



CALIWOOD Y METZ:

UN ACERCAMIENTO A LA
SEMIÓTICA DEL CINE.



CALIWOOD Y METZ:

UN ACERCAMIENTO A LA
SEMIÓTICA DEL CINE.

AUTORES

Sandro Javier Buitrago Parias
Félix Antonio Varela Realpe
Martha Lucía Victoria Mosquera
Christian Ramos Belalcázar
Felipe Ocampo Salazar



VIGILADA
MINEDUCACION

EDITORIAL

Caliwood y Metz : un acercamiento a la semiótica del cine /
Sandro Javier Buitrago Parías [y otros]. -- Edición Edward
Javier Ordóñez. -- Cali : Universidad Santiago de Cali, 2018.
152 páginas : fotografías ; 17 x 24 cm
Incluye índice de contenido
1. Cine colombiano - Historia y crítica 2. Cine colombiano - Temas, motivos 3. Semiótica y
cine I. Buitrago Parías, Sandro, autor II. Ordóñez, Edward Javier, editor III. Tit.
791.430986 cd 22 ed.
A1612056

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango



CALIWOOD Y METZ: UN ACERCAMIENTO A LA SEMIÓTICA DEL CINE.

© **Universidad Santiago de Cali.**

© **Autores:** Sandro Javier Buitrago Parías, Félix Antonio Varela Realpe, Martha Lucía Victoria Mosquera, Christian Ramos Belalcázar y Felipe Ocampo Salazar.

1a. Edición 100 ejemplares

Cali, Colombia - 2018

ISBN: 978-958-5522-17-6

ISBN (Libro digital): 978-958-5522-18-3

Fondo Editorial

University Press Team

Carlos Andrés Pérez Galindo

Rector

Rosa del Pilar Cogua Romero

Directora General de Investigaciones

Edward Javier Ordóñez

Editor en Jefe

Comité Editorial

Editorial Board

Rosa del Pilar Cogua Romero

Monica Chávez Vivas

Edward Javier Ordóñez

Luisa María Nieto Ramírez

Sergio Molina Hincapie

Saúl Rick Fernández Hurtado

Sergio Antonio Mora Moreno

Francisco David Moya Chaves

Proceso de arbitraje doble ciego:

"Double blind" peer-review

Recepción/Submission:

Octubre (October) de 2017

Evaluación de contenidos/Peer-review

outcome:

Febrero (February) de 2018

Correcciones de autor/Improved version submission:

Junio (June) de 2018

Aprobación/Acceptance:

Septiembre (September) de 2018

Diseño y diagramación

Juan Diego Tovar Cardenas

Universidad Santiago de Cali

Tel. 5183000 - Ext. 322

Cel. 301 439 7925

Impresión

SAMAVA EDICIONES E.U.

Tel: (2) 8235737

Distribución y Comercialización

Universidad Santiago de Cali

Publicaciones

Calle 5 No. 62 - 00

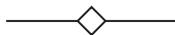
Tel: 518 3000, Ext. 323 - 324 - 414



La editorial de la Universidad Santiago de Cali se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción o enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

CONTENIDO



Prólogo11

Introducción15

Capítulo 1

Definición de un estilo cinematográfico en losdocumentales del llamado “Grupo de Cali”

Sandro Javier Buitrago Parias, Universidad Santiago de Cali

Félix Antonio Varela, Universidad Santiago de Cali

Martha Lucía Victoria, Fundación Universidad del Cine19

Capítulo 2

Análisis semiótico de un texto fílmico: aproximaciones al lenguaje cinematográfico y a la significación de la película Pequeñas Voces

Félix Antonio Varela, Universidad Santiago de Cali

Felipe Ocampo Salazar, Universidad Santiago de Cali

Christian Andrés Ramos, Universidad Santiago de Cali55

Capítulo 3

Análisis semiótico del filme *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov

Sandro Javier Buitrago Parias, Universidad Santiago de Cali

Martha Lucía Victoria, Fundación Universidad del Cine89

Capítulo 4

Lenguaje cinematográfico en *Waking life*: una aproximación desde la semiología de metz

Félix Antonio Varela, Universidad Santiago de Cali101

Referencias Bibliográficas	143
Acerca de los Autores	147
Pares Evaluadores	149

ÍNDICE DE FIGURAS

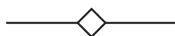


Figura 1. <i>Ficha de revisión de las secuencias del filme.</i>	24
Figura 2. <i>Oiga, vea. Secuencia donde mujeres dialogan con deportistas extranjeros. Cámara hombro, observación.</i>	40
Figura 3. <i>Cali de película. Secuencia de jinetes ebrios en cabalgata de la Feria de Cali. Cámara hombro, observación.</i>	40
Figura 4. <i>Compras en el centro. Cali de película.</i>	41
Figura 5. <i>Recorrido Centro. Cali de película.</i>	42
Figura 6. <i>Cámara hombro. Cali de película.</i>	42
Figura 7. <i>Desfile de reinas.</i>	42
Figura 8. <i>Reina en las calles.</i>	43
Figura 9. <i>Desfile Carrozas.</i>	43
Figura 10. <i>Mujeres lindas.</i>	43
Figura 11. <i>Bellezas caleñas.</i>	44
Figura 12. <i>Avenida sexta.</i>	44
Figura 13. <i>Coliseo construido JP.</i>	45
Figura 14. <i>Pago de impuestos JP.</i>	45
Figura 15. <i>El pueblo.</i>	46

Figura 16. <i>Documental "El futuro para quién"</i>	47
Figura 17. <i>"Agarrando pueblo"</i>	47
Figura 18. <i>Documentalista catalizador</i>	48
Figura 19. <i>"Verité caleño"</i>	49
Figura 20. <i>Verité europeo</i>	49
Figura 21. <i>Personaje anónimo</i>	50
Figura 22. <i>Chica anónima con deportista</i>	51
Figura 23. <i>"Circo en la ciudad"</i>	51
Figura 24. <i>Masa humana</i>	52
Figura 25. <i>Precios JP</i>	53

ÍNDICE DE TABLAS

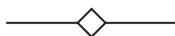
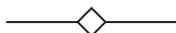


Tabla 1. Aspectos del lenguaje cinematográfico.....	74
Tabla 2. Elementos formales y conceptuales.....	76
Tabla 3. Clases de sintagmas.....	76
Tabla 4. Fragmento de análisis. Primer Corte.....	79
Tabla 5. Fragmento de análisis. Segundo Corte.....	80
Tabla 6. Fragmento de análisis. Tercer Corte.....	80
Tabla 7. Aspectos formales y contenidos del segmento de análisis.....	128
Tabla 8. Paradigma en el cine narrativo.....	130
Tabla 9. Aproximación formal al primer fragmento desde el concepto de paradigma.....	131
Tabla 10. Aproximación formal al segundo fragmento desde el concepto de paradigma.....	132
Tabla 11. Aproximación formal al tercer fragmento desde el concepto de paradigma.....	133
Tabla 12. Aproximación formal al cuarto fragmento desde el concepto de paradigma.....	133
Tabla 13. Aproximación formal al quinto fragmento desde el concepto de paradigma.....	135

Tabla 14. <i>Sintagmas en el segmento de análisis.</i>	137
Tabla 15. <i>Articulación entre aspectos paradigmáticos y contenido semántico del primer fragmento.</i>	139

PRÓLOGO



Caliwood y Metz, es el trabajo académico que sirve de pre-texto para revisar desde la perspectiva de Christian Metz, Bordwell y Thompson, además de otros importantes autores, varios hitos del cine clásico y contemporáneo, y condensarlos en este libro que ahora nos ocupa. El texto es obra de investigadores apasionados por el cine, que buscan analizar en profundidad películas que se destacan por su contenido y sobre todo por su compromiso con el lenguaje cinematográfico. A medida que la lectura avanza, la superficie de cada película se hace más clara dejando ver la densidad oculta, que sólo el trabajo académico logra develar. Al concluir, el lector entenderá, de manera renovada, que las grandes películas son importantes porque soportan ser auscultadas minuciosamente, sin que por ello pierdan el encanto que las hace obras de arte.

Se trata de un trabajo exhaustivo, resultado de varios años de investigación de un equipo de docentes y profesionales de la Facultad de Comunicación y Publicidad de la Universidad Santiago de Cali, integrado por el magister Sandro Javier Buitrago, el magister Félix Antonio Varela y tres egresados de comunicación, Martha Lucía Victoria, Christian Andrés Bolaños y Felipe Ocampo.

Dado que en general el análisis semiótico ha sido aplicado con mayor énfasis al estudio del cine europeo y norteamericano, y con menor frecuencia al cine latinoamericano, los autores entienden la necesidad de suplir esta carencia haciendo semiótica aplicada a filmes locales y colombianos. Para ello se valen de las teorías de Metz y por esta vía, de los recursos teóricos desarrollados por Bordwell y Thompson, por Saussure y por el filósofo francés Gilles Deleuze, quien a su vez aborda el cine desde la fenomenología de Bergson, quien recupera elementos propios de la perspectiva semiótica *pierciana*.

Bajo el título *Caliwood y Metz: un acercamiento a la semiótica del cine*, los autores presentan, en el primer capítulo, los resultados finales de la investigación *Definición de un estilo cinematográfico en los documentales del llamado "Grupo de Cali"*, donde analizan los filmes del mencionado Grupo. Para conseguirlo, los investigadores Buitrago, Varela y Victoria, realizaron una revisión bibliográfica de autores de textos sobre semiótica audiovisual. Su análisis detallado los llevó a determinar tres categorías de análisis adecuadas para el estudio de los tres documentales más representativos del Grupo de Cali: *Oiga, vea (1971)*, *Cali de película (1973)* y *Agarrando Pueblo (1977)*.

Al segundo capítulo se le ha denominado, *Análisis semiótico de un texto filmico: aproximaciones al lenguaje cinematográfico y a la significación de la película Pequeñas voces*. En él, los autores realizan el que probablemente es el primer acercamiento semiótico a una cinta infantil colombiana. *Pequeñas voces* es una película emblemática por tratarse del primer filme animado que narra las atrocidades del conflicto armado desde la óptica de los niños. Este acápite del libro, se aborda desde la semiótica de Metz, tomando como base la metodología desarrollada por este autor y aplicando para ello las principales categorías de uno de sus textos clásicos, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*.

Estos primeros análisis, dedicados a la investigación semiótica sobre el cine colombiano, dan paso a los dos siguientes capítulos, en los cuales se focaliza una dupla de autores extranjeros y su respectiva obra filmica. No obstante la "supuesta" lejanía de tales realizadores y sus respectivos contextos, el punto de acercamiento teórico, es el mismo.

En el tercer capítulo, *Análisis semiótico del filme El Hombre de la cámara de Dziga Vertov*, se lleva a cabo un estudio detallado de las secuencias que componen la película, retomando los conceptos de Metz relacionados con la retórica y la lingüística. En este sentido, se identifican los segmentos referidos a metáforas y metonimias y sus subclasificaciones. El artículo analiza de esta manera los planteamientos estilísticos del filme, desde las concepciones de Metz, señalando su complejidad desde lo connotativo, más allá de lo denotativo.

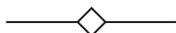
En el último capítulo, el análisis se centra en el filme norteamericano *Waking life*, de Richard Linklater, director que desde la animación aplica técnicas de dibujo que plantean una nueva mirada a la realidad. El artículo se divide en tres bloques. En el primero realiza un acercamiento histórico al concepto de *lenguaje cinematográfico* antes de Christian Metz y su propuesta semiológica. El segundo bloque, utilizando como base la lingüística de Saussure, se desarrolla conceptualmente en el área específica de la semiología del cine, algunas nociones planteadas por Metz desde mediados de la década de los años sesenta del siglo pasado. Por último, utilizando como insumo principal el desarrollo de algunos conceptos en el eje lingüística/semiótica, propuestos en el segundo bloque, se analiza un fragmento de *Waking life*, el mismo filme norteamericano, cuya característica principal es la animación por rotoscopia.

Se observa entonces que la perspectiva semiótica utilizada para el desarrollo de este trabajo, tiene una fuerte influencia del estructuralismo clásico, cuyas fuentes principales están en Ferdinand de Saussure y en Christian Metz, no sin antes analizarlas y ponerlas en el contexto del cine narrativo, con elementos de Bordwell y Thompson, Aumont y Burch.

La lectura finalmente propone un espacio de análisis y comprensión de la semiótica en el cine, como un elemento de construcción de sentido más allá de la concepción narrativa que generalmente se alinea con los relatos elaborados a partir de los guiones.

Miguel Ernesto Yusty

INTRODUCCIÓN



En el marco del fortalecimiento de la investigación de la Universidad Santiago de Cali, entre los años 2015 y 2017 los profesores de la Facultad de Comunicación y Publicidad, Sandro Javier Buitrago, como investigador principal, y Félix Antonio Varela, coinvestigador, junto con la egresada Martha Lucia Victoria, desarrollaron la investigación Estilo cinematográfico en el cine de no ficción del llamado Grupo de Cali.

El objetivo central de la investigación apuntaba a determinar si al interior de la producción cinematográfica de no ficción, o también denominada "documental", del mencionado grupo, había indicios de un estilo.

Ahora bien, desde la reflexión y el contexto, Latinoamérica en las décadas de los 60 y 70 logró constituir un cuerpo de postulados y aproximaciones al cine bastante originales que le dieron renombre internacional (cine liberación con Fernando Solanas y Octavio Gettino; estética del hambre con Glouber Rocha; Jorge Sanjinés y con el grupo Ukamau, entre otros). El cine se anclaba, en muchos casos de manera explícita, en la concepción marxista subsumida en la tesis 11 contra el idealismo hegeliano de Feuerbach: "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo". Es decir, si hasta ese momento el cine latinoamericano había hecho interesantes progresos en el marco del MRI (Modo de Representación Institucional, tratar de emular la realidad), los adeptos a esta "nueva" concepción de mundo pretendían que la producción cinematográfica sirviera de herramienta para transformar la realidad. Esta vía conceptual fue analizada por el equipo de investigación, y se concluyó, que aunque ofrecía interesantes posibilidades de análisis, no era la más adecuada. Había mucha carga ideológica y política.

En nuestros recorridos personales, tanto desde el quehacer educativo como en la producción y en la reflexión sobre el cine, las líneas de fuerza apuntaban, necesariamente, tanto al contexto epistemológico europeo como al norteamericano. La reflexión teórica sobre el cine en estas latitudes, sin desconocer la originalidad de los aportes latinoamericanos, era mucho más densa, compleja, transdisciplinaria, si se quiere. Varios ejemplos pueden ilustrar eso, incluso desde el comienzo del cine, como Rudolph Arheim con su aplicación de Kant al fenómeno fílmico, o la escuela filmológica francesa, en la cual convergían filosofía, psicología, y experimentación.

En este contexto, desde la década de los sesenta surge una manera de analizar e interpretar los fenómenos sociales y antropológicos que a su vez se nutre del positivismo, y se contrapone al subjetivismo propio del idealismo representado por Kant y Hegel. Aunque no definido desde un principio de manera abierta, el estructuralismo, en especial el francés, comenzó a abarcar fenómenos antropológicos con Levi-Strauss, para pasar en la década de los sesenta al análisis de procesos y fenómenos propios de la comunicación de masas, entre los cuáles se encontraba el cine.

Uno de los primeros teóricos del cine en interesarse por esta relación directa entre estructura y filme, fue Christian Metz. Desde nuestra juventud, en cursos de semiología o semiótica o análisis audiovisual habíamos leído algunos de sus textos y aplicado en ejercicios unos cuantos de sus conceptos. La perspectiva *metziana*, se abrió como una posibilidad para que el equipo de investigación abordara el cine de no ficción del Grupo de Cali. La reflexión acerca del lenguaje cinematográfico de Metz, el eje central de casi toda su semiología del cine, nos podría servir por lo menos como base para el análisis de los documentales ya referenciados. A diferencia de otros autores, Metz soportaba su andamiaje teórico y conceptual en una forma de analizar los fenómenos sociales, estéticos y comunicacionales más rigurosa, más sistemática como era el estructuralismo derivado a su vez de la lingüística de Ferdinand De Saussure, soporte epistemológico, este último, del análisis antropológico de Levi-Strauss también.

Este proceso de búsqueda de referentes teóricos y metodológicos se fue consolidando en Metz, sin dejar de lado otras perspectivas teóricas que pudieran nutrir el análisis. En la medida en que esto

se daba, de manera paralela se iban desarrollando aproximaciones analíticas desde Metz en ejercicios muy concretos como trabajos de grado. Ese fue el caso de la tesis de los estudiantes Christian Ramos y Felipe Ocampo, denominada Análisis semiótico de un texto fílmico: aproximaciones al lenguaje cinematográfico y a la significación de la película *Pequeñas Voces* dirigida por el profesor Félix Antonio Varela, primer análisis netamente semiótico de una película infantil animada que articulaba la ficción con la no ficción, y el capítulo número dos de este libro.

Estos ejercicios sirvieron para ir estructurando y “calibrando” la metodología. En esa perspectiva, el profesor Félix Antonio Varela retomó algunos de los apuntes y reflexiones de su maestría en filosofía centrada en el análisis del filme *Waking Life* y elaboró un texto en el que se pretende una aproximación desde la semiología de Metz, correspondiente al capítulo cuatro del presente libro.

En este mismo proceso que, de cierta forma obedece a una manera de pilotaje de la metodología del proyecto, el profesor Sandro Javier Buitrago, aborda *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov desde un análisis riguroso y sistemático de las secuencias del filme, acudiendo para ello a los conceptos de Metz relacionados con la retórica y la lingüística. Análisis semiótico del filme *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, es el capítulo tres del presente libro.

Con estos tres ejercicios y procesos de decantación de la metodología, se pasó al análisis de los documentales del Grupo de Cali, el cual quedó consignado en el capítulo uno del libro: denominado Definición de un estilo cinematográfico en los documentales del llamado “Grupo de Cali”

El artículo en mención presenta los hallazgos de la investigación Definición de un Estilo cinematográfico en el cine de no ficción del llamado “Grupo de Cali”. En un primer momento, se hizo una revisión bibliográfica de los autores más representativos en semiótica audiovisual. El segundo paso consistió en establecer las categorías de análisis para el estudio de los tres documentales más representativos del grupo: *Cali de película* (1973); *Oiga, vea* (1971) y *Agarrando Pueblo* (1977). Y en un tercer momento se pasó al análisis de los documentales.

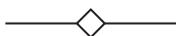
Este es, en términos muy lacónicos, el recorrido del proyecto y sus resultados. En él intervinieron muchos factores, compañeros, nuestra experiencia docente, las lecturas de juventud y actuales, además de un afecto profundo por el cine, incluyendo el cine colombiano.



DEFINICIÓN DE UN ESTILO CINEMATOGRAFICO EN LOS DOCUMENTALES DEL LLAMADO “GRUPO DE CALI”

*Sandro Javier Buitrago Parias
Félix Antonio Varela
Martha Lucía Victoria*

DEFINICIÓN DE UN ESTILO CINEMATOGRAFICO EN LOS DOCUMENTALES DEL LLAMADO “GRUPO DE CALI”¹



Sandro Javier Buitrago Parias

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

Félix Antonio Varela

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

Martha Lucía Victoria

Fundación Universidad del Cine

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1273-8964>

INTRODUCCIÓN

El cine colombiano, desde sus inicios, tuvo una fuerte presencia en la región del Valle del Cauca, una zona que por su geografía llana favorecía (y aún favorece) la luminosidad para la cámara de celuloide. Esto facilitó el nacimiento de productoras cinematográficas y el surgimiento de directores que generaron una pasión por el séptimo arte que se mantiene hasta hoy. Ese entusiasmo engendró algunos de los padres fundadores del cine

¹ Proyecto de Investigación: Definición de un Estilo Cinematográfico en el Cine del llamado Grupo de Cali “Caliwood” con código de radicación DGI-COCEIN-No. 24-621014-002.

nacional y forjó, especialmente en la ciudad de Cali en los años 70, una serie de cineclubes dedicados al análisis, observación, estudio y producción de materiales tanto de ficción como de no ficción. El Cineclub de Cali, fundado por el escritor y cineasta caleño Andrés Caicedo (*Viva la música*, 1977; *El atravesado*, 1971), fue la cuna donde nacieron directores como Luis Ospina y Carlos Mayolo. Los materiales audiovisuales de este grupo (Caicedo, Ospina, Mayolo), comenzaron a ser reconocidos a nivel nacional como parte de un movimiento cinematográfico al que los medios llamaron en principio "El Grupo de Cali" y que posteriormente en medio de las tertulias y de manera informal comenzó a denominársele "El Caliwood".

En su medio de difusión, la revista Ojo al Cine (1974), el grupo publicaba agudas críticas cinematográficas, promovía sus actividades y reflexionaba sobre una forma diferente de construir materiales audiovisuales. Cabe señalar que en el campo del documental el Grupo de Cali se destacó por tener una mirada crítica no sólo frente a la sociedad de la época, sino frente a las mismas formas discursivas del documental en nuestro país. Materiales como *Cali de película* (Mayolo, Ospina. 1973) o *Agarrando Pueblo* (Mayolo, Ospina. 1977), tienen una cierta forma discursiva que generó una ruptura con el documental clásico de tipo expositivo que se venía realizando en Colombia. El acercamiento a formas interactivas, reflexivas y observacionales (Nichols, 1991) cercanas a las vanguardias europeas y norteamericanas, generaron un modo diferente de ver el documental colombiano e influenciaron las nuevas generaciones de realizadores que forjaron escuela en espacios tan importantes como la Universidad del Valle y la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Colombia. Este grupo marcó el inicio de una generación audiovisual que con el tiempo influiría de manera importante en la producción cinematográfica y televisiva del país. En este sentido, las *obras de no ficción* que produjeron entre 1971 y 1986 son importantes referentes cinematográficos, estéticos y culturales para realizadores de todo el país.

El Grupo de Cali observó la ciudad, se observó a sí mismo observando la ciudad, y generó un importante aporte al lenguaje documental en Colombia; no obstante, las investigaciones sobre la concepción estética del Grupo en sus realizaciones, han sido limitadas. Los registros que se encuentran al respecto son más recopilaciones históricas sobre el llamado Caliwood, sus obras y/o personajes. No

hay estudios centrados en los elementos formales de su producción o la manera en que adaptaron los referentes estilísticos extranjeros a la realidad de su contexto regional, especialmente en el caso de su producción de *no ficción*.

A partir de esta inquietud, surge el proyecto de investigación Definición de un Estilo Cinematográfico en el Cine del llamado Grupo de Cali "Caliwood", del que se origina el presente escrito. Se parte de la pregunta ¿Existe un Estilo cinematográfico claramente definido en el cine de *no ficción* del llamado Grupo de Cali (Caliwood)? Y se plantea como objetivo central establecer los elementos estilísticos que definen la producción de *no ficción* de este movimiento.

Para responder la pregunta, se escogieron las tres producciones de *no ficción* más reconocidas del grupo: *Cali de película* (Mayolo, Ospina. 1973); *Oiga Vea* (Mayolo, Ospina. 1971); *Agarrando Pueblo* (Mayolo, Ospina. 1977). Estos tres documentales representan el periodo de producción más reconocido del llamado Caliwood. Para el análisis se hizo una división por secuencias de cada material, y se establecieron unas fichas de revisión, donde se recogieron categorías conceptuales imprescindibles que desde autores como Mitry (1963), Aumont (1985), Metz (1968), y Bordwell & Thompson (1995), definen los elementos fundamentales de los *sistemas formales y estilísticos* en un material audiovisual.

Tras el análisis se realizaron una serie de hallazgos relacionados con un estilo que, en resumen, deja ver una introducción de elementos formales de vanguardias europeas y norteamericanas adaptadas al contexto nacional de una manera particular. El Grupo generó un tipo de documental donde el discurso irónico, crítico frente al Estado y enfocado desde "el pueblo", se acompaña de un lenguaje audiovisual lleno de herramientas del montaje de la ficción y de la vanguardia documental de los setenta.

En este sentido es clave, para los estudios sobre cinematografía colombiana, este análisis sobre los *elementos formales* utilizados por el Grupo de Cali en la realización de sus documentales. De esta manera se pueden comprender mejor las implicaciones estilísticas de su trabajo como referente para toda una generación de cineastas. En el campo académico, este trabajo pretende ser un aporte para las investigaciones y reflexiones sobre la estética audiovisual colombiana.

MÉTODO DE ANÁLISIS

La orientación metodológica del trabajo de investigación fue cualitativa. Para desarrollarla se utilizó la revisión bibliográfica como herramienta central, con el fin de analizar los diferentes enfoques, conceptos y propuestas que se esgrimen frente a los conceptos de *forma cinematográfica, estética del cine y estilo cinematográfico*. Igualmente se utilizó el *análisis de contenidos*, como técnica para articular los hallazgos y organizarlos con miras a generar un aporte coherente dentro de las preguntas que guían la investigación.

Cabe señalar que se partió del concepto de *revisión* como herramienta de investigación cuyo objetivo es examinar la bibliografía publicada y analizarla para situarla en cierta perspectiva. Este tipo de revisión busca controlar, cotejar, analizar y finalmente sintetizar resultados y conclusiones de diferentes publicaciones sobre un tema o concepto específico (VISOR, 1999). En este sentido la *revisión* es reconocida como un estudio en sí misma, si parte de un interrogante claro, hace recolección de información, la analiza y propone unas conclusiones frente al tema o concepto. El trabajo de *revisión* de la investigación incluye fuentes de información primarias y secundarias (Dankhe, 1986) con el fin de articular los diferentes hallazgos y responder la pregunta planteada como objetivo de la revisión. En el caso particular de esta investigación, las primarias fueron los textos iniciales que permitieron encontrar otros textos (las secundarias) y así, de esta manera, complejizar la búsqueda.

- **Fase I**

Para desarrollar la investigación se inició con una revisión bibliográfica que abarcó diferentes autores, que trabajan el tema de la estética cinematográfica desde diferentes aspectos como la narrativa, la semiótica o la lingüística.

- **Fase II**

Una vez realizada la revisión bibliográfica, se determinaron las categorías fundamentales para el análisis. Bajo estas categorías

se construyeron unas fichas de análisis con las cuales se inició la revisión de las secuencias en los documentales. En cada secuencia se examinaron los elementos destacados y se consignaron en las fichas, con el fin de encontrar indicios de un *estilo propio* y consistente en el cine de no ficción del llamado Grupo de Cali.

- **Fase III**

Se procedió a realizar la articulación y las conexiones conceptuales de los diferentes elementos encontrados, con el propósito de agrupar los hallazgos en conjuntos de información, que permitiesen generar conclusiones particulares de cada documental, y en relación a toda la obra del grupo.

Figura 1. *Ficha de revisión de las secuencias del filme.*

FICHAS DE ANÁLISIS CALIWOOD
CALI DE PELÍCULA
SECUENCIA (VIMEO): 00:18 - 00:52
1. Sistemas Formales:
A. Subsistema estilístico (Bordwell y Thompson): Representación visual y sonora montaje en el cine (Aumont); Lenguaje y Montaje (Mitry)
Espacio fílmico (elipsis, fragmentación, planos secuencia, linealidad y raccord) hay una fragmentación del espacio fílmico.
No son planos secuencia, sino bien compuestos en trípode, armando una secuencia que va del centro de Cali, hasta un p.g. del cerro de las tres cruces. No raccord.
Tiempo fílmico (elipsis, tiempo lineal, tiempo tiempo no lineal).
Hay elipsis, no linealidad.
Composició. (tipo de composición, estática, dinámica, ley tercios, líneas, profundidad de campo).
Equilibrio estático, se resaltan fachadas de campanarios e iglesias del centro de Cali.
Color (uso del color).
El cerro de las tres cruces está en rojo, con el cielo y todo, significando el infierno del diablo que se quedó adentro de Cali.
Puesta en escena (vestuario, maquillaje, utilería, actores, decorado).
No aplica.

