

**ANÁLISIS SEMIÓTICO-VISUAL DE PELÍCULAS GANADORAS A MEJOR  
FOTOGRAFÍA EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN**

Autor:  
Diana Carolina Santanilla Cala

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadora social  
Campo Profesional: Audiovisual

Director:  
Vladimir Sánchez Riao

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad: Comunicación y Lenguaje  
Carrera: Comunicación Social  
Bogotá  
2009

## **ARTICULO 23 DE LA RESOLUCIÓN No. 13 DE JUNIO DE 1946**

"La universidad no se hace responsable de los conceptos emitidos por sus alumnos en sus proyectos de grado.

Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque los trabajos no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, que se vea en ellos el anhelo de buscar la verdad y la justicia".

## ASESORIA DEL TRABAJO DE GRADO EVALUACION DEL ASESOR

Sr.(a) Asesor(a): La Asignatura Trabajo de Grado que Usted asesora requiere, como las demás asignaturas, de dos notas parciales correspondientes al 60% y una nota final correspondiente al 40% para una definitiva correspondiente al 100%. En esta evaluación Usted debe considerar el proceso de elaboración del Trabajo y su producto final, especificando en el caso de grupo, la nota correspondiente para cada estudiante.

TITULO DEL TRABAJO: \_\_\_\_\_

ESTUDIANTE (S)	30%	30%	40%	Definitiva

OBSERVACIONES (Justificación de la Calificación)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

FECHA: \_\_\_\_\_

FIRMA DEL ASESOR: \_\_\_\_\_

c.c. : \_\_\_\_\_

TELEFONO : \_\_\_\_\_

# RESUMEN DEL TRABAJO DE GRADO

## I. FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

### 1. Autor (es):

Diana Carolina Santanilla Cala

### 2. Título del Trabajo:

**ANÁLISIS SEMIÓTICO-VISUAL DE PELÍCULAS GANADORAS A MEJOR FOTOGRAFÍA EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN**

### 3. Tema central:

Semiótica visual de la fotografía cinematográfica.

### 4. Subtemas afines:

Percepción Visual, Signo Icónico, Figuras Retóricas y Significación

### 5. Campo profesional:

Audiovisual

### 6. Asesor del Trabajo:

Vladimir Sánchez Riao

**7. Fecha de presentación: Mes: Enero Año: 2009 Páginas: 175**

## II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

**2. Objetivo o propósito central del Trabajo:** El objetivo principal de este proyecto es analizar la fotografía cinematográfica desde la mirada semiótica dando cuenta de la producción de sentido.

### **3. Contenido**

Introducción.

Marco Teórico.

Capitulo 1: Selección del Corpus.

Capitulo 2: Categorías de Análisis.

Capitulo 3: Análisis.

Capitulo 4: Conclusiones Semióticas.

Bibliografía.

Videografía.

### **4. Autores principales**

Luego de explorar en las distintas posturas semióticas generales de autores como Saussure, Pierce, Morris, Gauthier, Vilches, Eco etc. Se ha decidido hacer el análisis a partir de la semiótica visual desde la teoría del Groupe M, quienes proponen una teoría del signo icónico en la que hay distancia entre el referente y el signo, de modo que replantean la situación de mimesis icónica. Además proponen una serie de modelos que se aplican estrictamente a lo visual, separándose de la semiótica lingüística y aportando un enfoque novedoso.

### **5. Conceptos clave**

Fotografía

Objeto

Percepción

Signo Icónico

Significación

### **6. Proceso metodológico.**

En primer lugar se elaboró un criterio de selección para delimitar el corpus cinematográfico, se evaluaron las teorías semióticas generales de los autores más relevantes y luego se determinó el Grupo M como el autor tricéfalo más pertinente para el enfoque buscado. A partir del estudio riguroso del Tratado del Signo Visual se dispusieron y

eligieron las categorías convenientes para el análisis, creando un aporte propio específicamente pensado para la fotografía cinematográfica dado que los autores trabajan entorno a todo el conjunto visual. Se realizó el análisis y se obtuvieron unas conclusiones.

