. Están vestidos con unas túnicas blancas y tienen un corte de cabello igual. Todos cumplen con características externas de uniformidad, lo que se constituyen como rasgos clásicos de las formas panópticas de control. Uniformizar imponiendo este tipo de elementos es un mecanismo de las instituciones normativas tales como el hospital, la cárcel, la escuela o el manicomio. En este caso, los niños están cautivos por una misión evangelizadora que los captura para educarlos y ponerlos al servicio de la orden. Es una forma de explotación infantil.

Cobra relevancia el tránsito simbólico que los niños recorren a través de la puerta de roca. Esta puerta es un artefacto simbólico, que en la película se muestra como un objeto material. Recuerda las puertas santas del catolicismo, particularmente el rito del jubileo donde cada cierto tiempo el papa abre la puerta santa mientras pronuncia: "Abridme las puertas de la justicia; entrando por ellas confesaré al Señor". Así, cruzar una puerta simbólica supone alcanzar un estado. Y en este tránsito en particular que realizan los cuatro niños está significando que ellos ya forman parte de un proceso de evangelización. Forman parte de una institución normativa que los tiene cautivos.

En el tercer fotograma, se ve un plano medio de los niños donde uno de ellos, quizá el de mayor edad, acaba de decirle algo a otro niño que está a su lado. Se trata de un regaño porque ha dicho su nombre en una lengua indígena. El más alto lo reprende indicándole que ese no es su nombre real. El niño que habló en su idioma corrige, indicando que se

llama “Ismael”. Este inocente reproche encierra todo un mecanismo de subordinación basado en el control de la lengua como manera de extinguir las dimensiones culturales y cosmogónicas de las comunidades. Está ampliamente estudiado por las ciencias sociales y humanas como desde la persecución y exterminio de las lenguas ancestrales se quiso imponer la visión occidental del mundo.

Imponer el castellano fue una empresa de primer orden durante la colonia. ‘Alfabetizar’, se convirtió en un objetivo central para el progreso de la joven nación colombiana desde inicios del siglo XX. Transformar de forma vertiginosa el conjunto de costumbres que anclaban a los miembros de una comunidad indígena a su pueblo y a sus raíces se constituía como un propósito necesario en el deseo de imposición y despojo que han sufrido las comunidades de América y del Amazonas, particularmente.

La cruzada contra el analfabetismo y la modificación de las costumbres campesinas e indígenas comprendidas como suciedad, impuntualidad, pasividad e ignorancia, consistiría en conseguir que los niños campesinos asistieran a la escuela, regular y puntualmente, durante un periodo de tiempo que permitiera su educación, de modo que implicara aprendizajes y cambios de conducta permanentes, encaminados a facilitarles su integración al medio social y natural en que debían vivir. (Amador, 2009: 250)

Paralelo a la imposición del castellano, existe un interés por desacreditar otras lenguas. En la escena que prosigue a la secuencia 3, el Capuccino que recibe a los tres viajeros es tajante al afirmar que en ese espacio “no están permitidas las lenguas del demonio”. Esto quiere decir que ubicar lo desconocido como siniestro, como demoniaco, se convirtió en la manera de restar énfasis y satanizar el uso de la multiplicidad de lenguas existentes en el Amazonas.

Aportes para la discusión

Dados algunos de los mecanismos de subordinación que se ejercen contra las infancias indígenas en la película, un fenómeno común en la realidad de los niños y niñas es el deseo de crecer cuanto antes, para asumir una vida de adultos. Aunque la edad adulta no permite escapar de las cadenas productivas, al menos ofrece algún tipo de garantías que extendían la supervivencia.

Un último mecanismo que subyace a todas estas maneras de interpretar las violencias hacia las infancias indígenas que se ven expresadas en *El abrazo de la serpiente* (2015), tiene que ver con el imaginario que se configuró de la selva del Amazonas. A este territorio se le percibe, imaginariamente, como agreste, recóndito y encriptado. En esa medida, los colonos que llegaban allí tomaban distancia de los sistemas de valores a los que sí respondían en otros contextos. En otras palabras, llegar al Amazonas para ellos consistía en llegar a una tierra de nadie, donde los muchos abusos que cometían carecían de cualquier forma de control.

El espacio como lugar imaginario para violar las normas, para ejercer la propia voluntad y salirse del espectro de lo 'civilizado' le permitió a los diferentes victimarios ejercer sus acciones violentas sin límites aparentes. La adscripción de estos niños a ese lugar específico (ser indígenas, nacidos en la selva, que hablan otra lengua), parece un destino irremediable que los ubica en una posición subalterna con pocas opciones para su vida digna y con vulneraciones constantes en sus cuerpos.

Referencias.

- Amador, J.C. (octubre de 2009). "La subordinación de la infancia como parámetro biopolítico y diferencia colonial en Colombia (1920-1968)". En: *Revista Nómadas*. (Col), núm. 31, octubre, 2009. Bogotá: Universidad Central. (240-256). Recuperado en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105112061017>
- Biblioteca Nacional de Colombia-BNC (2015). "*La vorágine*" - *Contexto histórico*. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/la-vor%C3%A1gine-contexto-hist%C3%B3rico>
- Gallego, C (productora) Guerra, C. (director) (2015). *El abrazo de la serpiente*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Ciudad Lunar producciones.
- González Requena, J. (2006). *S.M. Eisenstein*. Madrid: Ed. Cátedra.
- González Requena, J. (2015). "Punto de ignición". En: *Revista Sociocriticism*. Granada: Universidad de Granada. (385-412). Recuperado de: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/index>
- Goyes, J.C. (2012) "La imagen como huella de lo real". En: *Ensayos. Historia y Teoría del arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. No. 21, (52-75). Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=407&id_articulo=8660
- González Requena, J. (septiembre de 2009). "Los ritos y la sociedad del espejo. Entrevista a Jesús González Requena". En: Góyes, J.C. *Revista Omnibus*. Número 28, año 5. Recuperado de: <http://www.omnibus.com/n28/cine.html#r1>
- López, J-M. (2006). *Retórica de los lenguajes visuales. Semiótica del diseño gráfico*. Recuperado de: <http://martinezsilva.com/uam/Retorica%20de%20los%20Lenguajes%20Visuales.pdf>
- Número Zero. (Agosto de 2015). *El abrazo de la serpiente. Una historia del tiempo sin tiempo*. Lima. Recuperado de: <http://www.numero-zero.net/2015/08/25/el-abrazo-de-la-serpiente-una-historia-del-tiempo-sin-tiempo/>
- Sierra, G.P. (2011). *La fiebre del caucho en Colombia*. Bogotá: Editorial Credencial. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2011/la-fiebre-del-caucho-en-colombia>
- Torres Hortelano, L. (noviembre de 2014). "Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen". Conferencia presentada En: Goyes, J.C. (profesor del) *Seminario de teoría y análisis del texto audiovisual*. Maestría en Comunicación y Medios. Universidad Nacional de Colombia.