Montaje (tipo de montaje).
Se comienza con planos cerrados que van abriendo y dejan ver las iglesias del centro y luego la ciudad, hasta ver el cerro de las tres cruces en rojo, aludiendo al diablo. La secuencia nos guía hacia el cerro.
Cámara (tipo de cámara).
Trípode, muy clásica.
Música (Uso de la música).
No aplica.
Efectos sonoros (uso de efectos sonoros).
El sonido de los campanarios de una iglesia, que acompañan toda la secuencia como si resonaran en toda la ciudad. Es una metáfora de la religión tratando de controlar a ese diablo que se quedó en ella.
Diseño de imagen (graficación, animación).
Dedicatoria en caracteres a Jovita Feijó (mientras se ve anciana entrando a la iglesia).
B. Subsistema Narrativo (Bordwell y Thompson). La Narración. (Aumont); Estructura (Mitry).
Construcción de personajes.
No aplica.
Estructura dramática.
No aplica.
Causalidad.
No aplica.
Diégesis.
Nos ubica en la ciudad de Cali.
Verosímil.
Se conserva sensación de realidad.
C. Sistemas No Narrativos:
Categorico.
Abstracto.
Asociativo.
Retórico.

2. Unidad de la forma (Bordwell y Thompson) **Lenguaje Cinematográfico**
(Aumont); Percepción (Mitry).

Función:

Repetición / Variación

Unidad

Experiencia previa

Cine Directo o de Observación

Fuente: ©Buitrago, S. 2017.

EL GRUPO DE CALI O EL LLAMADO “CALIWOOD”

Fueron la prensa y los productores audiovisuales bogotanos quienes comenzaron a llamar a este grupo de cineastas “el Grupo de Cali”. Un poco porque su producción era interesante desde los planteamientos narrativos y estilísticos, y otro poco porque para entonces la producción de cine estaba concentrada en la capital y llamaba la atención que desde “la provincia” se hiciera algo de ese talante. Posteriormente en medio de las tertulias y de manera informal comenzó a denominársele al grupo como Caliwood, debido a sus formas de asumir y producir el cine.

Que surgiera un movimiento tan fuerte en una ciudad hasta entonces pequeña, llamó la atención del país. Luis Ospina, cineasta egresado de la UCLA, y Carlos Mayolo, autodidacta con un gran talento para la dirección y la actuación, fueron quienes iniciaron esa aventura a la que se sumó el ya conocido escritor Andrés Caicedo con la revista *Ojo al Cine* y el Cine Club de Cali. En esos espacios se forjó no sólo una gran amistad, sino el movimiento cinematográfico más importante del suroccidente colombiano.

Con la idea de romper con los cánones establecidos, Ospina y Mayolo iniciaron su carrera realizando el documental *Oiga, Vea* (1971), donde compartieron una mirada crítica sobre la vivencia de los VI Juegos Panamericanos realizados en Cali durante 1971. El material se enfocó desde el punto de vista de la gente que consideraba el

evento un gasto innecesario frente a otras prioridades que tenía la ciudad. De esta manera los directores dejaron claro que su estética y narrativa iba a estar del lado del “pueblo” desde el inicio.



Qr *Oiga,vea.*

Posteriormente, e inspirados en un documental que se llamó *A Propos de Nice* (A Propósito de Niza), dirigido por Jean Vigo (1930), Carlos Mayolo y Luis Ospina realizaron su documental *Cali de Película* (1973). El material de Vigo mostraba el disfrute que la gente hacía de la población de Niza desde dos caras: la de los ricos y la del pueblo. Con este antecedente, Mayolo y Ospina decidieron realizar algo similar pero con toda la idiosincrasia vallecaucana. Se tomó la decimocuarta Feria de Cali para mostrar cómo la gente vivía las fiestas, mostrando el contexto decembrino, el goce de la rumba y la forma en que se divertían los ricos y la gente del común.



Qr *Cali de Película.*

Con un poco más de experiencia, el Grupo de Cali realiza un material entre la ficción y la no ficción que se convierte en un ícono representativo de su estilo: *Agarrando Pueblo* (1977). Este material utiliza la ironía para hacer una crítica a los cineastas que durante la era de Focine (Compañía para el Fomento Cinematográfico), se dedicaron a hacer películas mostrando la miseria humana de un

país del tercer mundo como Colombia. Los realizadores acuñaron el término “pornomiseria” para referirse a ese tipo de trabajo mediático se regodea mostrando este tipo de contenidos.



Qr *Agarrando Pueblo*

Cabe aclarar que *Agarrando Pueblo* suele ubicarse en la categoría de *mockumentary* o falso documental (López, 2009), ya que usa la puesta en escena argumental como excusa para construir un relato con todos los elementos de estilo de un documental (Bayer, 2006). Es por ello que a lo largo de este trabajo se le categoriza más como documental que como ficción.

CONSTRUCCIÓN DE LAS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS.

Para un acercamiento conceptual a la noción de *estética del cine*, se tomaron como soporte inicial algunos conceptos de Jean Mitry (1963) y Jacques Aumont (1985), que permiten hablar de una estética cinematográfica, haciendo una particularización frente a la estética como disciplina.

Para iniciar, se puede señalar que Mitry (1963) aborda el cine como un vasto fenómeno en el que intervienen diferentes procesos – propios del cine y ajenos a él– como son la creación, el lenguaje, el montaje, el ritmo o aspectos como el espacio, el tiempo y la imagen, entre otros.

No resultará extraño hallar aquí, antes incluso de entrar de lleno en la estética, consideraciones esenciales sobre las nociones de lenguaje, estructura y percepción que definan la imagen, su papel y sus posibilidades, y que constituyen las bases de toda estética del filme (Mitry, 1963. p. 3).

En la cita anterior, desde un enfoque global, Mitry enuncia la articulación entre imagen y nociones (lenguaje, estructura y percepción) que considera son el fundamento o cimientos para la constitución de una *estética del cine*. Es decir, esta última implica un abordaje complejo y ecléctico, muy distante de aquello que algunos proclamaron –y que aún hoy en día proclaman– como especificidad cinematográfica. En este sentido, Jaques Aumont (1985) expone cinco grandes ejes temáticos que, implícitamente, corresponderían a los aspectos más sobresalientes del campo estético cinematográfico: la representación visual y sonora en el filme, montaje, narración, lenguaje y el espectador, concordando esta última categoría con la de *percepción* de Mitry (1963) y *experiencia previa*, en Bordwell y Thompson (1995). Para Aumont (1985), es necesario diferenciar entre la estética y la estética del cine.

La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo “bello” y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. Depende de la estética general, disciplina filosófica que concierne al conjunto de las artes (Aumont, 1985, p. 15).

De esta manera, la estética propia del cine, estaría sujeta a la estética como disciplina. Es en ese campo propio de la estética cinematográfica, que Aumont (1985) señala los cinco ejes temáticos mencionados previamente. Para efectos del presente texto, nos ocuparemos en este apartado de los primeros cuatro, pues el análisis del papel del espectador lo abordaremos posteriormente desde la perspectiva de Bordwell y Thompson (1995), que amplían el alcance del concepto.

En primer lugar, Aumont (1985) señala el eje de la representación visual y sonora en el filme. Desde un enfoque inductivo, es decir, partiendo de nociones concretas como cuadro, campo y fuera campo, el autor francés desarrolla el concepto de espacio fílmico (relación entre el campo y fuera de campo). También, como parte del filme desde la representación visual y sonora Aumont aborda conceptos como perspectiva, profundidad de campo, plano y

sonido. Se trata de una aproximación a algunas de las principales nociones que se utilizan tanto en lo técnico como en lo teórico, haciendo especial énfasis en la dimensión espacial. Elementos que Bordwell y Thompson (1995) ubicarían en el *subsistema estilístico*.

En el segundo eje temático, Aumont hace un acercamiento a la noción de montaje en el cine. En primer lugar, el autor plantea dos tipos de definiciones de montaje: definición restringida y definición amplia. Con relación a la primera, cuyo origen tiene sus fundamentos en el proceso concreto (selección, combinación y empalme), plantea el montaje como la organización de planos de un filme en determinadas condiciones de orden y duración. Se observa que en esta aproximación la unidad central es el plano. No obstante, en la segunda definición, denominada por Aumont como "definición amplia", la unidad básica no es sólo el plano, ya que implica unidades de medida inferior y superior a aquel, además de hacer explícito el papel del sonido. Al respecto, el autor en cuestión define de manera amplia el montaje como el principio que regula la organización de los elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.

De esta manera se establecen las bases de lo que Bordwell & Thompson (1995) consideran el *subsistema estilístico* dentro de la forma fílmica, entendido desde una concepción donde existen unos elementos constitutivos del plano que, al interior o exterior (*campo off*), terminan por ampliar la noción clásica del mismo como unidad mínima del montaje.

El plano no existe hasta que se inscriben en una tira de película unos patrones de luz y oscuridad. El cineasta también controla lo que llamaremos propiedades *cinematográficas del plano*, no sólo lo que se filma, sino también cómo se filma. Las cualidades cinematográficas incluyen tres factores. 1. Los aspectos fotográficos del plano. 2. El encuadre del plano. 3. La duración del plano... (Bordwell & Thompson, 1995, p. 145)

El tercer eje temático de Aumont aborda la narración. El autor establece con claridad una diferenciación entre lo cinematográfico y lo narrativo. Con relación a esto señala que lo cinematográfico se define como lo que constituye de forma específica, el lenguaje cinematográfico y que por lo tanto sólo aparece en el cine. Por su

parte lo narrativo es extra-cinematográfico en la medida en que es transversal a otras formas de expresión y lenguajes como el teatro, la novela, el cuento, la conversación, la exposición verbal de un tema, entre otros.

Esto explica que las funciones de los personajes de un filme puedan ser analizadas con los útiles forjados para la literatura por Vladimir Propp (interdicción, transgresión, partida, vuelta, victoria...) o por Algirdas Julien Greimas (ayudante, oponente...). Estos sistemas de narración operan con otros en el cine, pero no constituyen propiamente hablando lo cinematográfico: son el objeto de estudio de la narratología, cuyo terreno es mucho más amplio que el del solo relato cinematográfico (Aumont.1985, p. 96).

Aumont plantea de cierta manera, lo que Bordwell y Thompson (1995) consideran la articulación presente en los *sistemas formales* como tal. Un funcionamiento orgánico, dinámico que se establece entre los diferentes elementos que componen un filme, y que se establece a partir de la relación de un *subsistema narrativo* y un *subsistema estilístico*. Lo narrativo, desde lo cinematográfico, estaría relacionado tanto con elementos externos al cine (lo narratológico), como elementos cinematográficos propios (guionización).

El cuarto eje conceptual planteado por Aumont gira en torno a la noción de lenguaje cinematográfico. En ese sentido, de nuevo Aumont hace un balance histórico de los orígenes del cine, donde la idea de lenguaje se ha asociado con la forma como los directores y montajistas organizan los planos –o imágenes en movimiento– y el sonido para la estructuración de los filmes.

En un principio, el lenguaje verbal y escrito serían el paradigma para explicar el naciente medio de expresión y comunicación en la medida en que, de una manera similar a como se articulan palabras que expresan significados, la articulación de planos también genera significados. De la misma manera, Bordwell y Thompson (1995) plantean cómo la relación de los diferentes elementos presentes tanto en el *subsistema estilístico* como en el *subsistema narrativo*, construyen la forma de un filme, y así se dota al cine con un lenguaje propio.

Los planteamientos de Mitry (1963), Aumont (1985) y Bordwell y Thompson (1995), concuerdan en que la existencia de una estética

propia del cine, está dada por la apropiación de *sistemas formales* donde lo narrativo, desde lo narratológico y el guionismo; el lenguaje, desde lo semiótico y lo lingüístico; la puesta en escena y el montaje, desde la construcción de tiempo y espacio fílmicos, construyen significados cuya interpretación sólo puede darse específicamente desde los cinematográfico. De esta manera la *forma*, como concepto, se estableció como la categoría inicial desde donde se disgregaron las subsiguientes para el análisis del *estilo* propio del cine de no ficción del llamado Grupo de Cali.

FORMA Y ESTILO CINEMATográfico

Como complemento del trabajo que los europeos han realizado en cuanto a la definición de una estética cinematográfica relacionada con la *forma* como concepto, los profesores y teóricos de la imagen norteamericanos David Bordwell y Kristin Thompson (1995), han generado aportes fundamentales desde lo que ellos han denominado el *neoformalismo*. Concepto que retoma planteamientos del formalismo soviético, y los potencia desde la semiótica. Desde allí se construye el concepto de *forma fílmica*, basado en el análisis de los *sistemas formales* existentes en los filmes, constituidos por *subsistemas narrativos* y *estilísticos*. Bordwell & Thompson (1995) consideran la *forma* como un concepto cinematográfico que consolida un *sistema*: un conjunto unificado de elementos cinematográficos relacionados e interdependientes. Al interior de este *sistema* se establecen principios que determinan las interdependencias y relaciones entre las diferentes partes. Se compara con los sistemas biológicos del cuerpo humano, en donde cada órgano hace parte de un todo, que no puede funcionar sin cada parte. Es así como la estructuración narrativa de la historia depende del montaje y éste a su vez se relaciona con el sonido y el color. Así, todas las partes de un filme terminan cumpliendo una función específica que construye el filme en su totalidad. El ser humano busca desde su percepción esa unidad, ese orden que construye la significación en todas las cosas. Los filmes no son la excepción y en ellos el espectador percibe una serie de elementos relacionados entre sí, que terminan siendo la *forma fílmica* de

dicha obra, el sistema específico de significación de la misma. La obra nos brinda pistas, claves para ejercitar nuestra capacidad de percepción. Desde la posibilidad de enfocar la atención, predecir hechos futuros y sacar conclusiones, hasta inferir un *sistema total* a partir de las pequeñas piezas. Los elementos formales de un filme no se organizan de manera fortuita, sino que se organizan en dos subsistemas claros: el narrativo y el estilístico.

En el *subsistema narrativo* encontramos los elementos dramáticos y de narratología que configuran el desarrollo de la historia: la estructura dramática, *la diégesis*, *el tiempo fílmico y espacio fílmico*, *los personajes*, *la causalidad*, *el verosímil* y demás. Igualmente los elementos puntuales de guionización.

En el *subsistema estilístico* encontramos los elementos derivados de las técnicas cinematográficas como son el plano, las angulaciones, la linealidad y continuidad espacio-temporal; la sintaxis a partir de las transiciones, la composición, el color, la puesta en escena, el montaje mismo, los movimientos de cámara, la música, los efectos sonoros, el diseño de imagen y demás.

Estos conceptos se articulan con los de Aumont y Mitry para generar las categorías que se establecen como base para el análisis de los documentales del llamado Caliwood, y se complementan con los otros que relacionamos a continuación.

SISTEMAS FORMALES NO NARRATIVOS:

Bordwell y Thompson (1995) plantean también la construcción de sistemas formales que no necesariamente construyen un relato como tal. Entendido este último como una trama llevada por unos personajes, con una diégesis y una verosimilitud sobre la base de la causalidad (causa efecto). En este sentido, los *sistemas no narrativos* se ocuparían de construcciones donde no se pretende contar una historia sino establecer unas definiciones, aclarar un concepto, generar un efecto emocional o reflexivo sobre el espectador. Los autores establecen cuatro diferentes: categórico, abstracto, asociativo y retórico. En el análisis de los materiales seleccionados, se encontró una fuerte tendencia al uso especialmente de las

formas categóricas y asociativas, por lo que cabe dejar claras sus definiciones:

- **Categóricas:** construcción de conjuntos en bloques de información agrupada por temas. Se construye el desarrollo del material a partir de la suma de información que se acumula en los diferentes conjuntos. El espectador juega un papel activo en dicha construcción.
- **Asociativas:** se construyen conjuntos de información que cobran sentido en la yuxtaposición de una imagen con otra, pero no con el fin de argumentar o construir un relato, sino con el fin de plantear una idea general a partir del significado asociado que las imágenes crean en cada conjunto de información y en el filme en general.

EL DOCUMENTAL Y LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

Bill Nichols (1991) define el documental como una re-presentación de la realidad, entendida como una "versión", más que el "espejo" que la gente usualmente suele creer que es. El concepto de representación abarcaría entonces la re-construcción que se hace de la realidad desde aspectos como la cosmovisión de quienes lo realizan y el sistema formal (Bordwell & Thompson, 1995) que se construye entre lo narrativo y el lenguaje audiovisual.

Cabe entonces señalar que el documental no es la realidad, sino que retoma elementos del mundo histórico, como lo llama Nichols (1991), y los organiza entre imágenes captadas con una cámara y sonidos captados por un micrófono. La mera decisión sobre "qué encuadre hacer" o "qué música va de fondo", determina el rumbo del relato que se construye. La re-presentación en el documental debe ser guiada por la ética, la investigación, y ser soportada en fuentes, datos y evidencias. Valga entonces hacer esta claridad para comprender cómo se construye el discurso en el documental, teniendo en cuenta elementos formales como los ya señalados.

EL DOCUMENTAL EXPOSITIVO

Se han definido varias formas de construcción del discurso documental a lo largo de la historia. Nichols (1991) establece cinco modalidades de representación: la expositiva, la interactiva, la de observación, la reflexiva y la performativa.

La interactiva, relacionada con la participación de los realizadores en la construcción del material, que de manera articulada con las fuentes facilitan e impulsan los hechos del documental. La de observación, que retoma el papel del cronista observador que documenta sin participar. Allí los realizadores dejan que los hechos se desarrollen frente a cámara y en postproducción construyen el discurso. La reflexiva que se vale del propio discurso formal del documental para construir un relato, allí cabe el *mockumentary* y las formas retóricas del documental. En la performativa, el documental se va hacia lo introspectivo y el realizador se convierte en el protagonista de su propia historia como en las autobiografías, los diarios de viaje o autorretratos (Bellour, 2009).

Para la comprensión de algunos elementos estilísticos, se hace énfasis en la definición de la modalidad expositiva, considerada la forma más común para construir discursos de no ficción.

En lo expositivo se maneja un discurso directo al espectador a través de un narrador, títulos, inter-títulos y testimonios. Si se trabaja con un narrador, éste se apodera del relato y se apoya en el uso de testimonios para hilar la historia. En algunos casos se prescinde del mismo y se privilegia la construcción sólo a través de los testimonios; a este tipo de documental se le conoce como testimonial. Otra característica clave es que la imagen está subordinada al texto de la narración o de los testimonios. La imagen ilustra, complementa o genera un contrapunto, pero no se desenvuelve sola.

En el caso de los documentales del Grupo de Cali que se analizaron, la modalidad expositiva queda relegada, para privilegiar estrategias más vanguardistas de construir el discurso audiovisual.

EL CINEMA VERITÉ EUROPEO Y EL CINE DIRECTO NORTEAMERICANO.

A principios de los años sesenta, con la llegada del video y el sonido sincronizado a la producción audiovisual, los documentalistas tuvieron acceso a una tecnología que les permitía una mayor cercanía con la gente. Surge en Francia, con Jean Rouch, un documental de corte antropológico cuya idea era que la gente participara de los filmes expresando sus opiniones e inquietudes en torno al desarrollo mismo del filme, a las situaciones del filme y las decisiones a tomar.

En *Crónica de un Verano* (Rouch y Morin, 1961) se construye un proyecto documental donde se le pregunta a la gente si es feliz en la Francia de ese momento. Las respuestas, la confrontación de las personas con sus propias respuestas y la construcción de una situación donde una falsa periodista le pregunta a la gente, son elementos que generan una diferencia frente al tipo de documentales hechos hasta entonces (Barnow, 1993).

Rouch retoma elementos del movimiento Cine Ojo (Kino Glaz), donde se planteaba abolir la puesta en escena de la vida cotidiana para filmar a la gente de improviso (Vertov, 1923), y los adapta a su época, llamando a su movimiento Cinema Verité, como un homenaje al fundador de dicho movimiento, el soviético Dziga Vertov. El Verité se convirtió rápidamente en una vanguardia del cine europeo y se caracterizó al menos por cinco elementos discursivos (Barnow, 1993):

- Los realizadores participan del filme catalizando eventos, diseñando y coordinando sucesos del filme, esperando las reacciones y sucesos desencadenados por las mismas.
- La autoridad del discurso se traslada a los actores sociales reclutados (testimoniantes): sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película.
- Las entrevistas no se dan en un nivel jerárquico superior por parte del entrevistador, sino que se convierten en un diálogo entre participantes en la construcción de un documento.
- La imagen tiene significación propia y no está subordinada a la narración o los testimonios. Construye su significación

en el desarrollo de las secuencias de participación donde interactúan entrevistador y entrevistados, como co-creadores del documento audiovisual.

- El documental en general se desarrolla a partir de la interacción de los participantes. Se busca generar reacciones auténticas a partir de situaciones catalizadoras.

Por el otro lado tenemos el Cine Directo, al que Nichols (1991), diferencia del Verité, aunque nacen del mismo recambio tecnológico de los años 60. Barnow (1993) y Nichols (1991) establecen elementos que caracterizan este tipo de documental, que tuvo su mayor desarrollo en Norteamérica con filmes como *Highschool* (Wiseman, 1968), *Primary* (Drew, 1960) o *Titicut Follies* (Wiseman, 1967). Se destacan también cinco características fundamentales:

- Los realizadores se abstienen de participar en el filme. Guardan una distancia para dejar que los hechos se desarrollen frente a la cámara.
- No hay un narrador ni testimonios a cámara, tampoco música extradiegética.
- No hay entrevistas como tal, la cámara atestigüa diálogos, conversaciones, monólogos, como un testigo *voyeur* que observa a la distancia.
- El verdadero discurso del documental se construye en el montaje. Allí se yuxtaponen las secuencias, generándole un sentido a todo lo grabado a partir de la observación.
- Hay una sensación permanente de "directo eterno", pues las secuencias largas respetan el tiempo diegético de las acciones, brindando una sensación de estar "aquí y ahora"

Estos elementos relacionados con el subsistema estilístico de ambas vanguardias, son claramente visibles en el trabajo de los cineastas del llamado Caliwod. En el análisis de las secuencias se encontraron características que se resaltarán de manera detallada en las conclusiones.

CATEGORÍAS.

De la revisión bibliográfica, se determinaron los siguientes conceptos claves para revisar los elementos de estilo presentes en los documentales del llamado Caliwood, partiendo especialmente de los conceptos de Bordwell y Thompson, Aumont y Mitry.

SISTEMAS FORMALES:

SUBSISTEMA ESTILÍSTICO/REPRESENTACIÓN VISUAL Y SONORA/ LENGUAJE Y MONTAJE.

Espacio fílmico. (elipsis, fragmentación, planos secuencia, linealidad y *raccord*); tiempo fílmico. (elipsis, tiempo lineal, tiempo no lineal); composición (tipo de composición, estática, dinámica, ley tercios, líneas, profundidad de campo); color (uso del color); puesta en escena (vestuario, maquillaje, utilería, actores, decorado); montaje (tipo de montaje); cámara (tipo de Cámara); música (uso de la música); efectos sonoros (uso de efectos sonoros); diseño de imagen (graficación, animación).

SUBSISTEMA NARRATIVO/LA NARRACIÓN/ESTRUCTURA.

Construcción de personajes; estructura dramática; causalidad; diégesis; verosímil.

SISTEMAS NO NARRATIVOS:

Categórico; abstracto: asociativo; retórico.

UNIDAD DE LA FORMA

Función; repetición/variación; unidad; experiencia previa (referentes)

CONCLUSIONES TRAS EL ANÁLISIS DE LOS MATERIALES.

El estilo, pues, es aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas. Toda película tenderá a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elegidas por los cineastas dentro de las limitaciones de las circunstancias históricas. También podemos aplicar el término *estilo* para describir el uso característico de técnicas que hace un único cineasta o un grupo de ellos. El espectador tal vez no advierta conscientemente el estilo cinematográfico, pero, desde luego, realiza una importante contribución al efecto y el significado global de la película. (Bordwell & Thompson, 1995, p. 335).

Bajo este concepto de estilo, planteado por Bordwell y Thompson (1996), y sumando el concepto de representación visual y sonora de Aumont (1985) y el de lenguaje y montaje de Mitry (1963), se realizaron las visualizaciones de los documentales *Oiga Vea* (1971), *Agarrando Pueblo* (1977) y *Cali de Película* (1973) buscando elementos de estilo claves en la obra de los realizadores del Grupo de Cali.

Se tomó como base lo consignado en las fichas de análisis y la revisión de los conceptos determinados en las categorías, para establecer unas observaciones generales a todos los materiales.

- En los tres materiales señalados se aprecia el uso de grandes fragmentos de "observación", donde la cámara atestigua las acciones y diálogos de transeúntes y personajes, brindando al espectador la sensación de ser un testigo de ese mismo instante. Se retoma una de las características discursivas del Cine Directo u observacional, como es la de permitir que los hechos se desarrollen frente a la cámara.

Figura 2. *Oiga, vea.* Secuencia donde mujeres dialogan con deportistas extranjeros. Cámara hombro, observación.



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

Figura 3. *Cali de película.* Secuencia de jinetes ebrios en cabalgata de la Feria de Cali. Cámara hombro, observación.



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

- Hay un uso importante de las formas no narrativas para construir la estructura de los documentales. Esto es especialmente claro en *Cali de Película*, construida en su totalidad a partir de conjuntos de información que se van desarrollando con formas **categorías y asociativas**, a la manera de *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929).

Sistema Categórico: Compras decembrinas en el centro de Cali (época de la Feria). En este conjunto de información se hace uso de la cámara hombro para construir una secuencia donde se pretende mostrar el ambiente pre-feria en las calles del centro de Cali. La gente comprando regalos, los vendedores ambulantes y una versión del villancico *Jingle Bells* construida con ladridos de perro a manera de broma folklórica, potencian esa idea de una ciudad hedonista, gozona.

Figura 4. *Compras en el centro. Cali de película.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 5. *Recorrido Centro. Cali de película.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 6. *Cámara hombro. Cali de película.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Sistema categórico y asociativo: reinas en el Reinado Panamericano de la Feria de Cali.

En la secuencia que sigue inmediatamente a la del reinado panamericano, se hace una construcción no sólo categórica, sino asociativa, pues se genera un contraste entre las reinas panamericanas y las llamadas “reinas de las calles de Cali”. Por asociación, el discurso hace una construcción bajo la premisa “las reinas en Cali no están sólo en el reinado, sino en cualquier calle”.

Figura 7. *Desfile de reinas.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 8. *Reina en las calles.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 9. *Desfile Carrozas.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 10. *Mujeres lindas.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 11. *Bellezas caleñas.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 12. *Avenida sexta.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Estas construcciones discursivas por categorías y asociación también están presentes en Oiga, vea (05:54-06:00: construcción por asociación ciclistas profesionales /ciclistas caleños observando la carrera), y por momentos en Agarrando Pueblo (05:55-07:55: construcción de una secuencia de observación que se convierte en un paréntesis en el desarrollo del documental, una secuencia categórica que podríamos llamar "l circo en la ciudad"). El uso de este tipo de construcciones no narrativas, constituye un sello distintivo en el estilo del Grupo de Cali.

- En esta misma línea, el uso de la ironía audiovisual a partir de formas asociativas de contraste, es también uno de los sellos distintivos del grupo. Se puede encontrar en los tres materiales analizados, toda una serie de secuencias con este tipo de características. Para ejemplificar, se referencia la secuencia final de Oiga, vea (26:05-27:21), donde a partir de tres momentos, se hace una alusión audiovisual irónica a los Juegos Panamericanos como un despilfarro de recursos.