## **6. Reseña del Trabajo**

Se estudiará el enfoque del Grupo M con respecto a la semiótica visual a partir del cual se construirán un conjunto de categorías de análisis con una perspectiva y condiciones propias. El cuerpo del análisis es la aplicación de dichas categorías a una selección de escenas de las últimas seis películas ganadoras al premio de Mejor Fotografía en el Festival de San Sebastián. El propósito del trabajo está basado en el interés que surge por los nuevos realizadores audiovisuales y sus creaciones fotográficas en cuanto a que a través del encuentro con una ciencia distinta a la suya como lo es la semiótica desplieguen un abanico de posibilidades adicionales.

Se editarán y compilarán las escenas seleccionadas para facilitar la evaluación y estudio del trabajo en un formato digital que permita la visualización por película de las escenas seleccionadas.

# PROYECTO DE TRABAJO DE GRADO

**Profesor Proyecto Profesional II:** Laura Cala

**Fecha:** 14 Abril 2008 **Calificación:** 4.6

**Asesor Propuesto:** Vladimir Sánchez

**Tel.:** 3103352435 **Fecha:**

**Coordinación Trabajos de Grado:**

**Fecha inscripción del Proyecto:**

## I. DATOS GENERALES

**Estudiante:** Diana Carolina Santanilla Cala

**Campo Profesional:** Audiovisual

**Fecha de Presentación del Proyecto:** Enero 2009

**Tipo de Trabajo:**

**Teórico:** X      **Sistematización de Experiencia:** \_\_\_\_ **Producción:** \_\_\_\_

**Profesor de Proyecto Profesional II:** Laura Cala

**Asesor Propuesto:** Vladimir Sánchez

**Título Propuesto:**

**ANÁLISIS SEMIÓTICO-VISUAL DE PELÍCULAS GANADORAS A MEJOR  
FOTOGRAFÍA EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN**

## **Problemática**

Se sabe que la fotografía cinematográfica contribuye a la producción del sentido de una película, pero se ha visto que los nuevos realizadores del campo audiovisual que se interesan por el campo de la fotografía están dedicando mayor tiempo y trabajo al aspecto técnico, en muchas ocasiones olvidando la importancia del mensaje. Desde esta perspectiva es importante que los nuevos realizadores audiovisuales concibamos estudios desde otro ámbito diferente al técnico orientando la fotografía hacia la producción de discurso y la coherencia con el mensaje que se quiere transmitir a partir de un guión. Una ciencia que puede ampliar la visión es la semiótica cuyo fin es estudiar los conceptos básicos y generales que contiene la problemática signica. En un principio esta ciencia solo estructuraba la dinámica lingüística pero ahora la semiótica se adentra en cualquier campo que tenga como objeto el signo. Sin duda una película es la representación de algo, es un signo, es muchos signos a la vez. A veces quienes hacen fotografía se aíslan y se empeñan en encontrar una imagen correcta al filme y hacen planos por su valor estético y no por lo que realmente representan. Es aquí en donde esperamos intervenir con herramientas semióticas de modo que se investiguen todas las características del signo y el papel que tiene la fotografía, más específicamente el papel que tiene el director de fotografía en el momento en que asimila que los elementos con los que trabaja aportan al signo. Desde esta perspectiva durante este estudio se planteará el siguiente problema: ¿Cómo analizar los elementos fotográficos en una obra audiovisual a partir de la construcción de un modelo semiótico que de cuenta de la producción de sentido?

### **¿Por qué es importante investigar ese problema?**

- Es importante que los nuevos realizadores y directores de fotografía cinematográfica dispongan de herramientas que colaboren en la búsqueda de buenos resultados audiovisuales porque la fotografía cinematográfica debe convocar coherentemente a lo mismo, converger hacia un mensaje claro, y además proponer un discurso completo y definido.
- Se requiere hallar una posición clara para la fotografía cinematográfica dentro de la dinámica sígnica desde la perspectiva del cine plurisignificativo.
- La verosimilitud en una obra audiovisual dependerá no solo de la historia sino de la propuesta fotográfica también, de modo que todo conjugue y sea comprensible un hecho cualquiera.
- Los nuevos realizadores son los creadores del cine que se empieza a formar en Colombia y es importante que este medio se cimiente bajo construcciones sólidas.
- Queremos hacer del cine colombiano un cine con discurso, con consistencia, con coherencia, con definición, entonces no hagamos un cine superficial basado en mera tecnicidad. Proponerse estudiar otras ciencias que den al cine la amplitud que se merece, la contundencia que requiere y sobre todo el sentido que se busca expresar a través de él.

