

**EL USO DE LA METÁFORA EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE DUNAV  
KUZMANICH**

Ana María López C.  
María Camila García

**Introducción**

Esta ponencia presenta los resultados parciales la investigación “Acercamiento al legado de Dunav Kuzmanich”<sup>1</sup> avalada por el Centro de Investigaciones para el Desarrollo y la Innovación -CIDI- de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín- Colombia. Dicha investigación se propone realizar un análisis de los cinco largometrajes que Kuzmanich realizó en Colombia. La obra de este autor vincula dos elementos, la historia y la ficción, ofreciendo relatos que muestran diferentes momentos de la vida nacional. Desde ambas formas narrativas el autor adopta posturas críticas en las que se destacan elementos propios de la mirada del Otro, que Kuzmanich como extranjero tenía sobre la sociedad colombiana. Este factor le permitió crear obras únicas y atreverse a mostrar aspectos álgidos que difícilmente se encuentran en la cinematografía nacional. Por esta razón hemos querido concentrarnos en el análisis de su obra más allá de lo anecdótico y lo biográfico que ha suscitado la restauración de su obra, seis años después de su muerte.

---

<sup>1</sup>La investigación es desarrollada en la línea de narrativas del Grupo de Investigación en Comunicación Urbana —GICU— y se encuentra registrada en el Centro de Investigaciones para el Desarrollo y la Innovación — CIDI— de la Universidad Pontificia Bolivariana con sede en Medellín.

Sin embargo, es necesario hacer algunas precisiones en relación con su procedencia y la obra que realizó en Colombia, lo que nos permite tener una mejor comprensión de su trabajo. Kuzmanich llegó a Colombia tras el Golpe Militar en el año de 1973, durante su estancia en el país dirigió cinco largometrajes: *Canaguaro (1981)*, *Agonía del difunto (1982)*, *Ajuste de cuentas (1984)*, *Día de las Mercedes (1985)* y *Mariposas S.A. (1986)*. Este corpus ofrece la mirada de un extranjero comprometido con la denuncia de la realidad social y permite la interpretación tanto de prácticas como de rasgos identitarios ya que presenta un abordaje crítico ante problemáticas asociadas a la violencia, el narcotráfico, la corrupción, la prostitución y la lucha por territorios.

Los largometrajes aquí mencionados encarnan la ruptura del punto de vista de las narrativas sobre las problemáticas mencionadas, razón por la que esta obra fue censurada por más de dos décadas. La construcción de discursos intertextuales, la capacidad de interpretación de contexto local y la identificación de temas cruciales en nuestra historia que se abordan de manera frontal y temprana son las principales características de sus películas.

Como parte de su estudio, y para esta presentación, nos proponemos dilucidar el uso de las metáforas como una herramienta de representación fílmica. Para dar cumplimiento a los tiempos de la ponencia nos centraremos en las que consideramos más significativas. Con su análisis queremos mostrar el vínculo que éstas tienen con los imaginarios nacionales que subyacen en la cotidianidad. Así mismo, su vigencia como estrategia en la narración cinematográfica para el abordaje de las temáticas relacionadas con el conflicto social del que se ocupa ampliamente la cinematografía colombiana contemporánea.

### **Los principales exponentes de la metáfora y su relación con el audiovisual.**

La metáfora, según la propuesta de Eco (1976), hace parte de lo que se considera un tropo en la retórica clásica. Más allá de una simple conexión conceptual, Eco (1976) propone que la metáfora tiene implícito un *calembour* (un juego de palabras) que trasciende de la sustitución del contenido y se posiciona en el

ámbito de la expresión. Por otro lado, Jakobson la concibe como un tipo de sustitución lingüística que se da por semejanza.

La metáfora tiene como característica principal, la codificación social, a diferencia de la metonimia que es más flexible, la cual se abre a los nexos que forman las personas desde su subjetividad, aquello que se conoce como contigüidad empírica.

Esta contigüidad empírica, según Eco (1976) es una construcción que hace el sujeto desde su experiencia personal y que puede verse ejemplificada en el contenido de los sueños; un contenido que no está en la comprensión del denominador colectivo. De forma que se puede afirmar que la contigüidad empírica es antinómica de la contigüidad semántica, que forma por sustitución ordenada las metáforas.