Ironía audiovisual: Momento 1. Las grandes construcciones en las que se invirtió para los Juegos Panamericanos. Momento 2. Un llamado a seguir pagando impuestos, que alude a que el pueblo, con sus impuestos, pagó esos Juegos. Momento 3. El pueblo en la miseria absoluta, aún tiene capacidad de sonreír.

Figura 13. *Coliseo construido JP.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

Figura 14. *Pago de impuestos JP.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

Figura 15. *El pueblo.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

- El uso de escala de grises como recurso para resaltar el realismo documental. Otro elemento importante en los trabajos analizados, es el uso de la escala de grises para construir secuencias, como en *Agarrando Pueblo*, o todo el material, como en *Oiga, vea*. En el caso de *Agarrando Pueblo*, se presenta una clara diferencia entre las secuencias en escala de grises, que establecen una instancia narrativa que observa la grabación de un documental: el futuro para quién. Allí vemos a los realizadores, productores, actores, armando todo ese entramado corrupto para construir un documental montado para venderse en Alemania. En color, se observan los momentos en que la instancia narrativa nos deja vislumbrar momentos de las imágenes grabadas en la cámara del supuesto documental. Esto queda muy claro en la secuencia donde el periodista presenta el corolario de su informe (21:09-21:24), que pareciera un fragmento ya montado y terminado en edición.

Secuencia del supuesto documental "El futuro para quien", a color, mientras el resto de la secuencia es en escala de grises.

Figura 16. Documental "El futuro para quién".



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

Figura 17. "Agarrando pueblo".



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

- En este mismo orden de ideas, otro rasgo estilístico clave del Grupo de Cali, es el uso de elementos propios de la ficción como el juego entre lo diegético y lo extradiegético, donde el "cine dentro del cine", hace parte del arsenal de recursos. Se retoman elementos de la ficción, como los de la Nouvelle Vague (Nueva Ola Francesa), donde Godard comenzó a

plantear rupturas espacio temporales y de la misma diégesis (Deleuze, 1987). En el caso de *Agarrando Pueblo* y *Oiga,vea*, son claros los momentos donde el documental se ve a sí mismo.

En *Oiga,vea* se observa al realizador en contacto con la comunidad, a manera de un documentalista Verité, preguntando, cuestionando y confrontando la realidad. No se esconde el "detrás de cámara", sino que, a la manera del Verité francés, se usa la figura del realizador-catalizador, para descubrir realidades. En *Agarrando Pueblo*, Ospina y Mayolo, rompen inclusive la diégesis para realizar un diálogo con su actor, evidenciando claramente la construcción realizada en su documental, emulando una secuencia de *Crónica de un Verano* (Rouch y Morin, 1961), donde los directores se sientan con una actriz que hace las veces de periodista, dejando clara la puesta en escena como catalizador de su experimento audiovisual.

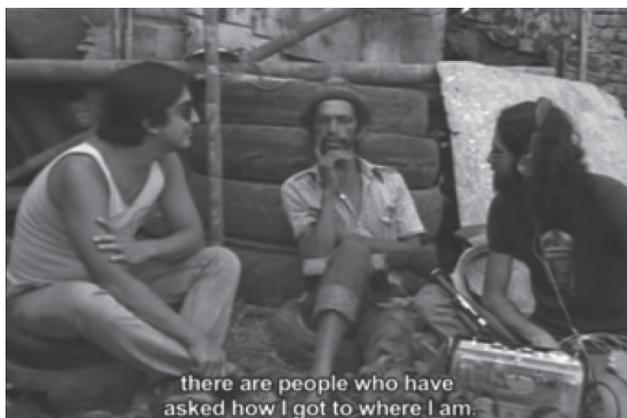
En la Figura 18: El documentalista catalizador. En la Figura 19: Mayolo y Ospina rompen la diégesis y hablan con el actor de su documental sobre la experiencia que vivió. En la Figura 20: Jean Rouch y Edgar Morin, hablan con la actriz de su documental *Verité, Crónica de un verano*, sobre la experiencia que va a vivir como una "reportera" en el proyecto a realizar.

Figura 18. *Documentalista catalizador.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

Figura 19. "Verité caleño"



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 20. Verité europeo.



Fuente: ©Rouch/Morin. 1961.

El uso de recursos de la ficción como el propio *mockumentary*, son recurrentes en el Grupo. Posteriormente Ospina vuelve a usar este género para realizar *Un tigre de papel* (Ospina, 2007).

Otro recurso de la ficción, comúnmente usado por el Grupo es el *jump cut* (corte sobre el mismo plano). Recurso muy propio de la *Nouvelle Vague*, como en *Sin Aliento* (Godard, 1960), en la secuencia de la chica en el auto. En *Oiga*, vea se construye una secuencia

por *jump cut* (01:11-01:23), donde se montan una sobre otra las tomas de unos autos donde se lee "dignatario" o "funcionario", y se muestran cuatro autos diferentes, para resaltar el gasto burocrático que en sólo ese detalle implicaban esos Juegos. En este caso, un tipo de montaje más cercano a la ficción es utilizado como herramienta narrativa en un documental para potenciar el discurso narrativo.

- Otro elemento estilístico constante en los materiales fue el uso de personajes anónimos. Personajes que construyen las secuencias, los conjuntos en las formas categóricas, o los contrapunteos de montaje por formas asociativas. Es el caso de la mujer al final de *Oiga, vea*, los bailarines al final de *Cali de Película*, o los mismos mendigos de *Agarrando Pueblo*. Parecieran personajes que de manera metafórica representan al "pueblo", y en ese sentido, se puede concluir que para el Grupo, en gran parte de su producción, el personaje central es "el pueblo"

En la Figura 21: Personaje anónimo en la Feria de Cali. Figura 22: Chica anónima que entabla diálogo con deportista extranjero hasta invitarlo a salir. Figura 23: Artista callejero anónimo que representa El circo en la ciudad, en *Agarrando pueblo*.

Figura 21. *Personaje anónimo.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1973.

Figura 22. *Chica anónima con deportista.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1971.

Figura 23. *"Circo en la ciudad".*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1977

- El recurso de la cámara en hombro tipo *Free Cinema* (Di pasqua, 2011.), es un elemento definitivo en la construcción del tipo de documental del llamado Caliwood. Es casi como un sello distintivo de esta etapa dorada en donde se rompe con el discurso expositivo clásico en el documental nacional. Las referencias del Verité, con su cámara que se acerca a la gente; y del directo, con su cámara que observa a la gente, están allí presentes de manera clara.

En el caso del uso de los elementos sonoros de estilo, es clave señalar que aunque en general el Grupo se orienta por trabajar a la manera del directo, con el sonido sincrónico de las tomas, respetando el ambiente del entorno, en algunas secuencias juegan con el contrapunto sonoro de manera irónica (a su estilo) y construyen momentos importantes en sus materiales. Se referencian dos ejemplos en este caso. El primero es en *Agarrando Pueblo*; en la secuencia donde el periodista presenta su corolario, hay un momento donde el texto señala "...se trata de una gigantesca masa humana, que no participa en los beneficios de su nación", y esto se acompaña de una imagen de una "masa humana", que, en medio de la miseria, observa la grabación del documental a través de una pared hecha de pedazos de madera en mal estado. Una figura irónica claramente establecida a partir del contrapunto de la voz y la imagen. En el segundo ejemplo están los discursos oficiales en *Oiga, vea*, que se acompañan de imágenes contrarias que generan una ironía en el discurso; como en el discurso del obrero casi al final del material, donde señala que no les han pagado bien y no les dieron el aumento que se pactó. Su audio se acompaña con imágenes lujosas de la señalética de diferentes escenarios deportivos, donde claramente se ven los altos precios para las entradas a los eventos, dando a entender que sí se había recaudado dinero para esos aumentos.

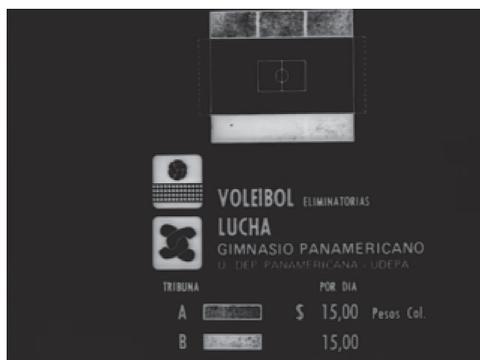
En la Figura 24: La masa humana a la que se refiere irónicamente el periodista. Figura 25: Señalética de los escenarios con precios.

Figura 24. *Masa humana.*



Fuente: ©Ospina/Mayolo. 1977.

Figura 25. Precios JP.



Fuente: : ©Ospina/ Mayolo. 1973.

- Como una reflexión final, se puede establecer que el llamado Grupo de Cali, sí logró construir un estilo propio. Este estilo se caracteriza por el uso de la ironía desde el contrapunto audiovisual; el montaje como recurso retórico en el discurso, a partir del uso de figuras sintácticas que permitieron construir materiales sin necesidad de narradores, testimonios o caracteres (*Oiga, vea; Cali de Película*); el uso de formas no narrativas como las categóricas y asociativas, exigiéndole de esta manera al espectador un compromiso mayor en la comprensión de los materiales; las rupturas diegéticas, permitiendo ver el “documental dentro del documental”; el uso de recursos de la ficción como el *jump cut* y la puesta en escena; la adaptación de las formas del Cinema Verité, cámara en hombro, realizador-catalizador; y del Cine Directo, observación y construcción de conjuntos de información con formas categóricas y asociativas. Sin embargo, cabe señalar que son la ironía, y el enfoque en “el pueblo” como personaje central de sus materiales, lo que ha permitido distinguir el trabajo del llamado Caliwood de sus referentes norteamericanos y europeos. Se identifica de esta manera un estilo documental propio y diferenciable de otros, no sólo como parte del trabajo de un grupo de cineastas,

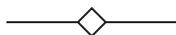
sino como un verdadero movimiento cinematográfico que estableció sus propias formas estéticas en el suroccidente colombiano, e influenció a toda una generación de cineastas nacionales y latinoamericanos; un estilo en sus producciones de no ficción al que se le podría denominar *documental tipo Caliwood*.



ANÁLISIS SEMIÓTICO DE UN TEXTO FÍLMICO: APROXIMACIONES AL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y A LA SIGNIFICACIÓN DE LA PELÍCULA PEQUEÑAS VOCES

*Félix Antonio Varela
Felipe Ocampo Salazar
Christian Andrés Ramos*

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE UN TEXTO FÍLMICO: APROXIMACIONES AL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y A LA SIGNIFICACIÓN DE LA PELÍCULA *PEQUEÑAS VOCES*



Félix Antonio Varela

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

Felipe Ocampo Salazar

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6138-1666>

Christian Andrés Ramos

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1760-0398>

INTRODUCCIÓN

A diferencia de los países pioneros (Estados Unidos, Francia e Italia), los inicios del cine en nuestro país (Colombia) no fueron con producción nacional. Como en la gran mayoría de los países latinoamericanos y de gran parte del mundo, a Colombia arribaron camarógrafos y operadores enviados por los hermanos Lumiere, cuya finalidad apuntaba al registro de las ciudades a las que llegaban y a la proyección al público local ávido de lo que se había filmado sobre su propia realidad.

De acuerdo a *Colombia de película: Cartilla de historia de cine colombiano*, libro editado por el ministerio de cultura de Colombia (2018, p.4) la primera proyección de películas en Colombia datan de 1897, en Colón, ciudad del Itsmo, en ese entonces territorio nacional. Posteriormente, los hermanos Di Doménico instituyeron la exhibición en Colombia durante la primera década del siglo XX, especialmente en Bogotá, sembrando las semillas de lo que posteriormente sería la empresa distribuidora y exhibidora de películas *Cine Colombia* (Martínez, p. 17,1978). Desde esta perspectiva, tal y como sucedió en una buena parte del denominado tercer mundo, la exhibición y la distribución en nuestro país tomó un dinamismo importante durante el siglo XX, no sucediendo lo mismo con la producción.

Después de un largo periodo, desde los mismos inicios del cine en Colombia hasta el año 1977, el estado colombiano no tuvo una política clara en cuanto a la promoción y consolidación del cine desde la producción.

En el año 1977 el estado, a través del Ministerio de Comunicaciones, crea el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, y un año más tarde, al interior del mismo Ministerio, se constituye la Compañía para el Fomento Cinematográfico, FOCINE, cuya duración fue de quince años, hasta 1993. Para esta división, en total fueron 16 gerentes, ocho en propiedad y ocho temporales, los encargados de impulsar la industria cinematográfica desde la exhibición, la distribución y la recolección de impuestos.

El balance no es muy halagador. Veintinueve largometrajes de ficción y un número considerable de cortometrajes y documentales, estos últimos con el apoyo financiero de un impuesto denominado "sobreprecio" (resolución 315, de 1972), valor adicional a cada entrada a cine que proyectara filmes colombianos con el fin de impulsar con incentivos económicos la producción cinematográfica nacional.

Durante la última década, especialmente a partir de la implementación de la ley del cine del año 2004, la finalidad apunta a recaudar impuestos aplicados a los distribuidores y exhibidores que se encuentran en Colombia, para con esos recursos llevar a cabo producción nacional -la producción de cine nacional se ha fortalecido de manera continua tanto en lo cuantitativo como en lo técnico y en lo estético. En términos cuantitativos, el crecimiento

ha sido notable, pasando de 7 largometrajes en el año 2010, a 44 en el año 2017, con un crecimiento de cerca del 600 % en menos de siete años, haciendo parte del aumento en la producción y la exhibición del cine latinoamericano durante los últimos diez años. A diferencia de Europa y Estados Unidos que mantienen constante la realización como la proyección de filmes propios (https://elpais.com/cultura/2014/06/23/actualidad/1403553791_877219.html).

En cuanto a audiencia o asistencia a cine, los datos son concluyentes: mientras en 1996 asistieron a las salas de cine en Colombia 18 millones cien mil espectadores, en el año 2010 asistieron cerca de 34 millones de espectadores, casi el doble de espectadores en quince años. Y el aumento continúa dos años más tarde, con 40'847. 889 espectadores. La asistencia de espectadores nacionales a películas colombianas también marca un avance significativo. Mientras en 1996 la asistencia fue de 987 mil espectadores, en el 2010 fue de 1'531.000 espectadores. Este crecimiento constante se da para los dos siguientes años. En el año 2011, la asistencia fue de 3 millones de asistentes a películas colombianas, y en el año 2012 fue de 3'400.000 espectadores, presentándose un incremento del 7.9 % con relación al año anterior (http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php).

Estos datos son reveladores de lo que está sucediendo con la producción nacional en Colombia desde el año 2004. Por un lado, existe una tendencia al crecimiento de la producción nacional, resultado de un apoyo decidido por parte del Estado con una normatividad clara y concreta..

Por el otro, la creación, así sea en estado embrionario, de un público que gusta del cine colombiano como una alternativa al cine extranjero. Esto puede resultar paradójico, en la medida en que a un proceso de interconexión y globalización cada vez mayor en el continente y en el mundo corresponde un proceso de estructuración de un público colombiano al que le gustan las películas nacionales, con historias propias del país.

Con relación al cine de animación en Colombia, la producción no ha sido constante. A pesar de ello se han realizado largometrajes y series animadas recordadas por el público nacional. De acuerdo a la página Proimágenes Colombia, del Ministerio de Cultura (http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/

películas_colombianas/resultados_películas.php?nt=1), entre 1977 y el año 2018 se han producido ocho largometrajes (siete filmes de ficción y uno documental). En 1977 se realizó el primer largometraje de animación, *La pobre viejecita*, (Mejor Largometraje Nacional, Premio Colcultura, 1978). En 1978 se realizó el mítico documental *Gamín*, de Fernando Laverde, en 1983 *Cristóbal Colón*, en 2011 *Pequeñas voces*, en 2014 *Desterrada*, en 2015 *Reguechicken*, en 2016 *En Vuelo*, y la última película fue terminada en 2018, *Virus tropical*.

El cine de animación en Colombia surgió a principios del siglo XX como recurso de graficación para la naciente industria del cine nacional, con rayado de película y técnicas de stop motion. De muy corta duración (varios segundos) se usó para denotar nacionalismo en la película *Garras de Oro* (Cali Films, 1926), película en blanco y negro sobre la separación de Panamá. La verdad, la animación es mínima ya que se trata de un plano de la bandera nacional coloreada a mano cuadro a cuadro.. En 1933, un documental de los hermanos Acevedo sobre los territorios nacionales, presentaría una animación de barcos militares recorriendo el río Putumayo. Los hermanos en mención utilizarían el mismo recurso de la animación para indicar recorridos o localizaciones en mapas en muchas de las producciones de su *Noticiero Nacional*.

Gracias a cierta bibliografía extranjera, en su mayoría estadounidense, a algunos expertos norteamericanos, y al tesón de personas inquietas, sobre todo de Bogotá, la técnica y oficio del dibujo animado tradicional logró darse a conocer localmente; dibujos en lápiz, secuenciales, realizados sobre una mesa de luz de disco giratorio, luego pasados a hojas de acetato, entintados y pintados con vinilos por la parte posterior; algunos con retoques de aerógrafo cuando eran necesarias sombras o efectos especiales filmados con máscaras y exposiciones dobles.

En las décadas de los 70 y 80, en el país, dentro de la animación comercial, se destacan nombres como Nelson Ramírez quien formó su propia productora de animados, junto con la dirección de animación de Eduardo Gómez y Danilo Sánchez y reuniendo un talentoso equipo de artistas colombianos. Sus obras (unos 1200 comerciales animados) lograron un alto índice de recordación para la sociedad colombiana entre las que se mencionan *Con mis Gudiz soy feliz*, *Magicolor*, *Mano Gorgojo* y la presentación de la telenovela colombiana *Escalona*.

Otros animadores, y gracias al mercado que se había abierto, se lanzaron a crear sus propias compañías: Alvaro Sanabria, con su empresa Artos Artes Animados (Cuadernos Peluches, Cepillos Reach) y Ernesto Díaz ("Granito de Café" de Café Águila Roja) son dos ejemplos de esta iniciativa.

Paralelamente a la realización comercial, muchos artistas han tenido la inquietud de realizar piezas de tipo narrativo y experimental, dentro de los más destacados, Fernando Laverde realizó en el año de 1977, el primer largometraje animado colombiano.; premio Colcultura al Mejor Largometraje Nacional 1978, basado en una de las fábulas infantiles más conocidas del poeta colombiano del siglo XIX, Rafael Pombo. Su segunda película, ya mencionada, *Gamín*, en 1978, y su tercera película se estrenó 4 años más tarde fue muy apreciada por el público infantil y a pesar de su gran complejidad histórica; el filme fue ganador del premio Coral para película de animación del IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana 1983 y premio de la Asociación de Artesanos de Tashken, Festival de Cine de la Unión Soviética, 1984.

Los años noventa marcaron un cambio tecnológico fundamental para la industria de la animación: el surgimiento del software de animación 3D (volumetría digital) y 2D (que desarrollaba las técnicas de animación tradicional en computadores personales).

A raíz de este cambio surgió *Conexión Creativa*, una empresa fundada por los hermanos Hernán y Diego Zajec, y gerenciada por Maribel Echeverry. Estos empresarios, que inicialmente, se dedicaban a vender computadores y software 3D, cuyos dueños luego de aprender a manejar bien los programas, gracias al soporte técnico que también prestaban, decidieron probar suerte ellos mismos en la creación de comerciales. En asocio con Nelson Ramírez produjeron el primer comercial realizado enteramente en formato digital, basado en la mascota de la Selección Colombia de Fútbol, *Max Caimán*. Hacia 1996 después de realizar un piloto para un programa sobre rock con presentadores animados, convencen al cantante Carlos Vives de hacer, primera serie animada de Latinoamérica basada parcialmente en los personajes de su programa *La Tele* que ya era exitoso entre el público adolescente y adulto.

De técnica primitiva, escasos movimientos y estilo grotesco, la serie (1997) estaba gráficamente emparentada con la popular serie de MTV *Beavis and Butthead*. El éxito de la serie creció gracias a sus guiones de crítica fuerte a situaciones y celebridades muy propias de la cultura colombiana. La serie de 113 capítulos acuñó términos como "chibchombiano" o "iguazo" que sus fanáticos usaban diariamente en la calle, convirtiéndose en obra de culto para su generación.

A esta le siguió la novela animada *Blanca y pura* (1999) historia de una familia mafiosa, que no fue bien recibida por el público. Después del éxito de la novela *Yo soy Betty la fea*, Conexión Creativa produjo la serie *Bettytoons* en 2001 retomando los personajes de la novela y dibujándolos como niños en un ambiente escolar. En este momento la empresa tuvo empleadas a 70 personas para la producción, incluidos dibujantes, coloristas y editores. De fuerte impacto en la audiencia infantil, la serie *Bettytoons* fue vendida posteriormente a Cartoon Network.

Luego de que Diego Zajec se separar de su hermano, fundó la empresa *Fusionarte*, donde se realizaría el largometraje *Bolívar, el héroe* (2003). Película, que se convirtió en el primer largometraje animado en técnica 2D realizado en Colombia; retoma la vida del libertador a través de un guión que hace énfasis en lo educativo, ilustrado con personajes y luchas inspirados en el estilo *manga japonés*. Fue proyectado en salas comerciales de cine, sin mucho éxito entre el público.

Del lado comercial en el campo del 3D, en 1992 se fundó la empresa *Camaleón* dirigida por Gabriel Cuéllar. Un resultado importante de esta empresa fue desarrollar su propio software de composición digital y efectos. El software se llamó *Caramba* y fue vendido a la casa de producción de hardware *Intergraph*.

Otra empresa pionera en el terreno de la animación comercial en 3D fue *Radar Creativo*, fundada por el caleño Gabriel Restrepo, que produjo la serie de comerciales de las hormiguitas del 09 (1999) para la empresa Telecom (hoy Telefónica).

A mediados de los años noventa, el escultor de plastilina Édgar Álvarez funda su empresa *Plastilina creativa*. Con énfasis en lo educativo y

ofreciendo cursos de animación, ha generado una escuela con un estilo propio que mezcla técnicas digitales y tradicionales. Además de producir varios comerciales animó diferentes segmentos en plastilina para los programas infantiles *La Brújula Mágica*, *Verde Manzana* y *Jack el Despertador*, y en el 2001 realizó la serie animada *Historias al Derecho*, con una temática en favor de los derechos infantiles.

En Cali la empresa cinematográfica *Toonka Film* creó series animadas para televisión comercial. Es de destacar de esta empresa la producción del software *K-toon* que trabaja en sistemas operativos gratuitos como Linux y capaces de producir animación 2D.

El caleño Juan Manuel Acuña realizó cortos de animación 3D independiente, apoyado por la empresa bogotana *PatoFeo Films*, su obra *El último golpe del caballero* fue el primer cortometraje de animación digital que se exhibió en salas de cine comercial en el 2006 e inauguró así mismo la posibilidad de participar en cortometrajes en salas que brinda la ley de cine.

Para la educación, las series animadas transmitidas por canales públicos, tales como *Wanana* (2001) de Alberto Badal, *Jaibaná* (2002) de Luis Antolinez, *Profesor Super-O* (2007) de Conexión Creativa y *Flotanautas* (2008) de la empresa Jaguar Taller Digital, son producidas con recursos limitados.

La producción del largometraje *Pequeñas voces*, en coproducción con Jairo Carrillo y su empresa Cachupedillo Cine en la que se rescatan historias documentales de niños nacidos en la guerra interna colombiana, se convirtió en la primera película animada en técnica 3D en Colombia.

La película *Pequeñas voces* (2011), un documental / ficción de animación y la primera película latinoamericana en 3D, empieza con un dato escalofriante, según la UNICEF en Colombia hay un millón de niños desplazados a consecuencia de la guerra que se vive en el país.

Seguramente muchos estudiosos y especialistas tendrían bastantes cosas que decir acerca de este aterrador hecho, pero el director Jairo Eduardo Carrillo ha tenido la más obvia y fructífera de las ideas: darle la palabra a varios de esos niños, permitiendo que ellos narren en sus propias voces y con sus propios dibujos, sus terribles

experiencias.

El resultado es una película híbrida entre la ficción y el documental de animación, una modalidad prácticamente sin antecedentes en el país, que mezcla la poesía de los trazos infantiles como memoria de lo pasado, con las palabras directas y sencillas de los narradores, hechos ya conocidos, pero que adquieren una fuerza especial por tratarse de los protagonistas del conflicto.

De esta película se seleccionará un segmento para el análisis semiótico, por contener elementos de la realidad social colombiana, como son el desplazamiento forzado, el desequilibrio social y la pobreza en la que están inmersas un número considerable de la población. Por ello la importancia de la película como objeto de estudio y elemento directo aportante a la memoria histórica de los colombianos.

ACERCAMIENTO A LA NOCIÓN DE LENGUAJE CINEMATográfico

Justo cuando el cine hacía su aparición (1895) para los franceses como Delluc uno de los primeros en reflexionar sobre el nuevo invento (Aumont, 1996), se trataba de diferenciar el cine al lenguaje verbal. Este último, ya consolidado con los diferentes géneros literarios, sirvió de referente para el nuevo medio.

LOS PRIMEROS TEÓRICOS

Antes de entrar a abordar uno de los primeros teóricos del lenguaje cinematográfico, debemos recordar y mencionar el estudio de Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, que apareció en 1916 en Nueva York. Este autor analizó los mecanismos psicológicos de la percepción fílmica (problemas de la profundidad y del movimiento; papel de la atención, de la memoria, de la imaginación y de las emociones).

Béla Baláz, estudioso del cine húngaro, fue el primero que estudio directamente el lenguaje cinematográfico, y lo hizo en su ensayo *Der Sichtbare Mensch (El hombre Visible)* publicado en 1924.

Béla Baláz desarrolla sus primeros análisis en los libros posteriores, *L'esprit du cinema* (1930) y *Le cinema, nature et évolution d'un art nouveau* (1948). En el capítulo titulado *La nueva forma del lenguaje* el autor parte de la siguiente pregunta ¿Cómo y cuándo la cinematografía se convirtió en el arte particular, empleando métodos esencialmente diferentes de los del teatro y hablando otro lenguaje formal distinto al de las artes escénicas. Y responde enunciando cuatro principios que caracterizan el lenguaje cinematográfico:

- En el cine hay una distancia variable entre el espectador y la escena representada, de ahí una dimensión variable de la escena que tiene lugar en el cuadro y la composición de la imagen;
- La imagen total de la escena se subdivide en una serie de planos detalle (principio de planificación).
- Hay variación del encuadre (ángulo de toma, perspectiva) de los planos de detalle dentro de una misma escena.
- Finalmente la operación del montaje asegura la inserción de los planos detalle en una serie ordenada en la que no sólo se suceden escenas enteras, sino también tomas de los detalles más pequeños de una misma escena. Ésta en su conjunto parece yuxtaponerse en el tiempo a los elementos de un mosaico temporal.

Por su parte, los teóricos soviéticos, a la cabeza de Eisentein, empiezan a reflexionar no específicamente sobre el lenguaje cinematográfico pero si sobre el montaje en la década de los veinte, elemento fundamental para la creación cinematográfica (Stam, 2001, p.57). Con iguales intereses, pero desde diferentes perspectivas, Pudovkin y Kuleshov también hicieron reflexiones sobre el montaje como principio creador en el cine (Stam, 2001, p.56). La diferencia central de estos realizadores y teóricos está en que sus producciones y reflexión teórica desbordaba lo que posteriormente Burch (1987, p. 45) denominó Modo de Representación Institucional (M.R.I), iniciado desde la práctica por David Wark Griffith con la articulación de planos para crear una aparente continuidad espacio- temporal, acercándose al cine desde una perspectiva dialéctica en la que se pretendía, desde, el montaje, el choque dialéctico de imágenes

y fragmentos. Si se quiere, se buscaba otro tipo de “narrativa” que obedecía más a los principios del materialismo dialéctico, al conductismo pavloviano y a otras fuentes conceptuales que en ese momento estaban en boga.