## **Objetivos**

### **General**

Analizar a la luz de la teoría semiótica visual los elementos de la fotografía cinematográfica en ocho filmes seleccionados donde se de cuenta de la producción de sentido.

### **Específicos**

1. Identificar propuestas teóricas que sirvan como insumo para la construcción de un modelo semiótico adecuado para el análisis de la fotografía en una producción audiovisual.
2. Construir un modelo semiótico aplicable a la fotografía cinematográfica a partir de la revisión de categorías teóricas del signo visual.
4. Seleccionar un corpus cinematográfico que permita a nuestro análisis ser un aporte importante para la fotografía cinematográfica.
5. Analizar los fotogramas y escenas seleccionadas de cada filme a partir de las categorías indicadas.
6. Evaluar las posibilidades y alcances teóricos y metodológicos del modelo propuesto.

### **Recomendaciones:**

Ofrecer herramientas para que los nuevos realizadores resuelvan sus inquietudes con respecto a la fotografía cinematográfica al ser conectada con la semiótica.

## Fundamentación Teórica

### ¿Qué se ha investigado sobre el tema?

Se han realizado múltiples estudios de la significación visual aunque entre ellos hasta el momento no se ha encontrado un estudio exclusivo que presente un modelo semiótico para la fotografía cinematográfica. Algunos de los estudios que se nombrarán a continuación parten del análisis fílmico y las teorías de cine, mientras otros parten de la semiótica para la lectura del texto visual, abriendo paso a la autonomía de la semiótica fílmica. Ambas perspectivas pueden colaborar con el proyecto que se realizará pues es importante concebir las miradas de análisis alrededor de un filme.

- Vilches, Lorenzo. (1990), *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós.
- Staehlin, C.(1966) *Teoría del cine*, Madrid, Editorial Razón y Fe
- Metz, C.(2002) *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Blanco, D. (2003) *Semiótica del análisis fílmico*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.
- Lotman, Y. (1979) *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Casetti, F. (1991) *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós.

Las **Tesis Encontradas** en la Pontificia Universidad Javeriana pertinentes con el tema son:

- *Lectura de la imagen fotográfica, entre la luz y la subjetividad:*  
El autor propone una matriz de análisis para leer una fotografía fija.

- *La fotografía Cinematográfica como recurso expresivo:*  
Por a la ausencia de material básico para la fotografía cinematográfica en la Universidad el autor realiza un video y elabora un manual alrededor de la técnica fotográfica filmica.

### **¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajará?**

- Signo Visual
- Modelo Semiótico
- Producción de Sentido
- Luz (Fotografía Cinematográfica)
- Perspectiva (Fotografía Cinematográfica)
- Textura (Fotografía Cinematográfica)
- Color (Fotografía Cinematográfica)
- Sombra (Fotografía Cinematográfica)
- Composición (Fotografía Cinematográfica)
- Escala de planos (Fotografía Cinematográfica)
- Movimientos de cámara (Fotografía Cinematográfica)
- La línea (Fotografía Cinematográfica)
- Encuadre (Fotografía Cinematográfica)

### ***Fundamentación Metodológica:***

#### **¿Cómo se va a realizar la investigación?**

Este proyecto de investigación utilizará, de modo riguroso, la metodología semiótica. Los objetivos propuestos se alcanzarán a través de un estudio efectivo que conduzca a la solución del problema. Primero plantearemos el tema y el problema que en sí mismo debe ser apto para el uso de la metodología semiótica, es decir, debe buscar la explicación de un fenómeno de significación, posteriormente realizaremos el marco teórico que dará cuenta

de los paradigmas epistemológicos o las corrientes actuales del tema escogido. Procederemos a proponer una hipótesis teórica a lo que Pierce llamaría *abducciones*, es decir, afirmaciones que resultan de conocimientos y experiencias personales. Afirmaciones que se probarán durante el desarrollo de la investigación. Luego es importante justificar el uso de la metodología semiótica, delimitar el objeto y elegir las categorías de análisis. Continuando con la metodología semiótica se dará cuenta de las Operaciones Semióticas que se utilizarán para el análisis del Corpus y se construirá un modelo semiótico. El Corpus estará constituido por el análisis particular de las obras audiovisuales delimitadas anteriormente como objeto de estudio, aplicando el modelo a dichas obras. Se dará la bibliografía de los autores que preceden la investigación y se finalizará con las conclusiones a las que condujo el proyecto.