De ahí que la metáfora, suela buscar más las relaciones de dependencia entre sememas y marcas, que las diferencias que puedan existir. Además, esta figura que si bien cumple una función estética tiene también una implicación denotativa que se funda en la colectividad.

Según Eco (1976:395), la identidad sémica alude a la metáfora, la cual no se basa en “semejanzas misteriosas”, sino que como con la metonimia responde a una contigüidad estructural que es la base compleja de las figuras retóricas.

La metáfora permite ir más allá de los conceptos tradicionales semejantes, brindando así otras significaciones que proponen connotaciones opuestas. No obstante, la metáfora sigue basándose en las semejanzas.

Para entender el cambio retórico del código a través de la metáfora citaremos un ejemplo propuesto por Eco (1976), quien nos lleva de una secuencia a otra por un recorrido con la palabra “soldado”, que en un primer momento está vinculada en un solo paso metafórico con la palabra “gladiador”.

Al tiempo, por asociación, también es posible unir metafóricamente la identidad de la marca de guerrero con la de “morituo”. Esto se explica según Eco (1976) cuando en el “punto extremo de esa fuga de sustituciones, cambia casi totalmente

el modo en que se veía a los guerreros tradicionalmente. Las connotaciones de “arrogancia”, “valor”, “orgullo”, “victoria”, no desaparecen del todo, pero se funden con connotaciones antinómicas como “miedo”, “sufrimiento”, “vergüenza”, “derrota”. (p.397).

De esta forma, la metáfora es una figura retórica de carácter encadenado que puede ir llevando a concepciones diferentes, revelando así unas “contradicciones fértiles” que se presentan comúnmente dentro del vínculo de la sociedad y la lengua. De ahí su pertinencia para el análisis que emplearemos más adelante con los ejemplos que se analizarán en la obra de Dunav Kuzmanich.

Eco (1976:397) afirma que “cuando el proceso se verifica con rapidez y conecta puntos distantes entre sí, se tiene la impresión psicológica de un salto” ¿Pero cuál es la razón para que los destinatarios no reconozcan el mecanismo de construcción de una metáfora? Es común, que esto suceda en individuos que no interpretan el código por no pertenecer a la misma sociedad o en una minoría que no encuentra la secuencia lógica de puntos tan inconexos por lo que la legitimidad se le atribuye a la intuición o a una inexplicable “revelación”.

La mayoría de las personas aceptan la “clarividencia” de las metáforas, siendo pocos los que ahondan en el proceso de cómo se formó y logran establecer conexiones. El análisis del proceso convierte la visión común en una “forma autorizada de conocimiento”, o por lo menos, posibilita la problematización del conocimiento adquirido.

Pero ¿cuál es el sentido que tiene la metáfora? Según Eco (1976:417) el trabajo de producción de signos, desencadena fuerzas sociales y, más aun, representa una fuerza en sí misma. Consecuentemente, esta figura retórica puede producir ideología y crítica social.

La metáfora, entonces como herramienta de análisis puede ser realmente útil para interpretar conceptos visuales asociados a la identidad del pueblo colombiano e indagar en el origen de su significado y analizar su impacto en el imaginario colectivo.

Para hablar del concepto de representaciones visuales retomamos los conceptos planteados en la compilación realizada por Van Dijk en su texto *Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Según el texto de Kress, García y van Leeuwen “existen dentro de los sistemas de representaciones formados por la cultura y la historia que, lo mismo que el lenguaje, están disponibles para una utilización socialmente motivada por parte de individuos con intereses específicos” (2000:383).

Algunos investigadores de representaciones visuales, las han interpretado como elementos carentes de ideología, como si lo visual fuera “transparentemente representativo”. Esta tendencia proclama a las imágenes como obvias, relegándolas al terreno de lo explícito sin indagar más allá de lo que la representación manifiesta que expone.

Asimismo, Barthes (1982:29) da cuenta de una polaridad que hay sobre las representaciones visuales, cuando “unos piensan que la imagen es un sistema rudimentario en comparación con la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen”.