CINE Y SEMIOLOGÍA

Como el objetivo de la investigación de la semiótica puede ser cualquier elemento susceptible de interpretación en tanto sistemas de signos organizados, con articulación a códigos culturales o procesos de significado, el análisis semiótico podía aplicarse fácilmente a áreas consideradas hasta entonces claramente no lingüísticas—la moda y la cocina, por ejemplo, o que tradicionalmente se habían tenido por inferiores respecto a los estudios literarios o culturales, como las tiras del comic, las foto - novelas, las novelas de James Bond y las películas comerciales de entretenimiento.

Dejando de lado el tradicional lenguaje evaluativo de la crítica del cine, Metz apostaba por un vocabulario técnico procedente de la lingüística y la narratología (diégesis, paradigma, sintagma), mucho más fuerte desde lo conceptual y lo epistemológico.

Una parte de la discusión de Metz es la cuestión metodológica de Saussure, relativa al objeto del estudio lingüístico. Metz buscaba la contrapartida en la teoría cinematográfica del papel conceptual que en el esquema *saussuriano* desempeñaba la lengua, y así como Saussure llegó a la conclusión de que el propósito de la investigación lingüística era separar de la caótica pluralidad de la *parabole* (habla) el sistema significante abstracto de una lengua, esto es, sus unidades clave y sus reglas combinatorias en un determinado momento, Metz llegó a la conclusión de que el objeto de la semiología del cine era separar de la heterogeneidad de significados sus procedimientos significantes básicos, sus reglas combinatorias, para comprobar hasta qué punto dichas reglas mantienen semejanzas con los sistemas doblemente articulados de las lenguas naturales.

Para Metz, el cine es la institución cinematográfica entendida en su sentido más amplio, como hecho sociocultural multidimensional que incluye acontecimientos anteriores al filme (infraestructura

económica, sistema de estudios, tecnología), posteriores al filme (distribución, exhibición e impacto social o político del filme), así como hechos ajenos al filme (espacio de la sala de proyección, el ritual social de asistir a esta).

Metz afirmaba, que el filme es al cine lo que una novela es a la literatura o una estatua es a la escultura. El primer término hace referencia al texto cinematográfico en concreto, mientras que el segundo remite a un conjunto ideal, la totalidad de filmes y sus rasgos. Dentro de lo fílmico, por tanto, se hace alusión a la película en sí; con lo cinematográfico, de acuerdo a Metz, la referencia es a aquellos aspectos extrafílmicos.

De este modo Metz delimita el objeto de la semiótica: el estudio de discursos, textos, en lugar del estudio del cine en un sentido institucional amplio, una entidad con demasiadas facetas para constituir el auténtico objeto de la ciencia filmolingüística, del mismo modo que la *parole* (*habla*) era para Saussure un objeto demasiado multiforme para constituir el verdadero objeto de la ciencia lingüística. El interrogante que orientó los primeros trabajos de Metz fue si el cine era lengua o lenguaje. Metz empieza por descartar la imprecisa concepción de lenguaje cinematográfico que había predominado hasta entonces. En este contexto, Metz explora la comparación habitual desde los primeros tiempos de la teoría cinematográfica, entre plano y palabra, y entre secuencia y frase. Para Metz, existen diferencias que problematizan esta analogía:

1. Los planos son infinitos en números, diferencia de las palabras (puesto que el léxico es en principio finito) pero ello los hace semejantes a los enunciados, que pueden ser contruidos en número infinito partiendo de un número limitado de palabras.
2. Los planos son creados por el cineasta, a diferencia de las palabras (que ya existen previamente en el léxico) pero, nuevamente, ello los hace semejantes a los enunciados.
3. El plano ofrece una enorme cantidad de información y riqueza semiótica.
4. El plano es una unidad tangible, a diferencia de la palabra que es puramente una unidad léxica virtual que el hablante emplea a su voluntad. La palabra "perro" puede designar

cualquier tipo de perro, y puede pronunciarse con cualquier acento o entonación, mientras que un plano cinematográfico de un perro nos dice, como mínimo, que estamos viendo un cierto tipo de canino con un tipo de objetivo específico en la cámara. Si bien es cierto que los cineastas pueden visualizar la imagen del perro mediante un contraluz, el uso de un filtro difusor de la imagen o la descontextualización, lo que Metz plantea, en términos generales, es que el plano cinematográfico se parece más a un enunciado (he aquí la imagen silueteada en contraluz de lo que parece ser un gran perro) que a una palabra.

5. Los planos, a diferencia de las palabras, no adquieren significado mediante el contraste paradigmático con otros planos que podrían haber ocupado su lugar en la cadena sintagmática. En el cine, los planos forman parte de un paradigma tan abierto que carece de sentido. Los signos, en el sistema de Saussure, entran en dos tipos de relación: paradigmática, relativa a las elecciones efectuadas a partir de un conjunto virtual y (vertical) de posibilidades comparables; por ejemplo un conjunto de pronombres en frase y sintagmática, relativa a una disposición horizontal y secuencial que constituye un todo significante.

CONCEPTOS DEL LENGUAJE CINEMATográfico

Siguiendo a Christian Metz, y Jacques Aumont y a Varela en cuanto a la definición del lenguaje cinematográfico se consideran los siguientes conceptos y aspectos.

ESCALA DE PLANOS

Según Jacques Aumont et al (1996), un plano se caracteriza por presentar una dimensión espacial y "se define por una cierta duración" (p. 38).

El plano está inscrito en dos dimensiones, la espacial y la temporal. Presenta movimientos internos al cuadro que inducen a la aprehensión del movimiento en el campo (personajes, por ejemplo) pero también movimientos del cuadro en relación al campo o, si se considera el momento de la producción, movimientos de la cámara (p.38).

Aumont define el cuadro (p.39) como "(...) el límite de la imagen". Así mismo, este autor francés define "campo" como la "porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro". En ese sentido las nociones que definen el concepto de planos son las siguientes: espacio imaginario, duración, cuadro, campo y movimiento. (Aumont et al, 1996)

ANGULACIÓN O ENCUADRE

El espacio real presenta tres dimensiones (ancho, largo y alto), y, por lo tanto, infinitas posibilidades para ubicar la cámara y filmar los acontecimientos que se presentan frente a ella. Según Bordwell (1995, p. 211) existen "(...) tres categorías generales: el ángulo recto, el ángulo alto (o picado) y el ángulo bajo (o contrapicado)".

El ángulo recto la cámara está en el mismo plano del objeto (la cámara se ubica a la altura del camarógrafo). En el ángulo picado o alto, la cámara está sobre el objeto en un cierto ángulo el objeto es visto desde arriba, como si se tratara del punto de vista de un gigante. En el último, en el ángulo bajo (contrapicado) al contrario del anterior, la cámara se coloca bajo el objeto, destacando la altura de éste, y tomando el punto de vista de una hormiga, mirando una persona.

MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Jacques Aumont (1996, p 38) considera, desde una perspectiva general, dos grandes movimientos de cámara. En primer lugar, el travelling, "(...) es un desplazamiento de la base de la cámara en el que el eje de la toma de vistas permanece paralelo en una misma dirección" La dirección puede ser de izquierda a derecha, de arriba

hacia abajo, hacia atrás o hacia adelante. En los dos primeros casos, los desplazamientos contrarios también se pueden dar (derecha a izquierda, o de abajo hacia arriba). Un aspecto importante a considerar, es la escala de planos en el *travelling*, de acuerdo a las características de los objetos o sujetos pro filmicos puede variar. Si el movimiento es lateral, se puede pasar, en continuidad, de una profundidad de campo (una calle) a un primer plano (el rostro de una persona) (Varela, 2011, P 92)

Segundo, la panorámica, definida por Aumont (1996, p 38) como "(...) un giro de la cámara, horizontalmente, verticalmente o en cualquier otra dirección, mientras que la base queda fija" El giro que se menciona, significa que dicho movimiento o ubicación de la cámara debe abarcar objetos o espacios a filmar en un determinado espacio de operación que puede ir desde un ángulo corto hasta un ángulo más amplio, incluso de 360 grados. De igual forma que con el *travelling*, también existe la posibilidad de, en continuidad, presentar diferentes planos. (Araceli, 2012, P 35)

ELEMENTOS VISUALES DE PUNTUACIÓN

Estos elementos corresponden a los mecanismos visuales que permiten crear una articulación entre una imagen y la otra, sea para determinar, entre los significados que ellas llevan, continuidad o separación espacio-temporal.

Los principales elementos visuales de puntuación son:

Corte directo. Se presenta cuando se pasa de un plano a otro. Por ejemplo de un primer plano de una persona sentada, a un plano general de la misma persona en el mismo sitio. Entre plano y plano existe un corte que denota, en este caso, consecución temporal y homogeneidad espacial entre plano y plano.

Fundido encadenado. En el fundido encadenado, la última imagen del plano se va disolviendo mientras, en sobreimpresión, se va afianzando la primera imagen de plano siguiente. Desde el punto de vista temporal denota un paso del tiempo entre una imagen y la otra. Existen diferentes fundidos encadenados. La disolvencia tradicional, la disolvencia con colores, o con otro tipo de efectos ópticos.

La cortina. Esta se da entre plano y plano, y como su nombre lo indica, implica la aparición de una imagen que va entrando en otra hasta que esta desaparece y da paso en su totalidad a la primera. Puede ser vertical, horizontal o incluso podría ser diagonal. Su utilización y la dirección de su aplicación dependen del estilo del director.

Efectos visuales de diferente índole. Por ejemplo, cuando la imagen se reduce con fondo negro y de este fondo negro aparece otra imagen. Así como este ejemplo, existen infinidad de posibilidades en cuanto a efectos visuales.

LA GRAN SINTAGMÁTICA DE LA BANDA DE IMÁGENES

A través de una propuesta estructurada por Metz en el año 1966, y mejorada en 1968, se expondrán las unidades sintagmáticas que Metz considera están presente de manera constante en la mayoría de los filmes narrativos. Este acercamiento conceptual nos permitirá determinar algunas categorías que nos servirán para posteriores análisis de filmes que se definen en esencia como narrativos o de ficción. Aunque no es una división sintagmática definitiva, es una de las más rigurosas y completas desde el punto de vista metodológico.

La finalidad de la presentación de las unidades sintagmáticas en el marco de lo que Metz (2002) denomina "una semiología de la denotación", es constituir la denotación fílmica en y desde el lenguaje cinematográfico que opera en un filme narrativo o de ficción. En el transcurso de la estructuración del sentido literal en el filme narrativo, el relato contribuye a construir tal denotación. Por un lado, en la historia y por el otro, junto con procedimientos cinematográficos específicos, en la temporalidad y la espacialidad que se propone y desarrolla en los filmes narrativos.

PLANO AUTÓNOMO

El plano autónomo es uno de los ocho segmentos autónomos en los que es posible fraccionar el filme narrativo. Es decir, respecto al filme, es, como afirma Metz, de primer rango (unidades de primer

rango, los planos; unidades de segundo rango, conjunto de planos que más adelante se describirán).

De acuerdo con las intenciones narrativas que el director de la película tenga, Metz considera varios tipos de planos autónomos.

a. Plano secuencia: se presenta la escena tratada en un solo plano, mostrando diferentes aspectos concernientes a lo filmado, y maneras de vista sin interrupción.

b. Insertos: planos cuya dependencia corresponde a lo dicho por Metz (2002) que él denomina interpolaciones sintagmáticas. Existen cuatro clases: a) no diegético, b) subjetivo, c) inserto diegético desplazado (imagen real al interior del sintagma), d) inserto explicativo.

SINTAGMAS ACRONOLÓGICOS

En dicho sintagma, según Metz (2002, p. 147), "(...) la relación temporal entre los hechos presentados por las diferentes imágenes no es precisada por el filme (...)". Se compone por dos partes.

- SINTAGMA PARALELO

Reside en el intercalamiento de dos o más motivos (personas, objetos o animales) inscriptos dentro de la imagen y que paralelamente alternan e interactúan y se relacionan generando contraste.

- SINTAGMA SERIADO

Una serie de escenas breves que visualizan actividades comunes que tienen una continuidad consecuentes con otras que no los son mucho, pero de alguna manera tienen relación "(...) una categoría de hechos que el cineasta tiene precisamente la intención de definir y hacer sensible por medios visuales" (Metz, 2002, p.148). Estas articulaciones usan muchos elementos para dar una continuidad coherente.

SINTAGMA CRONOLÓGICO

De acuerdo a Metz (2002, p. 149), en este punto, este tipo de sintagma se presenta al nivel de la denotación ya que, los hechos y las relaciones temporales y espaciales son lógicas y coherentes. Los factores más importantes de las relaciones entre los planos son la secuencialidad y la simultaneidad. Los sintagmas son: sintagma descriptivo y sintagmas narrativos. Los sintagmas narrativos a su vez tienen una división: sintagma narrativo alternado (discontinuo) y sintagmas narrativos lineales (continuos).

- SINTAGMA DESCRIPTIVO

Presenta todos los motivos o acciones de manera sucesiva, denotando esta sucesión una relación temporal de simultaneidad más no una sucesión diegética (Metz, 2002, p. 149). Los planos son sucesivos, pero todos estos fragmentos espaciales se presentan al espectador en simultaneidad sobre el mismo entorno, por ejemplo; un plano general de la ciudad, un plano cercano de un grupo de edificios, un restaurante, una calle, etc.

- SINTAGMAS NARRATIVOS

En este tipo de sintagmas se maneja no sólo simultaneidad entre los hechos o motivos presentados al interior de las diferentes imágenes, sino también la consecución de los hechos en mención: "(...) la relación temporal entre los objetos vistos en la imagen supone consecuciones y no solo únicamente simultaneidades" (Metz, 2002, p. 150). A su vez, éstos se dividen en dos: sintagma narrativo alternado, y sintagmas narrativos lineales. (Varela 2001. Pag.105)

METODOLOGÍA

La metodología implementada en este análisis presenta una fuente principal, las bases conceptuales de Metz sobre la noción de lenguaje cinematográfico, que nutren categorías después utilizadas en la construcción de dos fichas que servirán para el análisis del concepto de lenguaje cinematográfico en un fragmento de la película *Pequeñas voces*.

ENFOQUE

El enfoque desarrolló y trabajó la gran noción que Metz denomina "lenguaje cinematográfico" en la película *Pequeñas Voces* desde una perspectiva cualitativa, pues el objeto de estudio es un filme que contiene elementos específicos que por lo general no se encuentran en otras películas presentando de esta forma detalles y características que hacen de la película en mención algo original.

La metodología cualitativa se enfocó en un objeto de estudio en particular, es decir, en la forma como se desarrolla a través de imágenes el contenido del filme y no en su audiencia o en el espectador. En este caso, se centró en el texto fílmico *Pequeñas voces*, desde una perspectiva semiológica clásica, obedeciendo a un enfoque cualitativo explicativo (que ve el objeto de estudio en su particularidad, con cierto distanciamiento objetivo), pero sin entrar a analizar lo que perciben o interpretan los espectadores.

INSTRUMENTOS

Las herramientas que se utilizaron para el análisis fueron tres fichas, una primera que sirve como guía orientación para los conceptos principales que se derivan de la noción *Lenguaje cinematográfico*, y dos fichas en las cuales se recolectará la información. La primera contiene seis grandes aspectos del lenguaje cinematográfico. La segunda recoge elementos formales y conceptuales como

duración de los planos, No del plano, escala de planos, significado denotativo, angulación, movimientos de cámara y elementos visuales de puntuación. Esta última sirvió para recoger la información más importante que daría luces sobre la significación y el lenguaje cinematográfico en el filme *Pequeñas voces*. Y una tercera ficha que contiene conceptos como sintagmas, clases de sintagmas, descripción del sintagma y significado del mismo. Con la aplicación de estas dos últimas fichas al fragmento escogido y su correspondiente análisis se construyeron los resultados y las conclusiones..

Tabla 1. Aspectos del lenguaje cinematográfico.

<p>▶ Escala de planos</p>	<p>Hace referencia a la proximidad de la cámara a la realidad cuando se realiza o se registra una toma. Primer primerísimo plano, primer plano, plano medio, plano americano, plano general cerrado, y plano general abierto</p>
<p>▶ Angulación</p>	<p>Según la posición de la cámara el ángulo mediante el cual el objetivo captará los personajes: Angulo recto, ángulos picado, y contrapicado, y angulación aberrada</p>
<p>▶ Movimientos de cámara</p>	<p>Plano -secuencia, travelling, panorámica.</p>
<p>▶ Elementos visuales de puntuación</p>	<p>Realizan la conexión entre los diferentes planos: Encadenado, fundido a negro, fundido a otros colores (blanco, amarillo, rojo, etc), cortinas, y demás procedimientos que los montajistas para cine o editores para televisión puedan desarrollar</p>
<p>▶ Significado denotativo del plano</p>	<p>Se hace referencia al contenido que se muestra en cada plano</p>

► Contenido semántico del fragmento de análisis	En este punto se hace una explicación del significado del fragmento que se estudiará
► Escala de planos	Hace referencia a la proximidad de la cámara a la realidad cuando se realiza o se registra una toma. Primer primerísimo plano, primer plano, plano medio, plano americano, plano general cerrado, y plano general abierto
► Anulación	Según la posición de la cámara el ángulo mediante el cual el objetivo captará los personajes: Ángulo recto, picado, contrapicado, y angulación aberrada
► Movimientos de cámara	Plano - secuencia, travelling, panorámica
► Elementos visuales de puntuación	Realizan la conexión entre los diferentes planos: Encadenado, fundido a negro, fundido a otros colores (blanco, amarillo, rojo, etc), cortinas, y demás procedimientos que los montajistas para cine o editores para televisión puedan desarrollar
► Significado denotativo del plano	Se hace referencia al contenido que se muestra en cada plano
► Contenido semántico del fragmento de análisis	En este punto se hace una explicación del significado del fragmento que se estudiará

Fuente: Bordwell, 1996.

A continuación se mostrará la estructura de la primera ficha de análisis.

Tabla 2. *Elementos formales y conceptuales*

Duración del plano	Número del plano	Selección	Contenido semántico general del fragmento de análisis:			
		Escala de planos	Significado denotativo	Angulación	Movimientos de cámara	Elementos visuales de puntuación
	1					
	2					

Fuente: Varela, Ramos y Ocampo, 2017.

La segunda ficha responde al análisis de los diferentes tipos de sintagmas que se muestran en un fragmento de la película a indagar el orden en el que se estudiarán los sintagmas no es el mismo orden que hay en la película *Pequeñas voces*.

Tabla 3. *Clases de sintagmas.*

TIEMPO	SINTAGMA	CLASES	DESCRIPCIÓN DEL SINTAGMA	SIGNIFICADO
	Plano autónomo	Plano–secuencia		

	Insertos: a) no diegético, b) subjetivo, c) inserto diegético desplazado (imagen real al interior del sintagma), d) inserto explicativo.			
	Acronológicos	Paralelo		
		Seriado		
	Cronológico	Descriptivo		
	Cronológico narrativo	Alternado		
		Escena		
		Secuencia		
		Secuencia por Episodios		

Fuente: Varela, Ramos y Ocampo, 2017.

FRAGMENTO A ANALIZAR

El filme *Pequeñas voces*, tiene una duración de alrededor de 90 Minutos. La parte que se selección para el análisis, se inicia en el minuto 49, y se desarrolla en varias partes a través de la película y tiene aproximadamente 7 Minutos.

En esta parte el niño y el hermano se divierten en las afueras de la casa, cuando son llamados por su madre para ayudarle a realizar tareas domésticas que por razones de salud no las puede desempeñar en ese momento.

Seguida de la realización de las labores impuestas por la madre ellos continúan la diversión fuera de la casa jugando escondite, cuando de repente lanzan un cilindro bomba, la mayor parte de la explosión la recibe el niño protagonista de este fragmento. El niño que se encuentra tirado en el piso reacciona mirándose a parte amputada de su brazo y describiendo su dolor, la madre desesperada por la situación sale a socorrer a su hijo. Seguidamente se muestra como el niño es transportado en una ambulancia, que lo lleva al hospital donde será atendido.

Continuando con la descripción de los fragmentos, muestra al niño cuando se da cuenta que no solo perdió su brazo sino también una pierna, muestran también el desplazamiento que debe hacer esta familia a otra parte del país y la recuperación del joven protagonista de una de las historias de la película.

Este fragmento se elige por mostrar de forma abrupta una de las tantas consecuencias que trae el conflicto armado como es la mutilación de las extremidades del cuerpo humano, y más, sufridas por un niño. Partiendo de la idea que la película es dirigida a los niños, consideramos que es una escena un poco fuerte para que la vea un niño.

APLICACIÓN DE LA METODOLOGÍA

Análisis del primer sintagma del fragmento escogido para el análisis del filme *Pequeñas voces* Fragmento de análisis. Primer Corte.

Tabla 4. Fragmento de análisis. Primer Corte.

TIEMPO	SINTAGMA: ESCENA	CLASE DE SINTAGMA: CRONOLÓGICA, CONSECUTIVA Y LINEAL	FRAGMENTO: 1	CORTE: 1
DESCRIPCIÓN DEL SINTAGMA	<p>El hecho ofrece una continuidad espacio-temporal experimentada como si careciera de defectos o rupturas. Las tomas son fragmentadas en planos, pero consecutivas con los otros planos que le preceden, en donde se cuentan una parte del relato.</p> <p>En los primeros planos se muestran a los niños jugando fútbol a las afueras de la casa. Luego de eso en los demás planos hacen una descripción gráfica de las actividades del niño, cuando la madre no puede hacerlas por motivos de fuerza mayor. Como por ejemplo mojarse las manos después de haber planchado. Continuamente se vuelven a mostrar a los niños, uno de ellos moviendo las ollas dentro de la casa. Después de eso, los niños vuelven a salir de la casa y se les muestra jugando a las "escondidas". Mientras el niño pone su cara en el árbol para contar, el otro corre a esconderse.</p> <p>Continuamente mientras está contando en el árbol, el niño oye un ruido y voltea a mirar hacia arriba a ver que era, y cuando se dio cuenta vio algo y explotó; se muestra en cámara lenta la caída del niño, por la explosión. Seguido de ese acontecimiento la madre desesperada corre a socorrer al niño caído, mientras la madre llega a socorrer al niño caído, se muestra al chico que yace en el suelo aturrido por la explosión. En planos subjetivos el niño hace un recorrido por algunas partes de su cuerpo para mirar como está, cuando oh sorpresa, al mirarse la mano derecha se da cuenta de que no la tiene.</p>			
SIGNIFICADO	<p>El niño juega afuera de su casa en el campo y un cilindro bomba amputa partes de su cuerpo, su madre lo recoge y es trasladado en ambulancia hasta el hospital donde es llevado a cirugía.</p>			

Fuente: Varela, Ramos y Ocampo, 2017.

Análisis del segundo sintagma del fragmento escogido para el análisis del filme *Pequeñas voces* Fragmento de análisis. Segundo Corte.

Tabla 5. *Fragmento de análisis. Segundo Corte.*

	SINTAGMA:	CLASE DE SINTAGMA:	FRAGMENTO:	CORTE:
TIEMPO	Secuencia ordinaria	Sintagma cronológico, consecutivo, lineal y discontinuo.	1	2
Descripción del sintagma	En esta parte de la película se muestra en primeros planos, ángulos subjetivos y movimientos de cámara, en su mayoría inestables, como el niño es atendido dentro de la ambulancia. Se describe en esencia como lo atienden en un primer momento y como el vehículo va por la carretera hacia el hospital.			
Significado	Traslado del niño en ambulancia al hospital.			

Fuente: Varela, Ramos y Ocampo, 2017.

Análisis del tercer sintagma del fragmento escogido para el análisis del filme *Pequeñas voces* Fragmento de análisis. Tercer Corte.

Tabla 6. *Fragmento de análisis. Tercer Corte.*

	SINTAGMA:	CLASE DE SINTAGMA:	FRAGMENTO:	CORTE:
TIEMPO	Escena	Cronológica, consecutiva y lineal	1	3

Descripción del sintagma	En planos cortos, primeros planos, planos medios, subjetivos y movimientos de cámara en su mayoría inestables. Se ve al niño que es empujado por un enfermero por los pasillos del hospital, mientras el chico expresa el padecimiento por las heridas causadas por la explosión. Hasta llegar a una puerta donde se hace un fundido a negro.
Significado	Nuestro protagonista es llevado rápidamente por un enfermero que lo transporta rápidamente en una camilla por los pasillos del hospital, hasta llegar a una puerta donde es llevado a cirugía.

Fuente: Varela, Ramos y Ocampo, 2017.

ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL GRAN SINTAGMA EN LA PELÍCULA *PEQUEÑAS VOCES*

Teniendo en cuenta los sintagmas propuestos por Christian Metz, para el posterior análisis del lenguaje cinematográfico, fueron identificados tres sintagmas en el fragmento de la película *Pequeñas voces*. Para el análisis se afrontarán de dos maneras. En el primero se tendrá en cuenta la parte formal (Tabla 2) y en el segundo el significado que se expresa a través del lenguaje cinematográfico (Tabla 3).

ANÁLISIS FORMAL

PRIMER SINTAGMA

En el primer fragmento, los planos identificados son: plano general, plano medio, primer plano, plano general cerrado, primerísimo primer plano y ángulos subjetivos.

Los movimientos de cámara en su mayoría son estables pero hay *travelling* y planos secuencia, donde los elementos de puntuación

y el uso del corte son lo más frecuente. Solo al final del fragmento hay un fundido a negro.

SEGUNDO SINTAGMA

La escala de planos que más predomina es la del plano general, también la angulación en picado, para mostrar el contexto en el que se muestra el personaje.

El promedio de duración de los planos es de diez segundos y el elemento visual de puntuación predominante es el corte.

TERCER SINTAGMA

Predomina el plano general cerrado acompañado de una gran cantidad de planos armónicos haciendo una visual muy dinámica junto con los movimientos de cámara donde encontramos los movimientos de cámara estable, plano secuencia y *travelling*.

CUARTO SINTAGMA

Lo dominan los detalles que son presentados en su gran mayoría por el primer plano con angulación recta y movimientos de cámara estable.

SIGNIFICADOS ENUNCIADOS

Para esta parte del análisis se tendrá en cuenta la totalidad de los fragmentos, teniendo en cuenta que las fichas hechas para el análisis sintagmático se dividen en cortes.

PRIMER SINTAGMA

En el primer fragmento (escena, cronológica, consecutiva y lineal) pasando también por una (secuencia ordinaria) y terminando en escena.

John es un chico que es víctima del enfrentamiento de grupos armados. Es el principal protagonista de esta historia, en este primer fragmento muestra el padecimiento que genera la mutilación de miembros de su cuerpo.

El director utiliza la continuidad de la escena para mostrar las actividades cotidianas del joven sin dejar a un lado los detalles de la misma, entre estas actividades se destacan el juego, las actividades hogareñas y compartir el espacio con su familia, para posteriormente presentar en planos cortos lo sucedido con la explosión.

Utiliza planos primeros planos, planos subjetivos y planos medios, para enfocar más al espectador en la angustia que pasa el joven hasta cierta parte del fragmento, donde luego viene una secuencia ordinaria, que se identifica por la eliminación de ciertos detalles que no son importantes de especificar, como es la llegada de la ambulancia, la llegada al hospital etc.

Es en este momento donde se ve como el pequeño es trasladado al hospital en una ambulancia y se va describiendo la situación como algo desesperante, sus planos en su mayoría son inestables, para denotar la rapidez del transporte y lo crítica de la situación.