### **¿Qué actividades desarrollará y en qué secuencia?**

1. *Planteamiento del tema y del problema: Julio*
2. *Realización del Marco Teórico: Agosto*
3. *Delimitación objeto de estudio: Septiembre*
4. *Categorías de Análisis: Octubre*
5. *Análisis; Corpus: Noviembre*
6. *Conclusiones: Diciembre*

## Referencias Bibliográficas.

- Aronovich, R. (1997), *Exponer una historia: la fotografía cinematográfica*, Barcelona, Gedisa.
- Batchen, G. (2004), *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Cheshire, D. (1979), *Manual de Cinematografía*, Madrid, H Blume Ediciones.
- Gauthier, G. (1986), *Veinte lecciones sobre imagen y sentido*, Madrid, Editorial Cátedra.
- Groupe Mu, (1993), *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra.
- Barthes, R (1992). *La cámara lúcida*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Zecchetto, V. (2003) *La danza de los signos*, Buenos Aires, La Crujía.

# *Agradecimientos*

*Infinitas gracias:*

*A mi padre por enseñarme a ser una mujer dedicada y responsable.*

*A mi madre por enseñarme a enfrentar los conflictos con tenacidad.*

*A mi amorcito por estar conmigo incondicionalmente.*

*A mi hija adorada que me regalo alegrías y aprendizajes.*

*A mi hija adorada que se dejo robar tiempo para que yo estudiará.*

*A mi hija adorada que me envolvió de fuerza y templanza para desarrollar este proyecto.*

# Índice.

<b>Introducción</b> .....	<b>25</b>
<b>Capítulo 1: Buscando el camino</b> .....	<b>30</b>
1.1 Justificación.....	30
1.2 Buscando el Camino.....	34
1.3 Marco Teórico.....	46
<b>Capitulo 2: Selección del Corpus</b> .....	<b>67</b>
2.1 Criterios de Selección.....	67
2.2 Presentación de la Selección. ....	69
<b>Capitulo 3: Categorías de Análisis</b> . ....	<b>71</b>
3.1 Perceptos. ....	71
3.2 Objeto de la Percepción. ....	73
3.3 Modelo del signo icónico.....	74
3.3.1. Tipo.....	74
3.3.2. Referente.....	75
3.3.3. Significante. ....	76
3.4 Figuras retóricas en la fotografía cinematográfica.....	81
3.5 Significación.....	83
<b>Capitulo 4: Análisis</b> .....	<b>84</b>
4.1 Introducción (Selección de Escenas y fotogramas).....	84
4.2 Sinopsis, Introducción y Análisis de cada filme	
4.2.1. <b>Niwemang / Half Moon</b> Bahman Ghobadi.....	85
4.2.2. <b>Sunflower</b> Zhang Yang.....	100
4.2.3. <b>Nine Songs</b> Winterbottom.....	114
4.2.4. <b>Girl with a Pearl Earring</b> Peter Webber. ....	127
4.2.5. <b>The Warrior</b> Asif Kapadia.....	142
4.2.6. <b>Harrison's Flowers</b> Elie Chouraqui . ....	159
<b>Conclusiones</b> .....	<b>178</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>184</b>
<b>Videografía</b> .....	<b>185</b>

## INTRODUCCIÓN

En esta tesis se analizará la fotografía de una selección de películas a partir de las propuestas teóricas de semiótica visual aportadas por el Grupo M, quienes emprenden el proyecto de una retórica general. Específicamente el estudio a realizar se constituye con base en las propuestas consignadas en el Tratado del Signo Visual del autor tricéfalo, allí se aplican los modelos retóricos a la comunicación visual iniciando desde los fundamentos perceptivos del sistema visual. Las categorías de análisis que se realicen para el estudio, permitirán a los jóvenes realizadores audiovisuales descubrir una ventana más para sus creaciones. Se busca que a partir de la perspectiva sémica el realizador encuentre un sin fin de posibilidades para producir nuevos sentidos. Empíricamente el estudio será aplicable en tanto se de la importancia de observar la fotografía desde la semiótica.

A partir de un criterio de selección que delimita el corpus cinematográfico se eligieron las seis últimas películas premiadas a mejor fotografía en *El Festival de San Sebastián*. Se elaborará un conjunto de categorías de análisis, el cual se aplicará a una selección configurada por cinco planos o escenas que serán elegidas subjetivamente pero con el ineludible interés de que estos permitan la comprensión de las categorías, la dinámica de la producción de sentido, así como los aciertos y desaciertos de la fotografía.