Retomando a Van Dijk (2000:380) asevera que “en muchos estudios contemporáneos de textos televisivos o fílmicos se considera a los lectores capaces de (re)leer textos con un alto grado de eficacia, de la suerte que la forma del texto o su fuerza ideológica no se ven como algo que imponga su mensaje al lector en ningún sentido real”

La mayoría de las representaciones visuales tienen una clara intencionalidad, desde la composición de los elementos que estructuran la imagen, siempre y cuando se visualice a partir de un contexto, porque es desde allí donde se están sugiriendo un conjunto de relaciones sociales que se juzgan significativas dependiendo determinada sociedad.

Pero ¿cómo se pueden fijar los límites estructurales para analizar los mensajes que hay en una imagen? Barthes (1982), nos propone el análisis desde la pauta publicitaria, el cual que se basa en un análisis ordenado que permite acercarse a

un tipo de descodificación de lo que quiere comunicar tal imagen. No obstante, en este análisis no nos detendremos en variables como la posición, la distribución, la forma y el orden, pues en esta ponencia no es tanto la estética lo que nos convoca, sino el trasfondo ideológico de las metáforas.

Barthes (1982:33) plantea que hay mensajes que no están codificados, sin embargo, para su comprensión nuestra naturaleza creativa siempre nos lleva a una aventura por significarlos. No en vano, el primer nivel de lectura responde a la percepción básica de reconocimiento de los objetos, un saber casi que “antropológico”.

En consecuencia, no existen filtros en las metáforas, pues como destinatarios nos llega al mismo tiempo el mensaje literal y el mensaje cultural; siendo esta la razón principal por la que las personas no logran diferenciar los elementos que componen a esta figura. El mensaje cultural está impreso sobre el mensaje literal que le sirve como sustento. En la clasificación que hace Barthes (1982:34) diferencia los conceptos de la imagen denotada y la imagen connotada; en este caso es la última la que nos convoca.

## **METÁFORAS, SAPOS Y MARIPOSAS**

En este apartado analizamos las metáforas más representativas en tres de sus películas: *Canaguaro*, *Mariposas S.A.* y *El día de las Mercedes* Para contextualizar, la primera metáfora que está codificada socialmente nos remitiremos a la película *Canaguaro*, donde aparece un sapo colgado de un hilo. En contexto el protagonista y Antonio arribaron a la finca de un conservador, quién los recibió muy sonriente y luego de darles posada, mientras dormían los delató ante las autoridades como *chusmeros*<sup>2</sup>. Sin embargo, los protagonistas salen ilesos del señalamiento sentenciando al traidor con la marca del sapo.

Esta connotación puramente coloquial pasó a ser una denotación oficial en diferentes países de Latinoamérica y el Caribe a partir de la definición que hace la

---

<sup>2</sup> Dícese de miembros de izquierda en el periodo de la Violencia o guerrilleros.

RAE (Real Academia de la Lengua Española). En el caso colombiano, podemos remontarnos a que este término tuvo una nueva significación a finales de la hegemonía conservadora (1886-1930).

Esta expresión pudo tener su raíz en este periodo, dado que la mayoría de la población tenía un descontento por el gobierno represivo de tendencia autoritaria y de fundamento teocrático. Según el historiador Álvaro Tirado Mejía (1996), al final del periodo conservador, cuando llegaron los liberales al poder, intentaron brindarle más equidad y garantías al pueblo.

El partido liberal pudo avanzar en sus programas incluyendo algunas reivindicaciones laborales o nacionalistas, incluso a veces con una terminología socializante, con mayor libertad en la medida en que sólo se trataba de programas. Los sectores artesanal y las inexpertas masas proletarias, fueron entonces captados por un partido liberal que programáticamente daba salida a algunas de sus reivindicaciones laborales inmediatas y que no tenía que ejercer, desde el gobierno, la sucia tarea de represión (Tirado, 1996).