Terminando así nuevamente en una escena, donde se ve el desplazamiento del joven por las instalaciones del hospital. Los movimientos en su mayoría son inestables, para precisamente mostrar la agilidad, lo delicado de la situación y lo apremiante del tiempo en estos momentos. Termina en un fundido a negro, que es cuando lo entran a operación.

SEGUNDO SINTAGMA

El fragmento (escena, cronológica, consecutiva y lineal) en su primer plano empieza con una angulación en picada donde muestra al niño en la cama. Seguido de esto, se le hace un primer plano al niño, para denotar que se está despertando de la intervención quirúrgica.

Después, se hace una subjetiva de la mirada del niño, pero esta se torna un poco borrosa, para darle a entender al espectador la sensación de que el niño se acaba de despertar, el plano se muestra un poco borroso, por efecto de la anestesia.

Seguidamente se hacen planos cortos y se muestra la forma en que el joven se da cuenta de que no solo ha perdido el brazo, sino también su pierna.

TERCER SINTAGMA

El niño cuenta donde estuvo ubicado después de salir de su pueblo, luego se muestra como juega con su hermano para posteriormente hablar de las incomodidades por las que pasó en sus primeras instancias posquirúrgicas. Luego la llegada a una fundación, donde revive la esperanza de volver a tener sus extremidades.

Este fragmento presenta combinación entre escena y secuencia ordinaria. Puesto que en su primera instancia, como se ha dicho anteriormente es cronológica, consecutiva y lineal, como si careciera de rupturas en el tiempo. Pero en su segunda parte, a pesar de ser cronológica consecutiva y lineal, es discontinua, puesto que no muestra completamente como se desarrolla el evento en su totalidad.

Hay alternación de los planos, entre medios y subjetivos, para dejar ver el punto de vista del personaje. Se muestra un inserto subjetivo, que es donde el joven se imagina como sería tener una parte de su brazo.

CUARTO SINTAGMA

En este último fragmento, el joven aparece en una habitación donde es despertado por la mamá de forma cariñosa para que inicie su día. El joven en medio de los relatos aclara que lo peor para una persona con discapacidad es que le tengan lástima: a pesar de su situación él es consciente de lo que tiene y al mismo tiempo de lo que debe hacer y en este caso es seguir con su vida.

Hay un momento del fragmento, que es el más largo de este mismo, donde hay un plano secuencia del chiquillo levantándose y poniéndose las prótesis y terminando con un *travelling* del niño saliendo de la casa ya en la ciudad.

CONCLUSIONES

- Una de las conclusiones más notables que encontramos en las unidades sintagmáticas narrativas cronológicas, siguiendo la perspectiva de Metz en cuanto a uno de los elementos del lenguaje

cinematográfico, es el uso preponderante de la escena, la cual es la que nos ofrece una aparente continuidad espacio-temporal, muy parecida a la que propone André Bazin con su concepto de transparencia, donde el espectador común no siente el lenguaje cinematográfico sino la historia que se vehicula a través del mismo. En ese sentido la escena implica una completa coincidencia entre el tiempo de la pantalla y el tiempo del desarrollo narrativo.

- Otra de las conclusiones, es la utilización del inserto subjetivo en el cual marca claramente una imagen que figura un sueño, un recuerdo o una alucinación, como algo subjetivo. Esto se ve en el tercer fragmento, segundo corte, en donde el niño se encuentra dentro de una clínica u hospital y ve una vitrina con partes ortopédicas evocando inmediatamente a la imaginación a tener esa prótesis en su cuerpo.
- Por lo general el manejo de los planos es bien acertado dentro de los fragmentos escogidos puesto que son armónicos; van acompañados de una gran variedad de planos haciendo su visualización muy dinámica para el espectador.
- Existe un manejo espacio temporal desde un lenguaje cinematográfico de Metz tradicional. Se presenta una fragmentación en planos diferentes: primer plano, plano medio, plano americano y plano general. Esta forma de fragmentar, tal y como se había mencionado antes, causa en el espectador una totalidad espacial dentro de la escena y una falsa localización del espectador. Es decir, el espectador está sentado en su butaca y se le muestran diferentes planos que lo acercan o lo alejan de lo representado pero él se siente ubicado a pesar de esta deslocalización por la continuidad planteada por el lenguaje cinematográfico.
- En las escenas los fragmentos están divididos en cortes, y la relación entre los planos que hacen parte del lenguaje cinematográfico (angulación, escala de planos, movimiento de cámara y elementos visuales de puntuación y sintagmas) organizan una unidad estructural que aporta a estructurar el significado; por ejemplo: en el fragmento número dos la relación entre los diferentes planos (plano general con *travelling*, primer plano en picado, subjetiva, plano general) estructuran un significado general. En un plano picado se muestra al niño que está en la camilla del hospital, luego en un plano subjetivo se muestra como está abriendo los ojos, luego de despertarse se

quita un pedazo de la sábana y se mira el brazo que él ya sabía que había perdido, pero al quitarse el resto de la sábana, se da cuenta de que también había perdido su pierna. Luego de los quejidos del chico llega la enfermera y lo vuelve a tapar. Este significado global se construye de manera estructural a partir de la unión entre los significados parciales que cada plano aporta. El significado global de este fragmento es: El niño despertándose en la cama del hospital, después de la cirugía, y descubriendo horrorizado la mutilación de su otra parte del cuerpo (pierna).

- En el sintagma dos, el director opta por utilizar la secuencia ordinaria en lugar de la escena. En este caso utiliza hiatos diegéticos entre los diferentes planos. Así mismo el espacio se fragmenta y se omiten algunos lugares. En este caso la secuencia sintetiza toda una acción en cinco planos en los que se incluyen un plano secuencia de la ambulancia y una subjetiva del joven protagonista. La secuencia ordinaria presentada tiene como significado el del joven en la ambulancia al hospital.

- El director acude a la conjunción entre planos en cada una de las escenas para denotar totalidad espacio-temporal. Entre cada una de las escenas acude a la disyunción entre estas. Esto plantea que el espacio-tiempo al interior de cada escena es homogéneo y lineal respectivamente. Por otra parte la relación entre las escenas es variada y discontinua, planteando una disyunción espacio temporal.

- El director, desde una perspectiva estructural, organiza el filme de la siguiente manera: en primer lugar toma elementos como los planos, la angulaciones, los elementos visuales de puntuación y los movimientos de cámara para estructurar unidades como la escena y la secuencia. Este sería un primer nivel de organización del filme. Posteriormente el director junto con el montajista estructura un nivel del filme mucho más alto, lo que consiste en unir las secuencias y las escenas para conformar la totalidad del filme.

Son múltiples o diferentes elementos visuales de puntuación a los que un director puede recurrir, como: el fundido encadenado, el fundido a negro o las cortinas; pero en este caso es el corte (hiato de cámara) el que más utiliza. Aunque en uno de los fragmentos, para ser más específico fragmento uno, corte tres, se ve la utilización del fundido a negro, el cual podemos detallar en el momento en que el joven es trasladado después de la explosión a la clínica u hospital en

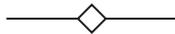
la que muestran al enfermera llevándolo por los pasillos de la misma para posteriormente ser llevado a cirugía. Cuando el enfermero esta por entrar a esta parte del hospital se ve como se abre una puerta y se funde a negro. A pesar de la limitación en cuanto al uso de los cortes, el significado no se ve distorsionado y es entendible para el espectador.



ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL FILME *EL HOMBRE DE LA CÁMARA* DE DZIGA VERTOV

*Sandro Javier Buitrago Parias
Martha Lucía Victoria*

ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL FILME EL HOMBRE DE LA CÁMARA DE DZIGA VERTOV



Sandro Javier Buitrago Parias

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

Martha Lucía Victoria

Fundación Universidad del Cine

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1273-8964>

En el siguiente texto se realiza un análisis del filme *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov. Este análisis está basado en los conceptos de Christian Metz y otros autores referenciados en la bibliografía.

Vertov comienza la película explicándola como un experimento que pretende alejarse del teatro y la literatura. Sin embargo, aunque sí se aleja del lenguaje teatral, *El hombre de la cámara* tiene una gran cercanía con la literatura, específicamente en el uso de elementos de la lingüística y la retórica como formas de construcción discursiva. El uso de significaciones alegóricas como metáforas y metonimias, está presente a lo largo de la construcción del film. Igualmente la presencia de la cámara como un *ojo filmico* es continúa durante el mismo. En este sentido se comienza el análisis retomando los conceptos de Christian Metz, desde la lingüística.

La primera secuencia comienza con una gran metonimia en la que el *cameraman* y *la gran cámara* omnipresente, que todo lo ve, son representados en un mismo plano, compartiendo significado el uno con el otro. Allí se plantea una metonimia puesta en sintagma

(Metz, 1979); ambos transmitiéndose características significativas, el camarógrafo brindándole vida a esa cámara y la cámara dándole posibilidades al ojo humano de explorar y ver más allá de sus capacidades. *El hombre de la cámara y la cámara hombre*, que observan la ciudad desde lo alto (no en vano es un contrapicado del ángulo usado), son la gran representación omnipresente a lo largo del filme.

En la segunda secuencia el teatro comienza a alistarse. Vemos al *hombre de la cámara* llegar al teatro donde se va a proyectar su filme. La cámara comienza a describir el teatro a partir de planos detalle; allí parecíamos estar frente a una percepción objetiva que describe el espacio a manera de ubicación para el espectador. Sin embargo, la imagen comienza a tomar unos tintes subjetivos cuando el teatro pareciera tomar vida propia: las sillas se bajan y reciben a los espectadores que llegan, en este sentido observamos elementos de una percepción subjetiva afectiva, donde la metáfora puesta en paradigma (Metz, 1979) pareciera mostrar al espectador un teatro vivo; es una invitación del cine al espectador, planteada por el director en un momento casi de realismo mágico del filme. Mientras el *hombre de la cámara*, Mikhail Kaufman, prepara la proyección, el teatro mismo recibe la gente y se alista para la función. Tras un fundido, el director de la orquesta listo y atento al inicio del filme, parece dirigirse a "sus instrumentos" en una clara sinécdoque donde los planos de cada instrumento solo representan a sus intérpretes que se encuentran listos para recibir la orden de su director e iniciar.

En una tercera secuencia, se observa la cámara que se acerca a una ventana, como un *voyeurista* que desea ver algo. En paralelo, la ciudad despierta, la mujer yace plácida en su cama, mientras los indigentes duermen plácidos en la calle y la ciudad pareciera dormir sin querer despertar, en una clara metáfora de comparación (Metz, 1979), donde la mujer termina convirtiéndose en la representación de la ciudad. En esta secuencia, a la mujer se la representa por sus partes: un brazo, la mano, un fragmento de su torso y un fragmento de su rostro. El espectador sabe que es una mujer por las delicadas formas de las cejas depiladas y el cabello. Las partes de la mujer la representan en una sinécdoque que busca generar algo de expectativa frente al personaje.

En una sinécdoque del todo por la parte, la ciudad se alista para trabajar. Las fábricas cerradas, los locales cerrados, los indigentes

aún durmiendo, nos indican que es temprano en la mañana. La secuencia continúa con un auto que recoge al *hombre de la cámara* para ir a realizar sus labores cotidianas: cazar imágenes de la vida de la ciudad.

El trabajo del *hombre de la cámara* comienza con la imagen de un tren, es el inicio de las labores, es el momento de despertar. En ese sentido el despertar de la mujer levantándose rápidamente de su cama es una metáfora de comparación con la que el autor pareciera decir "la ciudad finalmente despierta". La cámara cambia su ojo. El *hombre de la cámara* instala un lente más grande "pareciera ser un teleobjetivo" y aparece por primera vez el *ojo filmico*. Es una metáfora de comparación en la que un plano detalle del lente llena completamente el cuadro, se asemeja a un ojo que está observando a la gente. Este *ojo filmico* al que siempre hizo referencia Vertov, es representado aquí claramente.

La ciudad se baña, al igual que la mujer. Una metáfora de comparación, que da inicio a una nueva secuencia, con varias metáforas de este tipo, como cuando la mujer se seca al mismo tiempo que la ciudad, y ella limpia su rostro y agita sus parpados al igual que una persiana. Es la apertura del ojo, alistándose para ver la gran ciudad. Por ello aparece nuevamente el *ojo filmico*, esta vez enfocando, alistándose, así como la mujer alista sus ojos moviendo sus parpados, el *ojo filmico* va y viene con el teleobjetivo tratando de enfocar. Las persianas, los parpados y el *ojo filmico* componen una serie de metáforas comparativas que ilustran el planteamiento del cine ojo: "la cámara es más poderosa que el ojo". El *hombre de la cámara* continúa recorriendo la ciudad cazando imágenes, ubicando el *ojo filmico* en lugares a donde el ojo humano no puede llegar.

La ciudad se agita en movimiento, los aviones salen, los buses salen y los carros también. El *ojo filmico* aparece de nuevo viéndolo todo, pero y esta vez aparece la imagen de un ojo humano adentro del lente. La representación está completa. El *ojo filmico* deja de ser una metáfora de comparación para volverse en una metáfora propiamente dicha (Metz, 1979). El lente es el ojo y el ojo es el lente, es decir ambos se convierten en el *ojo filmico*. En este sentido deja de ser el lente, para convertirse en un ojo humano más potente. El verdadero sueño futurista.² Finalmente hasta los indigentes

² Cabe recordar que Vertov y sus compañeros del Cine Ojo eran poetas futuristas, y veían en la tecnología una forma de superación de las limitaciones humanas.

despiertan. La ciudad está complemente viva, y un cartel que reza "el despertar (de una mujer)", cierra claramente la metáfora ciudad-mujer/mujer-ciudad: San Petersburgo.

Los espacios que antes se veían vacíos, ahora están llenos de gente y de trabajadores en sus labores. Las fábricas empiezan a tener movimientos con sus máquinas. La ciudad está a todo vapor, pareciera ser la gran sinécdoque en la que el todo reemplaza las partes.

Las puertas se abren y los trabajadores entran como una manada en una metáfora de comparación puesta en paradigma (Metz, 1979), ya que aunque se evoca la imagen de la manada, ésta nunca aparece.

En este momento la ciudad empieza a tener sentido para Vertov, ya que el montaje es una operación metonímica, donde se supone la contigüidad, al unir imágenes en la cadena sintagmática poniendo un plano al lado del otro, dándole un ritmo propio a la película en tiempo y espacio (Metz, 1991). Los carros, los buses, los trenes y hasta las mismas personas van más rápido, en una metáfora de comparación, como si esas personas tuvieran afán de que se acabe el día para que llegue su hora de descanso.

El *hombre de la cámara* se prepara para seguir una carroza, al mismo tiempo un tren se está preparando para arrancar, creando asociación poética de imágenes que se asemejan, entre el movimiento de las ruedas del tren y el movimiento del *hombre de la cámara* con su mano.

Finalmente Vertov decide darle un descanso al filme congelando varios fotogramas; se llega a la fábrica de mercado de máquinas, donde la mujer pega cada fotograma creando una ilusión referencial de esas imágenes. La ciudad vuelve a moverse cuando los fotogramas van pasando cada vez más rápido. Es el cine dentro del cine, la alusión directa a la creación discursiva a partir de la unión de fragmentos de la película (Metz, 1991).

La puerta que gira y gira sin dejar de moverse dándole a las personas la posibilidad de entrar y salir cuando quieran, es una metáfora puesta en sintagma, creando una analogía entre esa puerta y la ciudad que deja a las personas entrar y salir cuando ellas lo deseen.

El *hombre de la cámara* tiene su cámara sobre la ciudad, el ritmo de la película se vuelve un poco más lento, dándole a conocer al espectador

algo que va a suceder, la música cambia de ritmo. En una metonimia puesta en sintagma (Metz, 1979) las personas omnipresentes son representadas en un mismo plano, compartiendo el mismo significado, el matrimonio que se da entre esas dos personas, y la cámara sobre la ciudad, es una metáfora de comparación que pretende vitalizar/animar (en el sentido de darle un alma) la cámara. Es como si la cámara le avisara a la gran ciudad que dos personas están uniendo sus vidas para siempre, pero luego la cámara hace un movimiento brusco, quitando el lente de la ciudad, para representar a dos personas que se están divorciando. La música cambia, pasa de ser una música "tierna", a una música de "horror" y rápida, creando también un momento de tensión, ya que pasa del plano de la mujer al del hombre, de forma continua. La ciudad se rompe en dos, en una metáfora de comparación donde el divorcio entre dos personas es como la división de la ciudad que da fin a una relación.

En ese mismo espacio hay una señora que se tapa el rostro para que *el hombre de la cámara* no la vea, en una metáfora de comparación donde se pasa a una señora también tapándose el rostro, pero esta vez en un cementerio; es como si algo terrible les hubiera pasado: la muerte. La secuencia continúa con la imagen de una señora pariendo y otra que se está casando, en una metáfora de comparación, donde la vida les da una nueva vida con un nacimiento y un hogar feliz. Tras ese nacimiento, *el hombre de la cámara* aparece disuelto entre la ciudad dividida acomodando su cámara, como si empezara algo nuevo para filmar, como queriendo decir "la vida sigue".

El filme continúa con una secuencia de agitación donde hay un ascensor que abre y cierra sus puertas sin parar, el ascensor sube y baja, los buses y las personas continúan su ritmo de vida, pero a una velocidad mucho mayor. La secuencia genera en el espectador una sensación de ansiedad, desespero. El *ojo filmico* pierde el sentido de lo que está haciendo y se crea una metáfora de comparación donde se siente el medio día agitado. El *hombre de la cámara* sale muy rápido detrás de una ambulancia, el *ojo filmico* observa atento la situación, a estas alturas del filme, el espectador siente ese *ojo filmico* como un personaje, como un ente vivo, evidenciando su presencia diegética (Passolini, 2005).

Suenan las campanas. Los bomberos salen a atender alguna emergencia. La cámara está allí presente. Evidenciando claramente una diferencia entre tres conceptos: el *hombre de la cámara* (hombre-

cámara, el *ojo fílmico* y la cámara/hombre). Esta diferencia radica en la construcción formal, es decir, la relación entre significante y significado, que se plantean en cada figura (Metz, 1991). En este sentido el *hombre de la cámara* (hombre-cámara), está construido a partir de un plano general donde se ve al hombre y la cámara en el encuadre. Allí, el humano graba y manipula el aparato. Por el contrario, al construir el significante *ojo fílmico*, se hace con un plano detalle del lente, con una superposición de un ojo humano sobre el cristal.

Allí el lente es el ojo y el ojo es el lente. La máquina es humana, se "anima". Y cuando se hace referencia a la cámara/hombre, el encuadre enmarca la cámara como tal y del humano sólo se ve la mano que mueve la manija que graba. Es la cámara "animada", viva (Metz, 1979).

En este sentido, el *hombre de la cámara*, es el *ojo fílmico*. Humano y aparato se funden literalmente en una forma superpuesta. El *hombre de la cámara*, vive en la cámara. Es una metonimia puesta en sintagma (Metz, 1979) donde se ven los dos objetos en el mismo plano, es una fusión de los significantes generando un nuevo significado. Un montaje sintético en el mismo encuadre (Aumont, 1985). Es el hombre-máquina, el *cyborg*, (Kline & Clynes, 1960). El hombre del "futuro" que ha evolucionado desde los garfios y las patas de palo hasta las gafas de Google y el reloj celular de hoy. Prótesis humanas ya descritas por algunos científicos, biólogos y neurofisiólogos en los años sesenta. Extensiones que se vuelven parte de nosotros, extensiones de nuestras capacidades (Coca y Valero, 2010). Así, para el *hombre de la cámara/hombre cámara*, es imposible salir de su casa sin el aparato, él es la cámara y la cámara es él, en una sinécdoque recíproca donde el todo es la parte y la parte es el todo.

La película continúa con un ascenso de la cámara. Este ascenso de la cámara marca una diferenciación temática en la que el autor pareciera decir "seguimos grabando y seguimos mostrando la realidad humana en la urbe". Se inicia una nueva metáfora comparativa donde así como los seres humanos se cuidan y se acicalan, la ciudad hace lo propio. La secuencia se acelera comparando el trabajo de los operarios humanos con el de las máquinas, casi como en una competencia para ver quién es más rápido. Las ágiles manos de las telefonistas y empacadoras de cigarrillos son aceleradas, en una

metáfora comparativa, donde son equiparadas a máquinas veloces. Con la máquina de escribir, el hacha que se afila, las mujeres que se maquillan, el hombre del piano y los bomberos preparándose, se inicia una secuencia de alta velocidad que nos introduce de lleno en la cotidianidad de la ciudad. Los seres humanos que como hormigas se mueven dentro de una gran urbe, cada uno en su propia labor, pero al unísono construyendo ciudad, es decir la ciudad está constituida por todas estas partes y cada parte representa la vida cotidiana en la urbe. El hombre cámara se adentra hasta los cimientos mismos de la urbe con los obreros que construyen túneles bajo la mina. Las calderas, la ciudad que corre a toda velocidad, las máquinas que corren, el agua que corre y la cámara que se levanta en una plataforma observándolo todo, es el *hombre de la cámara* que está en todas partes, puede llegar a todos los lados, pero también el *ojo fílmico* que observa, representado por el plano superpuesto del lente y el ojo. Un ojo omnipresente que deja clara la posición del Manifiesto del Cine Ojo, en la que la Cámara es más poderosa que el ojo humano (Vertov, 1923, p. 1).

Las máquinas se aceleran, el *hombre de la cámara* mueve su manivela a gran velocidad para registrar las acciones, en un paradigma (Metz, 1979) que une los diferentes planos/acciones con un mismo tipo de movimiento circular rotativo en donde se asocia el movimiento de la mano con el de las ruedas mecánicas que giran. La ciudad como una máquina y el *hombre de la cámara* sobre ella. Las imágenes se aceleran y la cámara/hombre pareciera verlas todas, en una metonimia en la que los significados de un plano se le transmiten al otro y el sentido se construye en el conjunto del sintagma. Es como si las imágenes pasaran por los ojos y la mente del *hombre de la cámara* a gran velocidad. La pantalla se divide mostrando eventos simultáneos de la ciudad, como si el espacio del cuadro fuera insuficiente. El ritmo baja y la cámara/hombre pareciera agachar la cabeza introduciéndonos hacia una nueva secuencia: el tiempo libre, el deporte, el descanso en la playa, el entretenimiento, el espectáculo callejero y la bohemia, se retratan casi a manera de descripción. La fragmentación y la representación hecha a partir de planos-detalles, que es común en todo el filme, está presente en la secuencia de una manera comparativa. La técnica del *stop motion* plantea una metáfora en la que unos personajes aparecen literalmente sobre la imagen y dicho personaje representa el entretenimiento, es como si literalmente el autor estuviera diciendo "el entretenimiento

aparece". A partir de este punto Vertov crea una serie de asociaciones para introducir los temas, como el periódico mural que por contigüidad sintagmática, nos guía hacia las imágenes del deporte en cámara lenta. Igualmente en la secuencia de los deportistas, los espectadores observan con cuidado y detenimiento, como si la cámara lenta estuviera puesta para que ellos puedan detallar los movimientos; se presenta aquí claramente la operación metonímica de la que habla Jakobson (Metz, 1979), pues en ningún momento deportistas y público comparten planos juntos, pero la contigüidad de cada fragmento (observadores y observados) construye un solo significado dentro de este sintagma. El espacio y el tiempo fílmico se construyen por la unión y concordancia entre las miradas y las acciones. Esta relación entre observador y observado se repite en la secuencia del mago con los niños, donde las miradas construyen el espacio fílmico.

Aparece un nuevo sintagma donde el paradigma es el movimiento; bailarinas de ballet, deportistas y mujeres de gimnasio parecieran sincronizar sus movimientos en el montaje. Nuevamente se asocia un movimiento entre un plano y otro con la jabalina que al ser lanzada, nos lleva directo al balón que cae en las manos del portero, es como una "rima" construida a partir de movimientos similares o complementarios. Igualmente el movimiento del partido de fútbol nos guía hacia el circuito de carreras de motos que es comparado con un carrusel, en una metáfora comparativa lograda a partir de movimientos similares y que cierra con el mismo *hombre de la cámara* llegando de forma acelerada a primer plano. El movimiento como conector en el montaje, montaje por asociación y montaje por formas (Aumont, 1985) que desde entonces planteaban los miembros del Cine Ojo

Aparece nuevamente el *hombre de la cámara* sobre la ciudad omnipresente, casi omnipotente como un Dios que está sobre todos, pero también en un jarro de cerveza, es la metáfora futurista de la cámara llegando a cualquier parte (¡¡¡¿Qué no hubiera hecho Vertov con una Go-pro?!!!).

Las cervezas corren de las manos del barman a las mesas y una "mujer", en un cartel de la pared, observa su paso "deseosa". El líquido corre, la gente se embriaga y finalmente pareciera como si la cámara/hombre también se embriagara, perdiendo su estabilidad

y corriendo como una cámara móvil encuadrando y re-encuadrando como revelándonos su presencia diegética. (Pasolini, 1967).

Esta cámara nos lleva hasta el club de trabajadores de Odessa, donde la gente disfruta su tiempo libre disparándoles a figuras nazis, en una clara metáfora premonitoria de los años porvenir.

El *hombre de la cámara* se introduce en un espacio, inclusive aún más reservado que es descrito a partir de planos detalles, en una serie de sinécdoques en las que claramente se describe la parte para comprender el todo. La música empieza a salir de los parlantes, en una metáfora propiamente dicha, el parlante es reemplazado por la imagen de un acordeón y esta imagen a su vez es reemplazada por la de un oído que recibe dichos sonidos. El piano y la boca de un cantante complementan dicha metáfora. El sintagma cobra un sentido diferente cuando se introducen primeros planos de personas que representan al pueblo ruso como si estuvieran escuchando y disfrutando la construcción musical articulada entre los sonidos que salen del parlante y un hombre que pareciera componer música con cucharas y botellas. Es el pueblo disfrutando, ¡la revolución triunfante! Es el pueblo festejando.

Un *stop motion* del trípode acercándose a la maleta de cámara y ésta ubicándose sobre él, nos devuelve al teatro donde se inició el filme, nuevamente la metáfora de la cámara/hombre, el aparato que cobra vida y que expande las capacidades del ser humano, se hace presente. El público disfruta de la cámara viva, de la cámara/hombre, y en la relación observación y observado nos introducimos en una diégesis doble, donde el cine se representa a sí mismo y los espectadores en la sala son parte del filme. Finalmente los verdaderos espectadores somos aquellos que vemos el filme desde afuera.

La metáfora de la música aparece nuevamente representada en una inter-disolvenca sostenida en una metonimia puesta en sintagma (Metz, 1979), que ubica a los bailarines en el mismo espacio del piano, pero en un espacio metafórico que existe solo en la asociación que hace el espectador en su mente.

Los espectadores observando la ciudad fragmentada en la pantalla, las manos que escriben sobre una máquina de escribir, como una metáfora del guionista, la representación del pueblo ruso y el arriesgado *hombre de la cámara* que representa la tenacidad de su

gente, son vistos por los espectadores de la sala que disfrutaban el espectáculo.