# CAPÍTULO 1: BUSCANDO EL CAMINO...

## 1.1 JUSTIFICACIÓN

En los últimos años el individuo ha sido espectador del acelerado crecimiento de las tecnologías mediáticas. El cine, por ejemplo, ha descubierto múltiples hallazgos narrativos a medida que crece su industria y su circulación, por lo que también se desarrollan diferentes estudios acerca de su funcionamiento y su funcionalidad. Se conoce que las películas despiertan multiplicidad de sentimientos, pasiones y emociones y que el individuo a partir de sus paradigmas socioculturales tiene una aproximación o experiencia diferente con el producto audiovisual. Cada persona encuentra un sentido en determinada luz, determinado encuadre, determinado color, determinado movimiento pues sin siquiera ser un experto su sistema perceptivo así lo hace.

Se sabe que la fotografía cinematográfica contribuye a la producción del sentido de una película, pero se ha visto que los nuevos realizadores del campo audiovisual que se interesan por el campo de la fotografía están dedicando mayor tiempo y trabajo al aspecto técnico, en muchas ocasiones olvidando la importancia del mensaje. Desde esta perspectiva es importante que los nuevos realizadores audiovisuales conciben estudios desde otro ámbito diferente al técnico orientando la fotografía hacia la producción de discurso y la coherencia con el mensaje que se quiere transmitir a partir de un guión.

Una ciencia que puede ampliar dicha visión es la semiótica cuyo fin es estudiar los conceptos básicos y generales que contiene la problemática signica. En un principio esta ciencia solo estructuraba la dinámica lingüística pero ahora la semiótica se adentra en cualquier campo que tenga como objeto el signo. Sin duda una película es la representación de algo, es un signo, es muchos signos a la vez. A veces quienes hacen fotografía se aíslan y se empeñan en encontrar una imagen correcta al filme y hacen planos por su valor estético y no por lo que realmente representan. Es aquí en donde se espera intervenir con herramientas semióticas de modo que se investiguen las características del signo visual y el papel que tiene la fotografía, más específicamente el papel que tiene el director de

fotografía en el momento en que asimila que los elementos con los que trabaja aportan al signo.

Pero luego de plantear el problema puede surgir el interrogante del por qué es relevante dar solución a un problema así. Un filme es el resultado del trabajo de un equipo, pero sobre todo, es resultado del trabajo de personas especializadas en distintas áreas, así que se dirá que a medida que cada quien encuentre dentro de su especialidad la mejor manera de aportar a un equipo, se obtendrán mejores resultados.

¿A qué se puede llamar mejores resultados cuando se hace referencia al cine? Según este apartado del discurso se puede considerar que un buen resultado puede darse cuando todas las esferas dentro del filme convocan coherentemente a lo mismo y cuando todo converge hacia un mensaje. Cada departamento tiene unas funciones específicas y unas formas particulares de producir significado. Cada departamento crea un lenguaje semiótico diferente. Esto conduce a estudiar la dinámica de los signos que comprometen a la fotografía cinematográfica en una obra audiovisual particular, con la producción de sentido, de modo que se halle una posición clara para la fotografía cinematográfica dentro de dicha dinámica. Por esto el cine se puede llamar plurisignificativo. La fotografía debe ser verosímil para transmitir mediante sus signos particulares un discurso competente y claro.

“En el caso de verosimilitud estamos delante de una generalización o universalización a partir de hechos que se repiten constantemente y bajo formas similares. Es normal (y por tanto verosímil) que un hombre que no sabe nadar se ahogue si cae al agua en medio de un lago profundo sin que nadie lo auxilie. Sin embargo, no es imposible que se salve por algún hecho fortuito y casual si al caer está endosando una vestimenta tal que le permite estar a flote...” (Zecheto, 2003, p. 36)

Al hacer referencia a verosimilitud se busca mostrar que no solo a nivel de historia se debe contar algo creíble sino que a nivel fotográfico también, de modo que todo conjugue y sea comprensible un hecho cualquiera. Sin embargo no se espera que todas las producciones audiovisuales busquen ser estándares, universales y creíbles, pero se espera que el público crea en lo que ve y no solo en lo que se dice.