Desde su origen el partido conservador tuvo como aliado principal a la Iglesia Católica, de forma consecuente sus premisas fueron el orden y la verdad; las cuales fueron mejor aprovechadas a su conveniencia durante la época de la Violencia. De ahí, que algunos se dieran a la tarea de ser informantes del gobierno conservador de turno, para preservar el orden público alterado por opositores, ya fueran intelectuales, grupos políticos emergentes de izquierda o cabecillas de colectivos subversivos.

Para el informante, el delatar a un “chusmero” era sinónimo de gratificación por el deber cumplido ante la bandera de su coalición. No obstante, este tipo de actuación no era aprobada por otras partes del colectivo adscritas a otros partidos, quiénes con resentimiento los tildaban de “sapos”.

Es así como en esta metáfora vemos que se cumple lo que afirma Elena Oliveras (2006) que propone que la metáfora es una “especie de fenómeno óptico, por el que se logra la puesta en el foco de la imagen llamativa de un término para la mejor captación del otro”. La metáfora visual permite que los términos se superpongan y hasta lleguen a identificarse; lo que diferencia a esta figura retórica del símbolo es que la metáfora permite “coincidir semas incompatibles” (2006:89).

Entendiéndose el concepto de semas incompatibles, como palabras que no tienen ninguna vinculación por medio de la semejanza, y que como lo mencionamos anteriormente, al ser conectados por medio de la figura retórica de la metáfora, se puede tener la impresión de un “salto”.

Por ejemplo, en la cotidianidad ciertas características humanas son conceptualizadas socialmente como animales ya sea “pato-bobo”, “mosca-atento”, “lagarto- corrupto” “abeja- tonto”, pero de ¿dónde provienen estas relaciones? Nos remontaremos a la etimología del concepto sapo que pasó de ser un elemento connotado a ser oficialmente denotado.

La Real Academia de la Lengua Española, tiene como primer significado de la palabra sapo como “soplón, delator”, regionalizado para la zona caribe. Asimismo, según la Academia Colombiana de la Lengua conceptualiza en el Breve diccionario de colombianismos (2012- 4ta edición) a sapo como “delator” “entrometido” y “adulador”.

Etimológicamente la raíz de esta palabra, según el Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico su origen es incierto, quizás prerromano pero también nos enuncia que su formación alude a una expresión onomatopéyica (SAP, ZAP) que es un sonido que imita el ruido a cuando cae a tierra o a un charco. Esta expresión nos haría pensar en una atribución que se le hace al traidor que quiere salir cauteloso de su informe, pero que tarde que temprano termina siendo descubierto como soplón.

La siguiente metáfora que analizaremos se encuentra enmarcada en el esquema de la metáfora de invención según las categorías planteadas por Paul Ricoeur en su libro *La metáfora viva* (1975), según lo cual a un objeto se le confiere una nueva extensión de sentido; a diferencia del concepto de metáfora forzada que comprende aquellas que han sido impuestas por la dupla sociedad-lengua.

Es así como Ricoeur (1975:91) señala que para que una metáfora sea considerada de invención debe “dar colorido, provocar asombro y sorpresa por medio de combinaciones nuevas e inesperadas, inspirar fuerza y energía al



discurso”, asimismo, hace la salvedad que este tipo de metáforas también son conocidas como *tropos de escritor*, porque provienen de la invención particular de alguien.

Por su parte, Olivares (2006:49) considera que la metáfora puede generar un “shock perceptivo”, porque antepone y motiva el trabajo lingüístico.

En esta escena en el que el barbero y personero del pueblo se dedica a su colección de mariposas que han sido coleccionadas, disecadas y exhibidas. En este pasatiempo gastas sus horas de ocio, que por lo general se multiplican en la pasividad del pueblo de Las Mercedes, donde se sitúa la historia.

La primera metáfora que podemos deducir, que la fragilidad de las mariposas en el proceso de desecación encarnan la vulnerabilidad de las víctimas inocentes que son ultrajadas en la irrupción de su ambiente cotidiano, y que en la película se relaciona con la irrupción de las fuerzas militares que llegan a reestablecer el orden en un pueblo en que aparentemente no pasa nada.