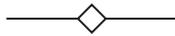
El *hombre de la cámara* y la cámara/hombre por encima de las masas omnipresentes, la imagen se fragmenta, se divide. Queda claro que la imagen ya no es real, es una representación y el *hombre de la cámara* grabando es una metáfora de la representatividad de las imágenes. Las imágenes ya no son la realidad, la realidad es manipulable a través de la cámara. El mundo acelerado, el tren que llega (alusión a los hermanos Lumière), los ojos que observan los fotogramas y el Ojo Fílmico que cierra esta última secuencia diciendo: "Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo. Yo atravieso las muchedumbres a gran velocidad, yo precedo a los soldados en el asalto. Liberada de las fronteras del tiempo y el espacio, yo organizo como quiero cada punto del universo..." (Vertov, 1923, p1)



LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN *WAKING LIFE*: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIOLOGÍA DE METZ

Félix Antonio Varela

LENGUAJE CINEMATográfico EN *WAKING LIFE* : UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIOLOGÍA DE METZ



Félix Antonio Varela

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

INTRODUCCIÓN

Varias son las vetas desde donde se han abordado la expresión “lenguaje cinematográfico”. No obstante, como introducción para después abordar tal expresión con mayor profundidad desde lo que nos interesa, podemos destacar dos. La primera tiene relación con el deslumbramiento y asombro que el cine mudo, a principios del siglo XX, ocasionaba en algunos artistas y estetas, así como las posibilidades que éstos últimos veían en aquel. El cine, como una nueva forma de expresión, surgió y fue aceptado por las mayorías y por algunas minorías. Esto implicaba necesariamente una innovadora manera de abordar y vivir la experiencia estética, hasta ese momento anclada y validada socialmente en la cultura élite, cuyo medio de expresión más sobresaliente era el lenguaje verbal y escrito.

El cine, heredero de la tradición científica y estética del siglo XIX (el realismo fotográfico), ponía de manifiesto un nuevo paradigma que se enfrentaba o se diferenciaba al propuesto por el lenguaje verbal y escrito. Algunos críticos y estetas se dieron cuenta que con el nuevo medio, algo, en el arte y en diversos aspectos de la vida cotidiana,

estaba sucediendo. Entre ellos Abel Gance, francés, hombre de formación periodística y cultural nada desdeñable en pintura y poesía, y quien fue uno de los primeros en establecer diferencias entre el naciente medio de expresión cinematográfico y el lenguaje (verbal y escrito). Gance sostenía, citado por Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996), que el lenguaje verbal, como consecuencia de múltiples factores que confluían en el mundo moderno contemporáneo, presentaba un desfase frente a la realidad:

No me canso de decirlo: las palabras en nuestra sociedad contemporánea ya no encierran su verdad. Los prejuicios, la moral, las contingencias, las taras fisiológicas, han quitado a las palabras su verdadera significación (...). Había que callar durante bastante tiempo para olvidar las antiguas palabras gastadas, envejecidas, entre las que incluso las más hermosas han perdido su imagen y, dejando entrar en uno mismo el flujo enorme de las fuerzas y conocimientos modernos, encontrar el nuevo lenguaje. El cine ha nacido de esta necesidad. (...) Como en la tragedia formal del siglo XVIII, será preciso asignar al filme del porvenir unas reglas estrictas, una gramática internacional. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996, p.160)

Para Gance, el cine brindaría la posibilidad de, por un lado, decir aquello que ya el lenguaje verbal no podía decir por su inexistente correlación con la realidad, y, por el otro, de instituir una "gramática universal". En la misma dirección, para Louis Delluc, citado por Aumont et al. (1996), crítico, periodista y cineasta, quien además consideraba que "El cine va a todas partes, es un gran medio de conversar entre los pueblos" (p.163), el medio cinematográfico podría servir para eliminar la pluralidad de lenguas existentes en el mundo, introduciendo la noción de un lenguaje universal cuyo soporte, las imágenes, permitirían su comprensión por parte de todas las personas. En esta misma línea, Rocciotto Canudo, citado por Aumont et al. (1996), también periodista, crítico literario y posteriormente director de cine, quien, por otra parte, fue el encargado de bautizar al cine con la expresión "séptimo arte", plantea como el cine "(...) multiplicando el sentido humano de la *expresión por la imagen*, ese sentido que tan solo la Pintura y la Escultura habían conservado hasta nosotros, formará una lengua verdaderamente universal de caracteres aun insospechados" (p.163).

En los tres encontramos una referencia clara y concisa a una lengua o lenguaje cinematográfico. Gance menciona una "gramática universal", Delluc lo ve como medio para conversar entre los pueblos, haciendo alusión a un lenguaje basado en imágenes que eliminaría barreras idiomáticas, y Canudo hace referencia a "lengua". Sin embargo, la perspectiva de estos autores se enmarca en propuestas soportadas en manifiestos o en artículos de divulgación que tenían como objetivo promocionar el cine y probar su superioridad sobre las demás formas de expresión. Argumentaciones sustentadas en una metodología con muy pocas bases científicas. Como dicen Aumont et al. (1996), sobre los autores mencionados:

Canudo, Delluc, Gance son antes que todo son críticos o cineastas. Su perspectiva es promocional; quieren probar la complejidad del cine, lo bautizan como "*séptimo arte*" y practican una apuesta cualitativa y una política sistemática de demarcación. Canudo proclama: "No buscamos analogías entre Cine y Teatro. No hay ninguna". Para él, el cine es el arte total hacia el que todos los demás han tendido desde siempre (p.163).

Lo paradójico del asunto es que al interior de las películas, como dice Christian Metz (2002), "Las viejas estructuras verbales, oficialmente ausentes del filme, no dejaban de hacer presencia en su interior" (p.75). La primera de aquellas, los intertítulos, casi tan viejos como el cine mismo, los cuales reemplazaron al comentador que al principio del espectáculo cinematográfico *linealizaba* la secuencia de imágenes. Estaban también las actuaciones que buscaban a través de la gesticulación hablar sin palabras, decir cosas que solo estas podían decir. Christian Metz (2002), al respecto afirma:

Se creó así una especie de algarabía silenciosa, a la vez sobreexcitada y petrificada, un exuberante farfullar, donde cada gesto y cada mímica plagiaban, con escrupulosa y torpe linealidad, una unidad lingüística, casi siempre una frase, cuya ausencia (que no hubiera sido catastrófica) se hacía mil veces más evidente desde el momento en que la calcomanía gestual la subrayaba con tanta crueldad. (p.76)

Con la aparición del cine sonoro, hacia 1930, las posiciones teóricas no cambiaron mucho. Desde la producción, como desde el análisis y

la teoría, la gran mayoría de directores y analistas fueron reticentes al sonido, y si lo aceptaron después, lo hicieron con ciertos límites para no desdeñarse y no ser incoherentes con su posición original. ¿A qué se debía esta posición tan cerrada? La respuesta es muy sencilla. Con los nuevos mecanismos de grabación se podían aprehender los sonidos naturales y artificiales, entre ellos la palabra, aspecto del lenguaje y de la comunicación contra el que muchos de ellos se habían opuesto. Al respecto Metz (2002) dice:

Hubo también una verdadera operación –diversión y retraso a un tiempo– que consistió en esgrimir el “sonoro” frente al “hablado”; se aceptaban los sonidos reales, la música pero no la palabra, que fue el único de los sonidos del mundo que siguió afectado en –teoría– por un misterioso y específico interdicto (...) (p.77).

Como se observa, en esta primera etapa la concepción de lenguaje o lengua cinematográfica entra en una dinámica de conflicto con la palabra. Sin embargo, su constitución como tal no se logra a partir de una autodefinición propia sino desde la comparación con su aparente opuesto, en este caso la palabra y el lenguaje verbal en su totalidad. ¿Cuáles son las características de la postura de los seguidores del lenguaje cinematográfico en esta época? Son diversas y mencionarlas con detalle a todas es casi imposible. Pero de lo que sí se puede estar seguro es que no estaban articuladas ni sistematizadas a partir de una metodología o propuesta conceptual y teórica que le brindara rigurosidad a su postura. ¿Cómo exigir a un Chaplin, incluso a un Canudo, o a un Abel Gance, no porque no lo pudieran hacer, una postura crítica, analítica y científica frente a la relación/oposición lenguaje cinematográfico/lenguaje verbal? Su involucramiento era tan alto con el nuevo medio que no existía la distancia necesaria para abordarlo desde una posición crítica y científica.

APROXIMACIÓN MÁS SISTEMÁTICA

La segunda veta desde donde se ha abordado la idea de lenguaje cinematográfico se enmarca en una tradición académica, en la que,

se puede afirmar, existe cierto nivel de rigurosidad en la medida en que está soportada en propuestas metodológicas de análisis que, así sea en términos muy generales, tienen visos de científicidad, o por lo menos de reflexión. Varios fueron los antecesores de esta veta, entre ellos Bela Balázs, dramaturgo húngaro, tal vez el primero en reflexionar sistemáticamente en torno a la idea de "lenguaje"; Serguei Mijailovich Eisenstein, con monumentales trabajos en los que reflexiona en torno a la idea de montaje y que le valdría la "inmortalidad" tanto en la historia de la producción como en historia de la teoría cinematográfica. Así mismo autores y directores como Pudovkin, Dziga Vertov o el mismo Kuleshov, todos, junto con Eisenstein, autores soviéticos comprometidos con el proceso revolucionario y cuya obra abarcaba la producción y la reflexión.

Para los cincuenta, sesenta y setenta llegan otros autores que serán importantes, y en los que lastimosamente, por cuestión de espacio, no podemos profundizar. Sin embargo, debemos recordar a dos que hicieron aportes significativos a aquella idea de lenguaje cinematográfico, que es el eje de nuestra discusión. El primero, Marcel Martin, con su texto *El lenguaje cinematográfico* (1955); inicia la reflexión sobre la idea de lenguaje cinematográfico utilizando una perspectiva histórica. Aumont et al. (1996), al respecto, luego de afirmar que Martin en su libro clásico no había definido que era el lenguaje cinematográfico, dicen lo siguiente:

Marcel Martín une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión fílmica. Para él, como también para Jean Mitry y Christian Metz, que retoman el análisis en este punto, el lenguaje cinematográfico se constituyó históricamente gracias a la aportación artística de cineastas como D.W. Griffith y S.M Eisenstein. El cine en el momento de su nacimiento, no estaba dotado de lenguaje, era tan solo el registro filmado de un espectáculo anterior, o bien, la simple reproducción de la realidad. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha debido elaborar toda una serie de procedimientos expresivos: el conjunto de ellos es lo que abarca el término lenguaje (p.170)

El segundo autor que explícitamente habla de lenguaje cinematográfico es Román Gubern, analista e historiador español de cine. Uno de sus artículos más célebres recibe el nombre de *La articulación del lenguaje fílmico*, capítulo número dos incluido en su libro *La imagen y la cultura de masas* (Gubern, 1983). En él se abordan varios temas que giran en torno a establecer una genealogía del lenguaje cinematográfico o fílmico. Luego de hacer un acercamiento a las características formales del cine primitivo tomando como referente la estética teatral, Gubern nos inmiscuye en un recorrido histórico en el cual, poco a poco, a partir de los avances expresivos de directores del cine primitivo como Edwin S. Porter y David Wark Griffith, el plano autárquico teatral en el que se desarrolla toda una acción, va perdiendo tal característica para dar paso a la fragmentación espacio-temporal e interdependencia propia del medio expresivo cinematográfico y que será uno de los ejes sobre los cuáles se fundará lo que en la historia del cine se denomina "lenguaje cinematográfico clásico".

El primer director de cine que estudia Gubern es Edwin S. Porter, en especial un filme dirigido para la Edison Co denominado *La vida de un bombero americano* (1902). A continuación se desglosará el segmento final de tal película, siguiendo la fragmentación descrita por Gubern (1983). Después de esta segmentación pasaremos a realizar un breve análisis desde las dimensiones espacial y temporal. (P.G. significa Plano General, imagen cinematográfica que representa un espacio de considerable extensión en el que se ubica a una persona o grupo de personas; dependiendo del espacio, puede ser interior o exterior).

1. P.G. de una carretera por la que pasan cuatro coches de bomberos, de derecha a izquierda. Siguiendo al cuarto, la cámara efectúa un movimiento de panorámica hacia la izquierda para descubrir la fachada de la casa en que tiene lugar el incendio y ante la que se ha iniciado ya la actividad de los bomberos.
2. P.G del interior de una habitación con humo. La madre en camión se levanta de la cama y va hacia la ventana del fondo.
3. P.G de la fachada de la casa por una de cuyas ventanas asoma la mujer pidiendo auxilio,

4. P.G de habitación (como 8). La mujer se desmaya sobre la cama.
- 5.P.G de fachada (como 3). Un bombero rompe la puerta de la casa y penetra en el edificio.
6. P.G de habitación (como 8). Por la puerta de la derecha entra el bombero y rompe los vidrios de la ventana para que entre el aire.
7. P.G de fachada (como 3). Los bomberos colocan una escalera para salvar a las víctimas, mientras otros riegan la fachada con sus mangueras.
8. P.G de habitación (como 2), el bombero coge a la mujer en sus brazos y sale por la ventana hacia el exterior.
9. P.G de fachada (como 3). El bombero desciende por la escalera con la mujer y la deposita en el suelo. La mujer implora dramáticamente que salven a su hijo. El bombero vuelve a subir por la escalera.
10. P.G de habitación (como 2). El bombero entra por la ventana y coge al niño.
11. P.G (como 3). La mujer hace gesto de desesperación.
- 12 P.G de habitación (como 2). El bombero sale con el niño por la ventana.
13. P.G. de fachada (como 3). El hombre sale con el niño y desciende por la escalera. La madre abraza a su hijo.
14. P.G de habitación (como 2). Entran por la ventana dos bomberos con una manguera y apagan el fuego. (P.81, 82).

Se pueden mencionar algunas características de la articulación espacio-temporal de los planos descritos. La primera, no existe fragmentación espacial de cada imagen. La acción toda se desarrolla en dos planos teatrales en apariencia autárquicos: uno afuera, general, con los bomberos que llegan a apagar el incendio en la casa; el otro, también un plano teatral desde adentro de la casa, con la mujer y el niño. Aunque las acciones son aparentemente en espacios diferentes (afuera-adentro), existe una contigüidad espacial que erosiona la autarquía de los planos de afuera de la casa y de adentro de la misma, estableciendo entre ellos una dependencia que asegura

la comprensión de las acciones por parte del espectador. Segundo aspecto, relacionada con lo que acabamos de mencionar, se presenta una lógica temporal en la forma como se muestran las acciones con sus respectivos planos. El bombero, sobre una escalera, entrando al edificio (fuera), entrando (adentro del edificio) y luego saliendo (fuera del edificio), y no en orden diferente. ¿Existe la posibilidad de lograr una articulación espacial sin que haya lógica temporal? Es una buena pregunta. La anterior secuencia del bombero entrando y saliendo del edificio podría ser mostrada de manera inversa, y sin embargo es muy probable que el espectador logre ubicarse en un espacio que considera homogéneo. Características similares tiene otro filme clásico, también dirigido por Edwin S. Porter, *Asalto y robo al gran tren*. La acción se desarrolla en el salvaje oeste y presenta la alternancia dada en el anterior filme de Porter, solo que con una diferencia vital en algunas de las escenas. Los espacios no son contiguos: alternancia de ladrones / perseguidos que denotan simultaneidad temporal más no contigüidad espacial. Los planos, al igual que en el filme anterior de Porter, siguen siendo generales y con tendencia a la autarquía.

Para finalizar, Gubern analiza parte de la obra de un director de cine que no puede faltar cuando se menciona la idea de "lenguaje cinematográfico". Se trata de David Wark Griffith, director norteamericano que estableció las bases del lenguaje cinematográfico clásico. Aunque Griffith fue un maestro del montaje alternado, es decir, la fragmentación temporal, hasta el punto de institucionalizar lo que en la historia del cine narrativo se denomina "Salvamento en el último minuto", lo que más nos interesa de sus aportes es la fragmentación espacial.

Veamos, para ilustrar el estado de la cuestión en 1907, un fragmento del filme *Rescued from an eagle's nest*, citado por Gubern (1983) también dirigido por Porter y en el que participa Griffith como actor y no como director:

1. P.G exterior del borde de un risco (escenario real). El leñador se ata una cuerda y ayudado por los otros personajes empieza a descender por el risco.

2. P.G (Contraplano aproximado del anterior). El leñador desciende por el risco, efectuando la cámara un movimiento de panorámica vertical para seguir su desplazamiento.
3. P.G de unas rocas del risco (decorado). El leñador lucha contra el águila, al borde del precipicio, lo derriba y recupera a su hijo. Lo elevan con la cuerda.
4. P.G (escenario y emplazamiento de la cámara de la escena 1). Los leñadores elevan con la cuerda a su compañero. La esposa recupera a su hijo, y los tres se abrazan. (p.89)

Independiente de la anécdota y de la secuencialidad temporal, nos interesan aquí dos aspectos relacionados con lo espacial. El primero de ellos, lo que Gubern denomina contraplano en el plano 10. El emplazamiento respecto al dado en el plano anterior es novedoso, así la escala se mantenga, pues comienza a jugar con la posición del espectador. Este, por lo menos parcialmente durante el filme, pierde su posición central como si estuviera en platea para cambiar de punto de vista al desplazarse de un lugar a otro. Si el espectador se mueve, conservando la escala (ver una acción desde dos posiciones diferentes conservando la misma distancia), respecto a lo representado, el acercamiento a esto último no implicaría mayores dificultades. La distancia frente a las personas, los objetos y las acciones disminuye o, en su defecto, aumenta respecto a la escala del plano anterior. El segundo aspecto a considerar, y que Gubern no tiene en cuenta, es el relacionado con la panorámica del mismo plano (10). Aunque aquí el movimiento es diferente, el espectador se mueve sobre su eje. En últimas, de lo que se trata es de cómo, a partir de estos pequeños avances en cuanto a la ruptura de la inmutabilidad de la cámara, el espacio comienza a ser "habitado" en la medida que se mueve y se acerca a lo representado.

Un ejemplo que nos puede servir para ilustrar lo anterior, es la película dirigida por Griffith llamada *Balked at the altar*, como dice Gubern (1983)

(...) en cuyo plano final la protagonista (Mabel Stoughton) es mostrada en plano medio leyendo un libro de tal modo que el espectador puede identificar sin dificultad el título de

su portada, que resulta ser el best – seller picante (para su época) *Three weeks*, de Elinor Glyn (p.107).

En este filme, aunque con unos fines estrictamente descriptivos, el acercamiento es radical hasta el punto de que el espectador alcanza a ver el título del libro. Se podría decir que con este y otros aportes desarrollados por Griffith en la dimensión tanto espacial como temporal, comienza a institucionalizarse una forma de narrar las historias que con el tiempo se denominará, en el ámbito académico y de análisis, lenguaje cinematográfico clásico, que a la postre, por razones extrínsecas e intrínsecas a los mismos filmes, sería el que se institucionalizaría en la producción fílmica mundial, con excepciones como los movimientos cinematográficos adscritos a vanguardias artísticas o cines como el oriental, en donde la forma de representar el espacio y el tiempo no se inscriben en el paradigma de occidente basado en la ilusión (tridimensionalidad) y la secuencialidad temporal.

Sin embargo, y a pesar de la reflexión de algunos autores como los ya mencionados, sus acercamientos al cine como lenguaje no son explícitos, pues hablan de él pero no dicen con exactitud qué es. Cuando acuden al lenguaje verbal o escrito, no lo hacen de manera rigurosa, y, no en pocos casos, se asume una analogía casi isomórfica entre las estructuras del lenguaje verbal, en especial, y las estructuras del lenguaje cinematográfico clásico (¿palabra = plano?, ¿conjunto de planos = frase?).

Dicha confusión y falta de rigor es la que intentará aclarar Metz. Su perspectiva implica la lingüística de cuño *saussureana*, una de las disciplinas más rigurosas en cuanto al análisis del lenguaje verbal. ¿Por qué la reflexión sobre el cine hasta principios de los sesenta no involucró a la lingüística, por qué no intentó nutrirse de ella en su metodología y avances alcanzados hasta ese momento, habiendo tomado con anterioridad para sí algunos términos como lenguaje, lengua o frase (cine frase de Dziga Vertov, el cine lengua de Canudo o Epstein, o incluso las "gramáticas", iniciadas por el británico Spottiswoode)? Es una pregunta a la que difícilmente podemos responder. Sin embargo, el vacío existió y Christian Metz, desde su perspectiva semiológica, inició un proyecto de articulación entre lingüística, semiología y cine que buscaba hacer algunos aportes dirigidos justamente a llenar tal vacío y a consolidar herramientas conceptuales y metodológicas que le permitieran a los analistas y

estudiosos abordar y analizar el texto filmico a partir de soportes de mayor cientificidad. Robert Stam (2001), profesor del Departamento de Estudios Cinematográficos de la New York University, dice de Chistian Metz:

(...) fue el ejemplo de un nuevo tipo de teórico del cine, un teórico que se adentraba en el terreno pertrechado ya con instrumentos analíticos de una disciplina específica, un teórico decididamente académico y desvinculado del mundo de la crítica cinematográfica. Dejando a un lado el tradicional lenguaje evaluativo de la crítica de cine, Metz apostaba por un vocabulario técnico procedente de la lingüística y la narratología (diégesis, paradigma y sintagma) (p.133).

Con Metz pasamos de lo que Casseti (1999) denomina "paradigma ontológico" propio de Bazin al "paradigma metodológico". (p.133).

Aproximación lingüística y semiótica a las nociones de lengua y lenguaje

En el ámbito lingüístico y semiótico, aun después de muchos años, los conceptos de "lengua", "habla", "lenguaje" y "lenguajes" siguen siendo polisémicos; para comprenderlos y realizar una interpretación que se adecue a lo que con ellos se quiere decir, es necesario contextualizarlos y saber cuál es su fuente y desde donde se proponen. Varios autores han hecho aclaraciones sobre los términos en cuestión y han intentado brindar a estudiosos y público en general una definición precisa de aquellos. Por ejemplo, un estudioso y teórico ruso de la lingüística, cuya perspectiva de análisis se inscribe en la línea marxista, Adam Schaff (1969), identifica el concepto de lenguaje con lenguaje fónico. Precisa y define a este último como:

(...) un sistema de signos verbales que sirven para formular pensamientos en el proceso de reflejar la realidad objetiva por el conocimiento subjetivo, y para comunicar socialmente los pensamientos acerca de la realidad, también las experiencias emocionales, estéticas, volitivas, etc., concomitantes" (p.318).

Este sería el lenguaje verbal, pero ¿dónde quedan los demás sistemas de representación no soportados en lo fónico?, ¿cómo los denomina el lingüista ruso? Para Schaff (1969), aquellos "sistemas" reciben el nombre de "lenguajes":

La definición de lenguaje fónico puede ampliarse fácilmente (con ciertas modificaciones) para cubrir otros "lenguajes". El proceso humano de comunicación se realiza no solo por medio del lenguaje fónico, sino también por otros medios de comunicación auxiliares o sustitutos en relación con el lenguaje fónico. (p.318)

En Joseph Courtes, semiólogo de origen francés, también existe una preocupación por establecer claridad en torno a dos de los conceptos importantes en la lingüística de origen *saussureano*. Lengua y lenguaje, según este autor, presentan variedad de significados, situación que no permite plantear una propuesta en rigor científica. Respecto a esto último, se hace necesario entonces, de acuerdo a Courtes (1997), buscar claridad de ambos conceptos. Primero define lengua como "Lengua natural dada –como el español, el inglés, el ruso, el chino, etc.– que sirve verbalmente (y, dado el caso, por su forma escrita) de medio de comunicación a un grupo sociocultural determinado" (p.14).

Luego se adentra en la definición de lenguaje:

En lo que concierne al término *lenguaje*, este tiene una extensión más amplia. Ese vocablo se encuentra, pensamos, en condiciones de abarcar no solo la clase de las lenguas naturales, sino también otros muchos sistemas de representación cuyo estatuto será conveniente precisar. (p.16).

En esencia, Schaff y Courtés, se acercan en la definición en cuanto a contenido, aunque difieren en el nombre, pues para el primero es "lenguaje", mientras que para el segundo corresponde a "lengua" (Courtes da una pista para entender la diferencia: en alemán e inglés, se dispone de una sola palabra para designar tanto lengua como lenguaje). En relación a la palabra "lenguajes", y su respectiva definición propuesta por el lingüista ruso, y el término "lenguaje" brindado por Courtes sus respectivos significados se asemejan bastante, ya que implican otros sistemas de representación diferentes al lenguaje verbal o fónico. Se hace imperativo aclarar que estas no son las únicas perspectivas en cuanto a la definición

de los términos en cuestión, pero si dos de las más importantes. Las otras no podemos abarcarlas por un problema simple de espacio.

Pues bien, entre los múltiples sistemas de representación se encuentra el cine, y muy en especial aquel cuya vocación es narrativa. Sin embargo, Schaff y Courtes aunque lo sugieren no lo nombran, ni mucho menos lo analizan desde sus respectivos enfoques. Quien asumirá esa tarea será Christian Metz, filósofo francés, quien, al igual que Courtes en otros procesos de significación, asume la tradición lingüística de Saussure y la articula con la semiología.

LINGÜÍSTICA Y SEMIÓTICA: LENGUAJE Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Así pues, como decía Rosellini, el cine es lenguaje de arte más que vehículo específico. Nacido de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias (la imagen, la palabra, la música, los ruidos incluso), el cine está obligado desde el principio a componer, en todos los sentidos del término. (...) su fuerza o su debilidad radica en englobar especificidades anteriores; algunas son plenamente lenguajes (el elemento verbal), otras no lo son más que en sentidos más o menos figurados (la música, la imagen, el ruido). (p.83).

La anterior cita de Metz (2002) sirve para introducir toda la complejidad que implica el fenómeno fílmico. Podemos enumerar varios aspectos del mismo. El primero, la articulación entre diversas formas de expresión preexistentes. Uno de estas formas es la fotografía. Su origen es muy anterior a la aparición del cine como tal, cuando en el siglo XIX lograron unir en un solo mecanismo la cámara oscura y la fijación fotoquímica de las imágenes. Es más, la fotografía fue, sino un arte, por lo menos una actividad que con el tiempo, luego de pasar la novedad técnica, adquirió cierta dignidad. Otro elemento, el sonido. Aunque se articuló a la imagen fílmica 33 años después de haberse inventado el cinematógrafo, con el tiempo se institucionalizó y sofisticó, dando paso a una experiencia estética diferente a la vivida durante el cine mudo. Tercero, la palabra, ligada

a la aparición del sonido, que acompaña a las imágenes y a los sonidos presentes en el filme.

Se observa, entonces, que las características del cine no permiten tratarlo como una lengua en el sentido *saussureano*, pues su rasgo principal consiste en la amalgama y compatibilidad de estas formas o sistemas de significación o expresión (Metz afirma que si se presenta esta compatibilidad es porque en el cine operan elementos que no son lenguas y los cuales permiten la superposición, en algunos casos simultánea), y no como una de las tantas lenguas existentes, las cuales solo presentan una forma de expresión, los sonidos articulados. En ese sentido, diríamos, en apariencia, que el cine no tendría una especificidad como si la tendría una lengua natural.

No obstante Metz considera que sí existe una especificidad del cine, aunque no en la línea de una isomorfía entre la estructura del texto filmico y la estructura del texto verbal o escrito (palabra=plano). Para sustentar esto explica dos características cinematográficas, de las cuales la segunda es la más importante para nuestra reflexión. La primera la denomina "discurso filmico", que, de manera sucinta, consiste en, como ya lo habíamos planteado antes, la amalgama de las diversas formas de expresión. La segunda, Metz la llama "discurso en imágenes". Antes de 1930, afirma, no había discurso en imágenes tal y como lo conocemos hoy en día. Uno de los trabajos importantes y rigurosos en la historia del cine, el realizado por Noel Burch sobre la genealogía del lenguaje cinematográfico en su libro *El tragaluz al infinito*, confirma esta hipótesis. Burch, con una precisión de cirujano, explica como las primeras imágenes antes de los filmes realizados por George Melies eran autárquicas. Es decir, la anécdota que se contaba era narrada en grandes acciones o unidades, cada una de las cuáles se desarrollaba en un solo plano. El filme entero consistía en una serie de imágenes de gran extensión temporal juntas más no interdependientes entre si. Cuando las imágenes comenzaron a dejar la autarquía por relaciones de interdependencia, se empezó a articular, en un principio balbuceante pero después poderoso, un discurso que contaba algo. Este es el "discurso en imágenes" planteado por Metz (2002), al cual compara metafóricamente con un "lenguaje": "(...) en primer lugar, la sucesión de imágenes es un lenguaje. ¿Lenguaje en sentido figurado, puesto que en realidad es muy distinto del lenguaje que hablamos? Sea, pero lenguaje al fin y al cabo (...)" (p.83).

A principios de los ochentas Christian Metz (1997) impartió un curso sobre análisis de la imagen, en Barcelona. En una de sus intervenciones planteó cómo inició sus indagaciones sobre la noción de "lenguaje cinematográfico". En un principio sintió asombro y perplejidad por la manera tan poco sistemática y rigurosa como se utilizaba o había sido utilizada en diferentes ámbitos del universo cinematográfico. Al respecto, sobre el origen de dicha noción, dice:

En la historia de la producción de los saberes o de la producción de las ideologías, o de la producción mixta de saber e ideología, la noción de "lenguaje cinematográfico" no procede de los semiólogos. Ni de mí, ni de otros semiólogos del cine. Es una noción que los semiólogos han recogido, pero que no procede del campo semiológico. Es original de los medios cinematográficos: de la crítica del cine, de la estética del cine, mucho antes de la intervención de la semiología.

Pues bien, para la época en que Metz se interesó por el "lenguaje cinematográfico" todavía la reflexión sobre el fenómeno filmico, paradójicamente pues Saussure había muerto hacía más de cincuenta años, no articulaba los aportes del maestro de Ginebra (como si lo hacía por ejemplo Hjemslev en otros "lenguajes") con su objeto de estudio. Fue Metz el primero en hacerlo. Como él mismo dice, intentó trabajar sobre todo, de los diferentes aspectos filmicos, la noción de lenguaje cinematográfico. Sin embargo, la noción no podía ser trabajada de manera literal con el lenguaje al que hacía referencia, es decir, el lenguaje hablado. Debía ser abordada como una metáfora (Metz, 1997): "Una metáfora sirve para designar, de una forma indicativa, la semejanza entre dos cosas. En este caso, la expresión cinematográfica y el lenguaje verbal" (p.300). Se trataba, según Metz, de analizar los diferentes aspectos en los que las características de una noción como el lenguaje cinematográfico se encuentran y se diferencian de otra noción como el lenguaje verbal. Ahora bien, para hallar las diferencias y similitudes necesariamente, al ser una de las nociones el lenguaje hablado, el semiólogo francés recurrió a la disciplina que más ha estudiado a tal lenguaje, es decir la lingüística de Saussure. Teniendo en cuenta todo este contexto, Metz (1997) partió de una premisa: habría, en la expresión cinematográfica, algo semejante al lenguaje verbal. La cita que sigue a continuación resume muy bien desde donde parte el semiólogo de cine, y, por supuesto, para donde va:

Si se acepta esta premisa, hay que examinar de manera precisa en que se asemeja en la expresión cinematográfica al lenguaje verbal, y en que no se parece. Las diferencias son tan importantes como las coincidencias, y para establecer tanto unas como otras, se debe tener una cierta idea del funcionamiento del lenguaje verbal. En definitiva, no se puede olvidar la disciplina lingüística (p. 301).

¿NOCIONES LINGÜÍSTICAS O NOCIONES SEMIOLÓGICAS?

En el campo lingüístico los avances han sido considerables desde Saussure hasta nuestros días. La disciplina se ha consolidado. No obstante, la semiología, aun siendo heredera del legado del maestro de Ginebra, ha realizado algunos progresos pero no tan considerables como los hechos por la lingüística. Y si tocamos la semiología del cine, las obras y aportes posteriores a la obra de Metz son más bien escasos (con algunas excepciones como Noel Burch, aunque sus análisis implican no solo la semiología) y no tan determinantes para el avance de la semiología cinematográfica.

En esta perspectiva, sabiendo que las herramientas conceptuales brindadas por la lingüística pueden impulsar a mejores y más sofisticados análisis semióticos de cine, Metz revisa una problemática de suma importancia en torno a las nociones que provienen de la lingüística y que posteriormente serán aplicadas al texto fílmico. Uno de los problemas más comunes por parte de algunos lingüistas consiste en la confusión entre, por un lado, las nociones o conceptos que solo son aplicables al dominio del lenguaje verbal y, por el otro, las nociones producto de la investigación de los lingüistas. Son dos cosas diferentes. En el primer caso, podríamos exponer dos ejemplos planteados por Metz: el "rasgo fónico distintivo" o el "rasgo fónico redundante". Ambas expresiones se relacionan de manera directa con, en términos de Hjelmslev, una sustancia específica (sonido) que no les permite extrapolarlas a otras formas de expresión o conjuntos significantes como la imagen fotográfica, la pintura o el comic. El concepto "rasgo fónico" solo puede ser aplicado a la comunicación verbal. Aquí, aquellos lingüistas que abogan por dejar solo en el campo lingüístico términos, conceptos o expresiones, tienen razón. No hay ninguna posibilidad de traslado. En el segundo caso, una

pareja de categorías que ilustran la funcionalidad y aplicabilidad de las mismas en sustancias diferentes es *significante/significado*, o, siguiendo a Hjelmslev, *expresión/contenido*. Todos los signos, desde el enfoque *saussureano*, tienen una materialidad llamada *significante* (por ejemplo, el sonido en las palabras, o la disposición de las imágenes y la luz en una superficie, como en la fotografía), y unos *conceptos* o *contenidos* que se expresan a través del *significante*. Se observa, entonces, que algunos desarrollos conceptuales, que no implican solo a lo verbal en el campo lingüístico y que no involucran solo a la sustancia *sonido*, pueden ser *transpolados* o *aplicados* a otras formas de expresión con otras sustancias (en su defecto a un medio de expresión como el cine en el que se conjugan múltiples sustancias). Para este caso, los *conceptos* o *categorías* pueden ser implementados en diferentes sistemas o formas de expresión, sin importar la sustancia con la que trabajen.

ALGUNAS NOCIONES BÁSICAS

A continuación se pasarán a enumerar algunos conceptos de origen lingüístico y su respectiva contextualización y aplicación por parte de Christian Metz en el fenómeno filmico. Este nos puede servir para establecer los puntos de contacto o diferencia entre el cine y el lenguaje cinematográfico, por un lado, y, por el otro, la lingüística.

PRIMERA Y SEGUNDA ARTICULACIÓN

De acuerdo a Metz, la naturaleza de la sustancia principal del cine narrativo (*imágenes*) es muy diferente a la de la lengua. Partiendo de esta afirmación, una de las primeras incompatibilidades que encontramos entre la lengua o lenguaje verbal y el lenguaje o discurso cinematográfico consiste en, para este último, la ausencia de la primera y segunda articulación tal como se ha concebido por los lingüistas en el primer caso. En la primera articulación, si una frase, la unidad básica de la lengua, puede ser "desmembrada" en unidades más pequeñas, llamadas *monema* (palabras), la unidad básica del cine, la *imagen cinematográfica* o *plano*, el cual en algunos casos podría asimilarse a la frase, por las características de su sustancia no puede ser segmentado. ¿Cuál o cuáles son esas características? La imagen es continua y total, no presentando en su interior escisiones como las dadas en la cadena fónica (*artículo*, *nombre*, *verbo*, etc.).

Ahora bien, si ni siquiera existe una primera articulación en el cine, mucho menos existirá una segunda articulación tal como se plantea en el campo lingüístico, es decir, la articulación entre fonemas. No hay nada en la imagen cinematográfica que pueda compararse con las unidades llamadas fonemas en los cuales se pueden segmentar las palabras. Si en el cine no hay equivalentes a las palabras ni equivalentes a los fonemas, no existen articulaciones en el sentido lingüístico. Desde esta perspectiva, los lingüistas que se apertrechan en las categorías exclusivas de su área de trabajo, tienen razón. Tanto la primera como la segunda articulación son categorías exclusivamente lingüísticas.

Una aclaración hecha por Metz permite establecer diferencias pero también acercamientos entre ambos tipos de discursos. Para el semiólogo francés, la mayor cercanía entre unidades del lenguaje verbal y unidades del discurso fílmico se da a nivel de una correspondencia entre, por lo menos de orden parcial, el plano y la frase. Metz (2002) lo explica de la siguiente manera:

Como interpretar esta "correspondencia" entre la imagen fílmica y la frase. En primer lugar, el plano, por su contenido semántico, por eso que Buysens denominaría su "sustancia", está más cerca de una frase que de una palabra. Una imagen muestra a un hombre caminando por la calle; entonces equivale a la frase: "Un hombre camina por la calle". Equivalencia burda, es cierto, sobre la cual habría mucho que decir. Pero al fin y al cabo, esa imagen fílmica corresponde aún menos a la palabra "hombre" o "camina" o "calle", y menos aún al artículo "la" o al morfema cero del verbo "camina" (p. 91)

SINTAGMA Y PARADIGMA

En el *Curso de lingüística general*, Saussure (1978) afirma que "(...) en un estado de lengua todo se basa en relaciones" (p.207). Según el maestro ginebrino los términos que pertenecen al sistema lingüístico se mueven y se dinamizan a partir de relaciones y diferencias desde "(...) dos esferas distintas, cada una de ellas generadoras de cierto orden de valores (...)" (p.207). ¿Cuáles son esas relaciones planteadas por el lingüista ginebrino? En esencia, son dos. Por un lado, las

relaciones sintagmáticas; por el otro, las relaciones asociativas, posteriormente denominadas en el ámbito lingüístico relaciones paradigmáticas. Para entender estas relaciones, primero debemos saber a qué se refería Saussure (1978) cuando hablaba de relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas o paradigmáticas. Veamos lo que al respecto dice:

(...) en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. Los elementos se alinean uno tras otro en la cadena del habla. (p.207)

A estas combinaciones entre las palabras Saussure las llama *sintagmas*. Las relaciones entre las palabras se dan en presencia.

Por otra parte, las relaciones asociativas se dan no en el plano del discurso, en la presencia, sino en el ámbito de la memoria y el cerebro, es decir en la ausencia. Un ejemplo nos puede ayudar a comprender esta idea. En una cadena sintagmática cualquiera, "El perro es verde", las diferentes unidades que la componen en presencia, pueden ser sustituidas por otras unidades o conjuntos de unidades que tienen respecto a las primeras algo en común u opuesto en cuanto a significado o estructura fonológica. Así, la palabra verde puede ser reemplazada por la palabra rojo. Son diferentes, pero tienen en común la cualidad color. Y así se podría hacer con el resto de las unidades (perro por vaca, entre, por ejemplo, el conjunto de los animales que tienen la característica de ser cuadrúpedos).

Ahora, al interior del cine, que es el medio de expresión que nos interesa, ¿cómo se pueden caracterizar las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas? En este sentido, de nuevo Christian Metz (2002) realiza acercamientos sistemáticos que permiten, como en la primera y segunda articulación, establecer semejanzas y diferencias. Veamos, lo que dice sobre una de las relaciones:

Parece, pues, que la paradigmática del filme está condenada a seguir siendo parcial y fragmentaria, como mínimo si se la busca en el ámbito de la *imagen*. Ello se debe a que evidentemente la *creación* desempeña un papel más

importante en el lenguaje cinematográfico que en el manejo de los idiomas: "hablar" una lengua es utilizarla, "hablar" el lenguaje cinematográfico es en cierta medida inventarlo. Los hablantes forman un grupo de usuarios, los cineastas un grupo de creación. (p.124)

De las anteriores afirmaciones, debemos considerar dos acciones claves a partir de las cuales se puede precisar lo que pasa en el lenguaje hablado y en el lenguaje cinematográfico y su articulación con las relaciones paradigmáticas: "hablar" una lengua y "hablar" el lenguaje cinematográfico. En relación a la primera, el origen de la lengua, el código que permite la intercomunicación intersubjetiva entre los seres humanos, es social, y, por lo tanto, su autoría es anónima. La mayoría de los emisores y receptores, en el acto de habla, la utilizan desde una perspectiva instrumental. Respecto a la segunda actividad, "hablar" el lenguaje cinematográfico, un elemento es vital para comprenderla. Hablamos de la *creación*, que difiere de la utilización de la lengua que se da en el acto de habla lingüístico de vocación utilitaria. Cuando hablo, selecciono, de una serie de opciones que se encuentran en mi cerebro y memoria, algunas unidades en especial. Cuando un director hace una película, construye, crea las unidades que irán en las articulaciones sintagmáticas (imágenes y sonidos) a partir de múltiples medios de expresión propios del medio y del lenguaje cinematográfico. ¿Cuáles son esos medios? Quizás sean incontables, pero, siguiendo a Metz, podemos destacar los siguientes:

- a. Iluminación
- b. Escala de planos (distancia axial entre el motivo y la cámara)
- c. Angulación (posición de la cámara en cualquier espacio de la tridimensionalidad)
- d. Propiedades de la película
- e. Focal utilizada (gama de posibilidades de imágenes –profundidad de campo, aplanamiento de la imagen, etc.– a partir del tipo de lente utilizado)
- f. Movimientos de cámara (*travelling*, panorámica, y planosecuencia y sus posibles mixturas)

g. Procedimientos visuales de disyunción (fundido encadenado, fundido a negro, fundido a color, cortinillas (laterales, de arriba hacia abajo, abajo hacia arriba, axiales), desenfoque, entre otros

h. Colores en la imagen (atmósferas, en objetos o personas, etc.)

El paradigma en el lenguaje cinematográfico tiene puntos de encuentro con el lenguaje oral. Sin embargo, en aquel la creación o invención juega un papel fundamental: implica una serie de posibilidades casi infinita por las mismas características de las imágenes, tanto a nivel interno, como entre ellas mismas, lo que impide que haya una serie de opciones concretas de las cuáles se pueda escoger una, principio básico de las relaciones paradigmáticas. Christian Metz (2002), citando a Bally, dice, al respecto, lo siguiente:

Bally advertía que algunas unidades que "se oponen" a un número ilimitado e indefinible de términos (que solo dependen del contexto, de los emisores, o de las asociaciones de ideas), acaban por no oponerse verdaderamente a ninguno: es un poco el caso de la imagen fílmica. (p.93)

Y como conclusión, apoyándonos en lo hasta ahora expuesto, podemos retomar la siguiente afirmación de Metz (2002):

El paradigma de imágenes en cine es frágil, aproximativo, a menudo muerto antes de nacer, fácilmente modificable y siempre evitable. Sólo en muy pequeña medida la imagen fílmica adquiere sentido con relación al resto de imágenes que hubieran podido aparecer en el mismo punto de la cadena (p.93).

Por otra parte están las relaciones sintagmáticas, las cuáles no pueden ser explicadas sin referencia a las relaciones paradigmáticas. En la cadena sintagmática fílmica, los planos son las unidades de un tipo diferente a las palabras pero unidades de cualquier forma. Ahora bien, la diferencia principal respecto a la cadena sintagmática verbal se fundamenta en los niveles de semejanza propios de la expresión cinematográfica entre sus respectivos significante y significado, semejanza que acorta la distancia entre los mismos y que, según Metz (2002), opaca al paradigma. La imagen es exuberante y debilita las opciones que podrían estar en lugar de ella.

En el filme, todo está presente: de ahí su evidencia, y también su opacidad. La luz que las unidades ausentes arrojan sobre

las presentes desempeña un papel mucho menor aquí que en el lenguaje verbal. Las relaciones *in praesentia* son de una riqueza que hace a la vez superflua y difícil la estricta organización de las relaciones *in absentia*. (p. 93)

Por las mismas características de los signos con los cuales se articula el lenguaje cinematográfico, en este se da una supremacía evidente de las relaciones sintagmáticas. Esto nos lleva a otro punto importante a considerar. Los planos o imágenes en sí mismos son producto de la creación en la que intervienen múltiples elementos, y en ese sentido su significado no puede ser interpretado de manera unívoca de tal forma que no pueden ser consideradas, como en el lenguaje verbal, unidades discretas que se articulan en un sistema claro y concreto. No obstante la ambigüedad y posibilidad de múltiples interpretaciones de las imágenes o planos, así como de las múltiples opciones por su misma naturaleza en la cadena sintagmática, las articulaciones de los planos de un filme se adaptan, se constituyen en "(...) estructuras sintagmáticas de gran tamaño (...)” hasta cierto punto constantes (Metz, 2002, p.125). Al respecto Metz (2002), dice:” (...) mientras una imagen no se asemeja nunca a otra imagen, la gran mayoría de filmes narrativos se asemejan en cuanto a sus principales figuras de sintagma”.

LA GRAN SINTAGMÁTICA DE LA BANDA DE IMÁGENES

A continuación, desde una propuesta estructurada por Metz en el año 1966, se expondrán las unidades sintagmáticas que él consideraba se presentaban de manera constante en la mayoría de los filmes narrativos. Este acercamiento conceptual nos permitirá determinar algunas categorías que nos servirán para posteriores análisis de filmes que se definen en esencia como narrativos. Como el mismo semiólogo lo dice, no es una división sintagmática definitiva. Sin embargo sí es una de las más completas.

Uno de los filmes al que realizaremos una aproximación analítica en el tercer bloque de este trabajo, es *Waking life*, dirigido por Richard Linklater e inscrito en lo que desde los noventa se denomina cine independiente norteamericano.

Una aclaración importante para entender la siguiente segmentación en unidades autónomas. La diégesis, según Metz (1976) es "(...) el significado del film tomado en bloque" (p.151), el conjunto de toda la historia. En este sentido, cuando este autor habla de "elementos de diégesis" se refiere a los significados cercanos de cada uno de los segmentos filmicos.

PLANO AUTÓNOMO

De los ocho segmentos autónomos en los que se puede dividir el filme narrativo, este es el único segmento cuya subdivisión respecto a la totalidad, es decir, respecto al filme, es, como afirma Metz, de primer rango (unidades de primer rango, los planos; unidades de segundo rango, conjunto de planos que más adelante se describirán).

Metz hace una subdivisión de este tipo de planos a partir de la función que cumplen al interior del filme.

a. Planosecuencia: toda una escena tratada en un solo plano que presenta, respecto a lo filmado, diferentes aspectos y puntos de vista sin ningún corte.

b. Insertos: planos en los cuales la autonomía se debe a lo que Metz llama interpolaciones sintagmáticas. Existen cuatro clases. a) no diegético (plano con valor comparativo que muestra un objeto o persona exterior a la acción), b) subjetivo (evocación no presente de recuerdos, ensoñaciones, temores, premoniciones, etc.), c) inserto diegético desplazado (imagen real enclavada en el interior de un sintagma de recepción ajeno), d) inserto explicativo (efecto lupa), el cual consiste en sustraer un motivo de su espacio empírico para emplazarlo en el espacio abstracto de una intelección (tarjetas de visita, cartas, etc.).

SINTAGMAS ACRONOLÓGICOS

En este sintagma, de acuerdo a Metz, la relación temporal entre los hechos presentados no es precisada por las articulaciones que se dan entre los planos que componen el conjunto. Se dividen en dos.

- SINTAGMA PARALELO

Consiste en el enlazamiento de dos o más motivos en alternancia que interactúan a nivel simbólico dejando de lado el plano de la denotación. Ejemplo: plano de hombre pobre, plano de hombre rico. No existe ni contigüidad espacial ni secuencialidad temporal entre los dos planos.

- SINTAGMA SERIADO

Serie de pequeñas escenas breves que representan acontecimientos típicos de un mismo orden de realidades relacionadas unas con otras no temporalmente sino a partir de su parentesco dentro de "(...) una categoría de hechos que el cineasta tiene precisamente la intención de definir y hacer sensible por medios visuales" (Metz, 2002, p.148). En general, estas articulaciones utilizan diferentes recursos visuales como los fundidos encadenados, barridos, cortinillas, entre otros. Metz pone el ejemplo del filme de Godard, *Une femme Mariée*, en el cual articula evocaciones eróticas queriendo con esto significar una clase de amor, el moderno.

SINTAGMA CRONOLÓGICO

En este caso, siguiendo a Metz, las relaciones temporales entre los hechos presentados en sus respectivos planos sucesivos se presentan a nivel de la denotación. El criterio puede ser de secuencialidad, o de simultaneidad. Son dos: sintagma descriptivo y sintagma narrativo. Este último a la vez se subdivide en dos, sintagma narrativo alternado y sintagmas narrativos lineales (continuo y discontinuo).

- SINTAGMA DESCRIPTIVO

Presenta todos los motivos o acciones de manera sucesiva en una relación de simultaneidad. Por ejemplo, la descripción por planos de diferente escala de un bosque: un plano general del bosque, un plano cercano de un grupo de árboles, un árbol, un riachuelo, etc. Los planos son sucesivos, pero todos estos fragmentos espaciales se presentan al espectador en la simultaneidad.

- SINTAGMAS NARRATIVOS

La relación temporal entre los objetos vistos en la imagen supone simultaneidad y no solo linealidad. A su vez estos se dividen dos: Sintagma narrativo alternado, y sintagmas narrativos lineales.

En el primero, se presenta una alternancia de dos o más series de acontecimientos de tal manera que en el interior de cada serie las relaciones temporales son de consecución, pero entre las series tomadas en bloque, la relación temporal es de simultaneidad. Un ejemplo de esto es la unidad narrativa "perseguidores-perseguidos". El director o instancia narrativa muestra primero una secuencia de los perseguidores. En este caso la relación temporal entre las unidades, los planos, que componen el conjunto es lineal o secuencial. Luego hace otro tanto con los perseguidos. Al alternar ambas secuencias, el espectador las une en la simultaneidad manteniendo la secuencialidad al interior de cada una de ellas.

En los sintagmas narrativos lineales hay dos formas de presentar esta linealidad. La primera, a partir de la consecución continúa. Las relaciones entre los planos construyen en "apariencia" una temporalidad real. Por ejemplo, una conversación. Entre plano y plano no hay contracción temporal. En una escena cotidiana un hombre pregunta algo a otro. El otro hombre inmediatamente responde. El director puede resolver de dos formas o conserva la temporalidad real en la forma como resuelve esta situación con imágenes, o la falsea. Primer plano del hombre preguntando. Corte directo a primer plano del hombre respondiendo. Aquí la relación entre el tiempo de duración de la escena real y la duración en la representación plano-contraplano se corresponden. En este caso hablaríamos de un sintagma narrativo lineal continuo.

A la anterior forma de organizar la linealidad se le oponen, de acuerdo a Metz, otras formas denominadas secuencias. En estas, la linealidad prosigue pero los hiatos de cámara (corte entre plano y plano que denota la secuencialidad temporal inmediata de la escena) son reemplazados por otras herramientas y procedimientos visuales (fundido encadenado, a negros, cortinillas, etc.) que por convención hacen entender al espectador un paso temporal entre imagen e imagen (hiato diegético). Metz (2002) las llama secuencias y las define de la siguiente forma: "(...) la secuencia alinea un cierto número de pequeñas escenas breves, en la mayoría de casos

separadas entre sí por efectos ópticos (fundidos encadenados, etc), y que se suceden por orden cronológico (...)” (p. 152)

En este mismo orden de ideas, Metz plantea dos tipos de secuencias. La primera la denomina secuencia ordinaria, cuya característica principal consiste en saltarse los momentos que carecen de interés para el espectador. Por ejemplo, el viaje turístico de un grupo de personas por varios lugares en una ciudad, o un combate de boxeo cuyos rounds parciales (una parte de ellos) están divididos por fundidos encadenados. La segunda es la secuencia por episodios. En ella “(...) la discontinuidad puede estar organizada y convertirse en el principio mismo de construcción e inteligibilidad de la secuencia (...)” (Metz, 2002, p.152). Y más adelante dice el semiólogo francés (2002): “En su forma extrema (es decir, cuando los episodios sucesivos están separados por una larga duración diegética), esa construcción sirve para presentar sintéticamente evoluciones lentas y de sentido único” (p.153). Ejemplo, la secuencia del deterioro de las relaciones maritales entre el señor Kane y su esposa en *El ciudadano Kane* (Welles, 1941).

WAKING LIFE: APROXIMACIÓN ANALÍTICA

Los anteriores conceptos provenientes de la lingüística y propuestos por Metz para el análisis semiológico del cine, distan mucho de hacer parte de una metodología enteramente construida. Pero aun así, las herramientas que ofrecen para el análisis, todavía hoy, después de más de cuarenta años, son fuertes y pueden servir como base para futuras sistematizaciones que den cuenta del fenómeno fílmico. Ya varios autores norteamericanos y franceses (como Noel Burch y Jacques Aumont), aunque desde una postura más integradora con otras disciplinas, han logrado algunos avances importantes.

Es pertinente, antes de pasar al análisis, señalar algunas características generales, en cuanto a la forma y contenido del filme.

La película *Waking life* fue producida en el año 2001 y dirigida por Richard Linklater (2001). La propuesta se incluye en el denominado *Cine independiente* norteamericano. Los ejes temáticos más importantes planteados en el filme, son de carácter filosófico, en algunos casos, científicos o literarios. Durante el desarrollo del argumento se hacen alusiones a autores reconocidos como Sartre,

Benedict Anderson, Lawrence, Lorca, Philip K. Dick (autor de fantasía y ciencia ficción), entre otros.

En relación a la técnica utilizada, el filme fue grabado primero en video digital (DV) y después, a través de la técnica rotoscópica, cuyo principal principio es la animación sobre material cinematográfico o grabado en video, se pasó a animación. Se afirma que para *Waking life* se diseñó un software especial.

En el plano del contenido, la diégesis (historia) del filme es bastante densa ya que toma muchos referentes filosóficos, científicos y estéticos del pensamiento y la literatura contemporánea. Aun así, existe, en el sentido clásico de la narrativa, un personaje que tiene un objetivo, un poco diferente a los que comúnmente vemos en los filmes de corte industrial de Hollywood: salir de un universo onírico recurrente y circular, en el que las leyes del universo real no operan. La pretensión es modesta, como ya se ha mencionado con anterioridad, pues no se pretende abarcar todo el filme como objeto de estudio sino solo sus primeros 56 planos y 266 segundos. El siguiente cuadro ilustra la parte formal del segmento de análisis, pero también los contenidos diegéticos, los cuales nos pueden servir para soportar el análisis de las estructuras sintagmáticas.

Tabla 7. Aspectos formales y contenidos del segmento de análisis.

No. TOTAL DE PLANOS		TIEMPO TOTAL	CONTENIDO
Primer Fragmento	16	36 Seg	Diálogo entre niño y niña en el exterior de una casa. La niña manipula un artefacto de papel numerado. Ella le pide un número y él se lo da. Al número que el niño da le corresponde la frase: Soñar es tu destino
Segundo Fragmento	8	34 Seg	Chico en el exterior de la casa del fragmento anterior. Primero observa un cometa y luego se eleva teniendo que sostenerse de la manilla de un auto estacionado

Tercer Fragmento	1	16 Seg	Joven protagonista del filme en un tren en movimiento. Se despierta
Cuarto Fragmento	16	100 Seg	Grupo de música (hombres y mujeres) tocando en un interior con algunos instrumentos de orquesta sinfónica (violines, violonchelos, piano, acordeón, etc)
Quinto Fragmento	15	80 Seg	Joven protagonista llegando a la estación
Total Planos/ Total Tiempo	56 planos	266 Seg	

Fuente: Varela, 2017.