En la secuencia, podemos ver que los cuadros donde están las mariposas no hacen parte de una gran exposición, sino que solo son una pequeña muestra de esta especie. El montaje de la película se genera el ambiente de tensión; emerge la relación del pasatiempo del personero con las muertes que suceden fuera de campo y al amanecer, y además que son representadas a través de un sonido que no se puede identificar claramente si se trata de un animal o de un humano, aunque hay casos de desapariciones en la trama. La colección de mariposas rememora los casos de violencia, y forma en que las víctimas recordadas. Solo las grandes masacres son preservadas en la mente del ciudadano, mientras la gran mayoría yacen en el olvido a los días, al mes, al año.

En la película, el pasatiempo de coleccionar mariposas, no cumple una función trascendente en la trama del argumento, pues ninguna persona se muestra interesada en preguntar sobre los insectos exhibidos. En consecuencia, aunque en los últimos años, se ha trabajado por afianzar la memoria por las víctimas del conflicto, no deja de ser cuestionable que hoy sean pocos los ciudadanos

motivados para contrarrestar la problemática de la trivialización e indolencia de la muerte.

Además, en los cuadros podemos observar que los ejemplares expuestos son de distintos tamaños, aquellos más vistosos son los más grandes; de igual forma, en la memoria colectiva son retenidos aquellos atentados que hayan sobrevenido a la población civil con mayor magnitud y traumatismo.

Asimismo, otra metáfora dentro del mismo cuadro serían los colores de las mariposas que representan el territorio donde ocurrió la masacre, la identidad perturbada de un pueblo, la topología del paisaje, ya fuera en un valle, junto a un río, en lo alto de una montaña, en la asfixiante selva; en la penumbra de la noche o en la luminancia del alba.

Otro factor asociado al conflicto; que podemos ver contemplado en esta secuencia, son aquellas víctimas que yacen silenciadas NN. Así como el ligero alfiler atraviesa el delicado filamento de la mariposa, así de sigilosas intentan que sean algunas muertes, como las de la trama, pues en muchas ocasiones esas transgresiones son llevadas a cabo en lugares recónditos donde ninguna persona puede ayudar a la víctima.

En contraposición con estas interpretaciones asociadas a la muerte, Pierre Moret (1997) asegura que para “las creencias germánicas la mariposa era un ser espectral, ansioso de vida que busca sin tregua los alimentos más nutritivos y por ello en alemán *butterfliege* y en inglés *butterfly* que traduce “mosca de mantequilla”. No obstante, este autor también da otro tipo de relación que va ligado al concepto de la muerte, en el que afirma que las mariposas en el mundo griego eran tomadas como el conducto que transportaba al alma más allá.

Para concluir la metáfora de las mariposas en la película el Día de las Mercedes quisiera citar a Barthes (1982:35) quién nos dice que “toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados”, y depende del lector en este caso la audiencia seleccionar unos determinados e ignorar los demás.

Para finalizar quisiera citar el encabezado de la película Mariposas SA “esta historia transcurre ayer, hoy o mañana, en cualquier pueblito de Latinoamérica”.

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Editorial Paidós.

Eco, U. (1991). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Dijk, T. A. van. (2000). *Estudios del discurso : introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

Diccionario crítico Etimológico castellano e hispánico- editorial Gredos- Madrid- Joan

Corominas Y José A. Pascual 156-159- Primera Edición 1983- 4 Reimpresion 2001

<http://www.elespectador.com/opinion/el-sapo-al-reves>

Pierre Moret – Los Insectos En La Mitología Y La Literatura De La Grecia Antigua- 1997-

[http://www.sea-entomologia.org/PDF/BOLETIN\\_20/B20-031-331.pdf](http://www.sea-entomologia.org/PDF/BOLETIN_20/B20-031-331.pdf)

Rubio Ferreres, José M, la interpretación del símbolo a la interpretación del texto. La metáfora en Paul Ricoeur Bogotá, Colombia.

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/viewFile/11376/9288>

Tirado Mejía, Álvaro. Colombia: siglo y medio de bipartidismo, en Jorge Orlando Melo (comp.)

Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI, Tercer Mundo, Bogotá, 1996.