A continuación, se pasará a realizar el análisis de los anteriores fragmentos a partir de dos grandes ejes conceptuales que ya se plantearon con Metz. Por un lado las ideas de paradigma y sintagma. Por el otro, las unidades sintagmáticas. El análisis será estrictamente de la banda de imágenes, dejando de lado el análisis de la banda sonora (y todas las implicaciones que tiene en ella, por ejemplo la palabra, sin contar las articulaciones entre la imagen y el sonido). También se debe señalar que por espacio y sistematicidad se utilizarán preferentemente cuadros a manera de resumen que permiten ver de una manera sucinta toda la información. Se tomarán como ejes de análisis cuatro características mencionadas por Metz en las que podrían jugar las relaciones paradigmáticas: la escala de planos, la angulación, los movimientos de cámara, y los procedimientos visuales de disyunción. Se debe recordar lo que ya con anterioridad ha planteado el semiólogo del cine en relación al papel que juega la *creación* por parte de la instancia narrativa que construye el filme como un aspecto de suma importancia para comprender las características del paradigma en el cine. En la lengua, el paradigma está dado, incluso con una cantidad finita de posibles opciones a reemplazar en la cadena fonológica. En el cine, con la sola combinación de las características que se piensa aplicar

en el filme *Waking life*, las opciones son múltiples, casi hasta el infinito, y por lo tanto el paradigma es débil, hasta el punto de casi quedar en tela de juicio su existencia. Sin embargo, para efectos del análisis propuesto aquí, se asumirá la existencia de un paradigma cinematográfico, parcial, contextualizado, débil pero paradigma al fin y al cabo.

Describamos cuales serían las posibles opciones, por lo menos aproximativas, porque como ya se ha dicho las variables que entran en juego son múltiples, de las características que se pretenden analizar y dentro de las cuales la instancia narrativa de *Waking life* ha hecho su selección.

CARACTERÍSTICAS PARADIGMÁTICAS

A continuación, se hace una aproximación a la noción de paradigma desde la conceptualización de Metz.

Tabla 8. *Paradigma en el cine narrativo.*

▶ ESCALA DE PLANOS	Diálogo entre niño y niña en el exterior de una casa. La niña manipula un artefacto de papel numerado. Ella le pide un número y él se lo da. Al número que el niño da le corresponde la frase: Soñar es tu destino
▶ ANGULACIÓN	Picada, contrapicada y angulación aberrada
▶ MOVIMIENTOS DE CÁMARA	<i>Travelling</i> , panorámica y planosecuencia. También, por lo visto en algunos apartes de los cinco fragmentos, establecer la dicotomía "imagen estable-imagen inestable" (movimientos leves sobre el motivo filmado)
▶ ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN	Fundido encadenado, fundido a negro, fundido a otros colores (blanco, amarillo, rojo, etc.), cortinas, y demás procedimientos que los montajistas para cine o editores para televisión puedan desarrollar (no olvidemos el aspecto creativo de la producción audiovisual)

Fuente: Bordwell, 1996.

Existirían otros elementos como colores preponderantes para los objetos del decorado y las personas que se mueven en él, o convenciones más sofisticadas como atmósferas por la iluminación. Llegar hasta allá sería ir muy lejos, y el espacio de este arte artículo se ampliaría enormemente. De momento nos quedamos con las cuatro características escogidas.

Tabla 9. *Aproximación formal al primer fragmento desde el concepto de paradigma.*

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
1	Primer plano	Picada	Inestable	Corte
2	Primer plano	Axial	Estable	Corte
3	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
4	Primer plano	Axial	Estable	Corte
5	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
6	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
7	Primer plano	Axial	Estable	Corte
8	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
9	Plano general cerrado	Axial	Estable	Corte
10	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
11	Primer plano	Axial	Estable	Corte
12	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
13	Plano general cerrado	Axial	Estable	Corte
14	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
15	Primer plano	Axial	Estable	Corte
16	Primer primerísimo plano	Picada	Inestable	Corte

Fuente: Varela. 2017.

Se impone en la escala el primer plano. Mientras en la angulación, siendo en este aspecto Linklater muy clásico, prepondera la axialidad. En cuanto a los movimientos de cámara, se alternan los inestables, que se observan desde el punto de vista del niño (más adelante el joven protagonista), y los estables, el punto de vista de la niña. Es muy probable que esta elección esté relacionada con la experiencia onírica del protagonista.

Tabla 10. Aproximación formal al segundo fragmento desde el concepto de paradigma.

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
17	Plano general abierto	Contrapicada	Estable	Corte
18	Plano americano-planosecuencia	Axial	Inestable/plano o secuencia	Corte
19	Primer plano	Picada	Inestable	Corte
20	Plano general cerrado	Contrapicada	Inestable	Corte
21	Plano medio planosecuencia	Axial	Inestable/plano secuencia	Corte
22	Primer plano	Picada	Inestable	Corte
23	Plano general cerrado	Axial	Inestable/plano secuencia	Corte
24	Primer plano travelling	Axial	Inestable travelling	Corte

Fuente: Varela, 2017.

En este fragmento el niño se encuentra solo afuera de la casa. La inestabilidad y los movimientos de cámara y la dicotomía picada-contrapicada se imponen.

Tabla 11. *Aproximación formal al tercer fragmento desde el concepto de paradigma.*

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
25	Primer plano a plano general	Axial	Inestable/ Planosecuencia	Corte

Fuente: Varela, 2017.

Ahora la inestabilidad se da en el mismo personaje pero ya como un joven entre los 20 y 25 años. De nuevo Linklater ancla la inestabilidad con el personaje principal.

Tabla 12. *Aproximación formal al cuarto fragmento desde el concepto de paradigma.*

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
26	Plano americano, barrido, pasa a plano americano	Axial	Estable/Inestable (en el barrido) /Panorámica	Corte
27	Primer plano	Picada	Estable	Corte
28	Primer plano, planosecuencia hacia arriba	Axial	Inestable/ Planosecuencia	Corte
29	Plano medio	Axial	Estable	Corte
30	Plano medio	Axial	Estable	Corte
31	Primer plano		Inestable	Corte

32	Primer plano, barrido a plano medio, barrido a primer plano y barrido a plano americano.	Axial	Estable / Inestable (en el barrido) /Panorámica	Corte
33	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
34	Primer plano a plano americano	Axial	Estable	Corte
35	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
36	Plano medio	Axial	Estable	Corte
37	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
38	Primer plano movimiento en panorámica a plano medio	Axial	Estable /Inestable /Panorámica	Corte
39	Plano medio, barrido a plano medio	Axial	Inestable /Inestable /Panorámica	Corte
40	Plano americano	Axial	Estable	Corte
41	Plano medio	Axial	Inestable	Corte

Fuente: Varela, 2017.

La planificación es más variada. La axialidad predomina, con una sola excepción de picado. El barrido entra como elemento generador de inestabilidad, sobre todo por la velocidad con la que se aplica.

Tabla 13. Aproximación formal al quinto fragmento desde el concepto de paradigma.

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
42	Plano general tren llegando a estación	Axial	Estable	Corte
43	Plano medio	Axial	Inestable	Corte
44	Plano general	Axial	Estable	Corte
45	Plano general cerrado	Axial	Estable	Corte
46	Plano medio, <i>travelling</i>	Axial	Inestable	Corte
47	Primer plano – <i>travelling</i>	Picado	Inestable	Corte
48	Plano general cerrado	Axial	Estable	Corte
49	Primer plano, Planosecuencia a primer plano	Axial	Inestable	Corte
50	Plano medio	Axial	Estable	Corte
51	Plano americano	Axial	Estable	Corte
52	Plano medio (como cincuenta)	Axial	Estable	Corte
53	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
54	Plano medio	Axial	Estable	Corte

55	Plano medio	Axial	Inestable/Plano secuencia	Corte
56	Plano medio	Axial	Estable	Corte

Fuente: Varela, 2017.

Al igual que en el segmento cuatro, la planificación y los movimientos de cámara tienden a ser más variados. Las elecciones son múltiples: plano general, plano medio, primer plano, *travelling*, plano secuencia. La angulación es predominantemente axial y los cambios de planos se dan a partir de corte.

La anterior sistematización nos pone de manifiesto, estableciendo unas pautas precisas en cuanto a las elecciones, que se podría trabajar con una paradigmática básica en el cine. Muchos son los factores que quedan por fuera y que podrían ser determinantes a la hora de las elecciones, por ejemplo, el estilo y la experiencia del director y su equipo de trabajo. Entre todos conformarían una paradigmática global de donde surgirían las opciones. Pero aun así, se pisaría un terreno delicado, un terreno en donde estaríamos a caballo entre las posibilidades limitadas y las ilimitadas, es decir entre la elección por el uso y la creación. Y no hemos considerado la situación de enunciación, otro factor que puede jugar y que no es nada desdeñable (condicionamientos económicos, productores que intervienen en la producción, entre otros). Por el momento la noción de paradigma en el cine sigue siendo débil y para formularla en rigor (o desecharla) aún falta mucha investigación.

LA GRAN SINTAGMÁTICA EN *WAKING LIFE*

Dentro del conjunto de las ocho opciones propuestas por Metz en la sintagmática de la banda de imágenes, en *Waking life* se encuentran tres. La primera de ellas es el plano autónomo. La segunda, dentro de los sintagmas cronológicos, el sintagma narrativo lineal llamado comúnmente escena. La tercera, al interior de los sintagmas cronológicos, el sintagma descriptivo. Por último, cabe señalar

algunas elipsis que se presentan en el segmento quinto, que estarían intermedias entre la escena y la secuencia.

El cuadro siguiente condensa los resultados del análisis sintagmático realizado a los cinco segmentos escogidos.

Tabla 14. *Sintagmas en el segmento de análisis.*

SEGMENTO	CARACTERÍSTICAS SINTAGMÁTICAS
I	La totalidad de la acción de la conversación entre el niño y la niña corresponden a una sola escena. Los hiatos entre los diferentes planos son de cámara. Se presentan catorce primeros planos y dos planos generales, catorce planos axiales y dos picados y nueve planos inestables y siete estables.
II	La totalidad de la acción del niño corresponde a una sola escena. En la escala de planos se encontraron tres planos generales, un plano americano, tres primeros planos y un plano medio. En angulación, tres contrapicados, un picado y cuatro axiales. En movimientos de cámara, dos estables y seis inestables. De estos, tres son planosecuencias y uno es travelling. El paso de plano a plano se da a partir del corte, es decir el hiato es de cámara.
III	Plano autónomo. Primer plano lateral de joven que viaja en tren. Luego la cámara comienza a salir para terminar en un plano medio del mismo. El plano es inestable (planosecuencia con zoom back). En un segmento de primer rango (obedece a un fragmento directo de la totalidad del filme, y no a un fragmento de segundo rango como la escena, el sintagma alternante o la secuencia).
IV	En la escala de planos se encontraron dos planos americanos, ocho primeros planos, cuatro planos medios y dos planosecuencias. Se debe señalar que estos últimos utilizaron en su interior los barridos rápidos, característica visual que funcionaba como cesura entre un tipo de plano y otro (por ejemplo, plano medio-barrido-primer plano). De los dieciséis planos, quince son axiales y uno picado. En movimientos de cámara se presentan nueve planos estables y seis estables/inestables. Esta dicotomía entre estabilidad e inestabilidad se da partir de la cesura que introduce el barrido al interior de cada planosecuencia. Los hiatos son de cámara.

V	<p>En la escala de planos se encontraron tres primeros planos, siete planos medios, un plano americano, y cuatro planos generales. En angulación, catorce axiales y un picado. En movimientos de cámara, nueve estables y seis inestables, de los cuales uno corresponde a un planosecuencia. En cuanto a los hiatos, la mayoría son de cámara pero tres son diegéticos. Primero, el estatuto del corte es ambiguo entre el plano 1 y el plano 2. Se observa el plano 1 (plano general del tren) y el plano 2 (plano medio del joven al interior del tren) no como sucesivos en el tiempo sino como simultáneos. En cierta medida, este caso se acerca al sintagma cronológico descriptivo. Segundo, entre el plano 4 (plano general cerrado de joven bajando del tren) y el plano 5 (joven en estación en plano medio y travelling frontal) existe un corte cuya función es eliminar el tiempo transcurrido entre el momento en que el joven baja del tren y llega a la estación. En este caso el hiato es diegético (elipsis temporal). Y tercero entre el plano 14 y el 15 (plano medio del joven que suelta el teléfono a plano medio del joven en planosecuencia en las afueras de la estación). Entre el plano 6 y el plano 14, con unas aparentes leves contracciones temporales en algunos casos, todos los cortes son de cámara. Igual sucede con el corte entre 15 y 16.</p>
----------	--

Fuente: Varela, 2017.

El anterior acercamiento analítico obedece a una perspectiva en esencia estructuralista, donde se presenta un desglose casi matemático de las diferentes unidades que componen el fragmento escogido del filme. Pero este análisis parte de la premisa de que la articulación de todos estos elementos va constituyendo por niveles la significación del filme hasta llegar a la significación global de éste.

El primer nivel de la significación se encuentra en los primeros elementos planteados por Metz: la escala de planos, las angulaciones, los movimientos de cámara y los elementos visuales de disyunción o conjunción. Incluso el color puede entrar a enriquecer la significación de diferentes formas (preponderancia de un color en un personaje o en una parte del decorado, un fundido a blanco o negro, etc). Cabe destacar que los elementos visuales de disyunción obedecen a un elemento que establece una conexión entre dos planos y permite ligarlos o desligarlos ya sea temporal o espacialmente.

La imagen o el plano es la unidad básica. Dichos elementos se pueden conjugar todos o algunos en un sólo plano. Se ha mencionado con anterioridad la fragilidad del paradigma en el cine narrativo (y más en otros cines como el experimental, o la vanguardia soviética, con Eisenstein, Kuleshov y Pudovkin como ejemplos emblemáticos). Es cierto que en la escala de planos, por ejemplo, al tomar el cuerpo humano como referente, podría existir un embrión de paradigma. No obstante, un primer plano no es siempre el mismo, o un plano americano. Sumado a eso están las angulaciones, los movimientos de cámara, y los elementos visuales de disyunción que harían más complejo el panorama. De ahí que Metz afirme que el lenguaje cinematográfico no se "utilice" sino que se "invente" o "cree". En el caso de *Waking life*, su director, Linklater "crea" en un primer nivel de la significación planos que hasta el momento no se habían dado en la historia del cine (sumando a eso el color propio de la rotoscopia). Por ejemplo, un primer plano de Ethan Hawk en esta película, difiere de un primer plano de Ethan Hawk en un filme como *Generación X*. Veamos en el primer fragmento el primer nivel de la significación.

Tabla 15. *Articulación entre aspectos paradigmáticos y contenido semántico del primer fragmento.*

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN		CONTENIDO SEMÁNTICO GENERAL: CONVERSACIÓN Y JUEGO ENTRE NIÑO Y NIÑA		
	ESCALA DE PLANOS	SIGNIFICADO DENOTATIVO	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN Y CONJUNCIÓN
1	PPP	Artefacto de papel con colores y nombres de los mismos	Picada	Inestable	Corte (hiato de cámara)
2	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
3	PP	Niña ubicada casi al centro de la imagen, mirando levemente a la izquierda	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)

4	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés (como en dos)	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
5	PP	Rostro de la niña	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)
6	PPP	Artefacto de papel	Picada	Inestable	Corte (hiato de cámara)
7	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés (como en plano 4)	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
8	PP, casi detalle, cara de niña, mirando a la izquierda	Rostro de la niña	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)
9	PGC	Los dos niños en el suelo	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
10	PP	Niña a la derecha del plano	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)
11	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés (como en plano 7)	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
12	PP	Primer plano	Niña a la derecha del plano	Inestable	Corte (hiato de cámara)
13	PGC	Los dos niños en el suelo	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
14	PP	Niña a la derecha del plano	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)
15	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés (como en plano 11)	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)

16	PPP	Artefacto, en el que dice "Soñar es tu destino", al parecer en las manos del niño.	Picada	Inestable	Corte (hiato de cámara)
----	-----	--	--------	-----------	-------------------------

Fuente: Varela, 2017.

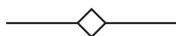
Cada plano presenta un significado que puede ser tomado aparte, independientemente del resto de los planos. No obstante, desde una perspectiva estructuralista, los planos funcionan de manera diacrítica, es decir, a partir del contraste, diferencia o articulaciones formales y semánticas con los otros planos. Con la imagen, por su fuerte carga de ambigüedad es peligroso aventurarse a dar un significado de cada una de ellas. Pero cuando empiezan a articularse entre si en una cadena sintagmática, las oposiciones, contrastes y correlaciones comienzan a dar frutos a un nivel mayor del significado. Se trata de un nivel superior al de cada uno de los planos por separado, generando un significado más amplio correspondiente al de una escena: la conversación y juego que se da entre dos chicos afuera de una casa. El nivel denotativo de este primer fragmento ya está consolidado. A partir de la articulación de elementos internos al plano y la significación que ellos generan en la imagen, y la articulación de estos significados en una cadena sintagmática se llega a un nivel de la significación mayor, como ya se ha mencionado. En términos de la gran sintagmática de Metz, este significado más amplio se expresa a partir de una de las unidades sintagmáticas denominada escena.

En un nivel más amplio, todas las unidades sintagmáticas que comprenden el gran fragmento objeto de análisis generan un significado global llegando a un tercer nivel de la significación. Los niveles van de lo unitario –significado de la imagen a lo sintagmático, llegando por último al significado general del fragmento: la introducción al universo onírico e inestable de un joven entre 20 y 30 años, a quien le es establecido desde niño su futuro: "soñar es tu destino". Futuro que se manifiesta en el juego con la niña.

Para finalizar, a pesar de encontrarse lejos de ser definitiva, la propuesta de Metz, en relación a los sintagmas del filme narrativo,

es rigurosa en la perspectiva semiológica de cuño saussureano. Hasta el momento, difícilmente podrían hacerse ajustes de gran consideración, en la medida en que la gran mayoría de la producción cinematográfica se mueve en este universo de opciones narrativas. *Waking life* se enmarca dentro del cine narrativo, a pesar de las características de su argumento, y, por lo tanto, podría ser analizada, como se hizo parcialmente en el cuadro anterior, a partir de la sintagmática estructurada por Christian Metz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



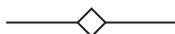
- Aumont, J; Bergala, A., & Vernet, M. (2008). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós SAICF
- Burch, Noel. (1987). *El tragaluz al infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barnow, E. (1993). *Documentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Bayer, G. (2006). *Artifice and Artificiality in Mockumentaries*. In G. D. Rhodes, & J. Parris Springer (Eds.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (pp. 164-178). Jefferson: McFarland.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Bordwell, D. y., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Caicedo, A. (1971). *El atravesado*. Cali: Edición del autor.
- Caicedo, A. (1974). *Revista Ojo al Cine*. Cali, edición del autor.
- Caicedo, A. (1977). *Viva la música*. Cali: Penguin Books.
- Courtes, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso: Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Editorial Gredos.
- Clynes, Manfred E. and Kline, Nathan S. ¿Cyborg and space? *Astronautics Magazine*, September, 26-27 and 74-75, 1960.
- Coca, Juan R. and Valero, Jesús A., (BIO) Technological images about human self-construction on Spain context: a preliminary study? *Studies in Sociology of Science*, 1, 58-66. 2010.

- Dankhe, G. (. (1986). *Metodología de la investigación (segunda edición)*. México, D.F.: McGraw Hill.
- De Saussure, F. (1978). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- De Saussure, F. (1978). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Di pasqua, L. (2011). Free Cinema. *Creación y producción en Diseño y Comunicación. Año VII. Vol.39. Bs. Aires Argentina.*, 45-46.
- Drew, R. (Dirección). (1960. Drew Associates.). *Primary* [Película].
- Vertov, Z. (Director). *El hombre de la cámara*. (1929). (Cinta cinematográfica). Unión Soviética: All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU).
- De Beaauregard, G. (Productor) & Godard, J.L. (Director). (1960). *Sin aliento*. (Cinta cinematográfica). Francia: Impéria Films/ Société Nouvelle de Cinema.
- Goggel, E. (Productor) & Gaviria, C. (Director).(2010). *Retrato en un mar de mentiras*. (Cinta cinematográfica). Colombia: Producciones Erwin Goggel.
- Gubern, R. (1983). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- López, M. (2009). Abra el ojo porque lo están filmando, *La Fuga*, 10. [Fecha de consulta: 2017-08-29] Disponible en: HYPERLINK "http://2016.lafuga.cl/abra-el-ojo-por-que-lo-estan-filmando/385" <http://2016.lafuga.cl/abra-el-ojo-por-que-lo-estan-filmando/385>
- Manifiesto de los Kinokis, Cine Ojo. Dziga Vertov. Panfleto público. P1, 1923.
- Martin, B. & Silva. A. (1997). *Pensar la comunicación*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo.
- Mayolo, C. (Productor) & Ospina, L. (Dirección). (1971). *Oiga, vea*. [Cinta cinematográfica]. Colombia.

- Metz, C. (1968). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona.: Paidós Ibérica, S.A.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine, El significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.
- Metz, Christian, *Film Language. A Semiotics of Cinema (1968)*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Mitry, J. (1963). *Estética y psicología del cine*. París: Ediciones Universitarias.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ospina, L. (Dirección). (2007). *Un tigre de papel* [Cinta cinematográfica]. Colombia: Congo Films.
- Ospina, L. (Dirección). (1977). *Agarrando pueblo*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: SATUPLE (Sindicato de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna).
- Ospina, L., & Mayolo, C. (Dirección). (1973). *Cali de película*. [Cinta cinematográfica]. Colombia: Cine al ojo/ Cinesistema.
- Pallota, T., Smith, Jonah, Walker – Mc Bay, A. & West, P. (Productores) & Linklater, R. (Director). (2001). *Despertar a la vida*. (Cinta cinematográfica). Estados Unidos: Carolco Films.
- Pasolini, Pier Paolo (2005), *El cine de poesía*, en *Empirismo herético*, Córdoba: Brujas.
- Rouch, J. & Morin, E. (Dirección). (1961). *Crónica de un verano* [Cinta cinematográfica]. Francia: Argos Films.
- Sazbón, J. (1969). *Introducción al estructuralismo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Schaff, A. (1969). *Introducción a la semántica*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Varela, F. A. (2011). Análisis semiótico de un texto fílmico: Aproximaciones al lenguaje cinematográfico y a la significación de la película *Waking Life*. Tesis de maestría no publicada. Universidad del Valle, Cali. Colombia.
- Vertov, D. (1923). *Manifiesto de los Kinokis*. Moscú: Cine Ojo.
- Vertov, Z. (Director). *El hombre de la cámara*. (1929). (Cinta cinematográfica). Unión Soviética: All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU).
- Vigo; J. (Producción) & Vigo., J. (Dirección). (1930). *A propósito de Niza*. [Cinta cinematográfica].Francia.
- Wiseman, F. (producción), and Wiseman, F. (dirección). (1967). *Titicut Follies* [Cinta cinematográfica].Estados Unidos: Wiseman, F.
- Wiseman, F. (Dirección). (1968). *Highschool* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Wiseman, F.
- Scheafer, G., & Welles, O. (Producción) & Welles, O. (1941). *El ciudadano Kane* (Cinta cinematográfica). Estados Unidos: RKO Radio Pictures, Mercury Productions.

ACERCA DE LOS AUTORES



SANDRO JAVIER BUITRAGO PARIAS

Magister en Educación Superior de la Universidad Santiago de Cali. Docente Investigador USC. Especialista en Producción y Narrativas Audiovisuales de la Universidad del Valle. Comunicador Social (Univalle). Coordinador Editorial Unidad de Medios (Unimedios) de la Facultad de Comunicación y Publicidad USC. Investigador en el campo de la semiótica audiovisual. Director y Productor Audiovisual con más de 20 años de experiencia en canales como Telepacífico, Señal Colombia, Canal Universitario Nacional Zoom y UVTV.

Correo electrónico: *sandromo2000@yahoo.com - sandro@usc.edu.co*

Orcid: *<https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>*

FÉLIX ANTONIO VARELA REALPE

Magister en Filosofía (Universidad del Valle); línea de investigación Filosofía del lenguaje. Comunicador Social - Periodista (Universidad del Valle). Especialista en Comunicación y Cultura (Universidad del Valle). Docente Investigador de la Universidad Santiago de Cali en la Facultad de Comunicación Social y Publicidad. Áreas de trabajo e investigación: Semiótica, comunicación e información y Análisis audiovisual.

Correo electrónico: *felix.varela00@usc.edu.co*

Orcid: *<https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>*

MARTHA LUCÍA VICTORIA MOSQUERA

Comunicadora social de la Universidad Santiago de Cali, candidata a magister en Cine Documental de la Fundación Universidad del Cine, Buenos Aires, Argentina. Candidata a magister en Dirección Empresarial de la Universidad Santiago de Cali. Directora del Programa de Mercadeo Empresarial de la Corporación Universitaria Centro Superior - UNICUCES y docente investigadora.

Correo electrónico: *marthavictoria487@gmail.com*

Orcid: *<https://orcid.org/0000-0002-1273-8964>*

CHRISTIAN ANDRÉS RAMOS BELALCÁZAR

Egresado de la Facultad de Comunicación y Publicidad de la Universidad Santiago de Cali, Programa de Comunicación social. Investigador en el proyecto de análisis del filme *Pequeñas voces*.

Correo electrónico: *Kuparamoscarb@gmail.com*

Orcid: *<https://orcid.org/0000-0003-1760-0398>*

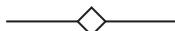
FELIPE OCAMPO SALAZAR

Egresado de la Facultad de Comunicación y Publicidad de la Universidad Santiago de Cali, Programa de Comunicación Social. Investigador en el proyecto de análisis del filme *Pequeñas voces*.

Correo electrónico: *Felipempo@gmail.com*

Orcid: *<https://orcid.org/0000-0002-6138-1666>*

PARES EVALUADORES



ADRIANA VILLEGAS BOTERO

Universidad de Manizales

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4978-3259>

ALEXANDER LUNA NIETO

Fundación Universitaria de Popayán

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9297-8043>.

ALEXANDER LÓPEZ OROZCO

Universidad de San Buenaventura

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0068-6252>

CARLOS ANDRÉS RODRÍGUEZ TORIJANO

Universidad de los Andes

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0401-9783>

CARLOS DAVID GRANDE TOVAR

Universidad del Atlántico

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6243-4571>

INGRID PAOLA CORTES PARDO

Pontificia Universidad Javeriana

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0282-0259>

JEAN JADER OREJARENA TORRES

Universidad Autónoma de Occidente

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0401-3143>

JOHN JAMES GÓMEZ GALLEGO

Universidad Católica de Pereira

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6685-7099>

JUAN MANUEL RUBIO VERA

Servicio Nacional de Aprendizaj Sena
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1281-8750>

MARGARET MEJÍA GENEZ

Universidad de Guanajuato
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5142-5813>

MARÍA ALEXANDRA RENDÓN URIBE

Universidad de Antioquía
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1062-6125>

WILLIAN FREDY PALTA VELASCO

Universidad de San Buenaventura
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1888-0416>

YENNY PATRICIA ÁVILA TORRES

Universidad Tecnológica de Pereira
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1399-7922>

DIANA MILENA DÍAZ VIDAL

Universidad de San Buenaventura
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6428-8272>

MARCO ANTONIO CHAVES GARCÍA

Universidad de Boyacá
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7226-4767>

NELSON JAIR CUCHUMBÉ HOLGUÍN

Universidad del Valle
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9435-9289>

ÁNGELA MARÍA SALAZAR MAYA

Universidad de Antioquia
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7599-1193>

Este libro fue diagramado utilizando fuentes tipográficas
Segoe UI en sus respectivas variaciones a 11 puntos, y

Bebas Neue para los títulos a 16 y 30 puntos.

Se Terminó de imprimir en los talleres de

SAMAVA EDICIONES E.U.

POPAYÁN - COLOMBIA

2018

Fue publicado por la Facultad de Comunicación y
Publicidad, de la Universidad Santiago de Cali.