Los nuevos realizadores son los creadores del cine que se empieza a formar en Colombia y es importante que este medio se cimiente bajo construcciones sólidas. No con esto se quiere decir que los nuevos realizadores hacen mal al estudiar el aspecto técnico porque lo técnico ayuda a materializar el mensaje. Lo que se reclama es la reivindicación de la imagen cinematográfica como signo.

Otro punto importante para discutir dentro de este problema es que no se podrá nunca predecir lo que exactamente quiere decir tal luz o tal color, ni tampoco suponer con un manual lo que quiso decir el director de fotografía a través de una película. No se pretenderá universalizar una idea porque cada receptor es distinto y por cada habitante en el mundo, hay un mundo único, y por ende, una interpretación del mundo. Tampoco se busca que todo aquello que un realizador coloque en la escena tenga cierto significado profundo, es más a veces en la imagen resultan cosas accidentales que nunca se pensaron y resultan increíbles. No se radicalizará en cuanto a que la fotografía debe ser vista siempre desde una perspectiva sígnica, pero si se espera que estudiar la fotografía desde esta perspectiva puede aportar variedad de posibilidades para quienes realizan una obra audiovisual.

Se plantea la siguiente pregunta para dar comienzo al proyecto: ¿Qué papel tiene la fotografía en un nivel semiótico?

“... tal vez, por el hecho de estar fascinado sin reserva alguna por la problemática de la luz. La luz suave, la luz peligrosa, la luz pintada como en un sueño, la luz viva o muerta, la nítida o brumosa, luz que quema, la violenta, desnuda, súbita, sombría, la primavera, la luz que entra por al ventana, la luz que sale por ella, la luz derecha, oblicua sensual, apremiante, limitatoria, venenosa, calmante serena. La Luz.” (Aronovich, 1997, p. 15)

Bergman claramente no solo hace referencia a una luz que hay que saber donde y cómo situar, sino que plantea la problemática de la luz en la medida en que la luz cuenta cosas, la luz dice. La luz, el color, la textura, el encuadre, los movimientos de cámara hablan y se expresan a su manera, producen sentido. Olvidar esto es un error y es caer en lo meramente técnico.

El problema que se abordará es justificable en la medida en que el estudio sea leído y los nuevos realizadores tomen conciencia de cómo la semiótica puede ser una herramienta que complementa al cine. Si se tienen bases sólidas acerca de la significación de la imagen, se pueden identificar en otros productos cinematográficos los elementos pertinentes y aquellos que sobran, por consiguiente se irán depurando y consolidando las críticas hacia los demás productos audiovisuales al mismo tiempo que construyendo una perspectiva más amplia para la realización de los productos propios.

Dándole importancia al mensaje en la comunicación visual se enriquecerá la imagen y el impacto emocional que va a tener el público será mayor. La imagen puede ser más poderosa aunque la mayoría del público no se detenga a observar los detalles de la fotografía ni tenga una plena conciencia de las particularidades del signo visual si construirá una percepción de todo el producto. En fin se presentarán productos de mayor calidad. Imágenes enriquecidas de coherencia, consistencia, imágenes que atrapen al espectador por una elaborada construcción de discurso.

“Por discurso entendemos los fenómenos culturales como procesos de producción de sentido. El término discurso designa, al mismo tiempo, el acto, de producir sentido y su expresión comunicativa” (Zecheto, 2003, p. 40)

Para concluir; este proyecto de investigación abordara la fotografía desde una perspectiva semiótica para dar solución a la problemática que se presenta hoy en día con los nuevos realizadores porque se quiere hacer del cine colombiano un cine con mensajes consistentes, coherentes y definidos, más no un cine superficial basado en mera tecnicidad. Se propone acá estudiar otras ciencias que den al cine la amplitud que se merece, la contundencia que requiere y sobre todo el sentido que se busca expresar a través de él.

## 1.2 BUSCANDO EL CAMINO

He encontrado una particular fascinación con el cine, así que mi primer interés es acercarme a este con la elaboración de un proyecto de investigación que me ayude a especializarme dentro de algo que me atrae mucho; los elementos fotográficos que contiene una obra. Más allá de la historia que todos podemos entender al ver cualquier película, existen unos elementos visuales que contribuyen al significado total de la obra, esos elementos como la textura, el color, la luz, la sombra, la composición, la línea, los movimientos de la cámara, el encuadre etc., tienen significados que aportan o contradicen el contenido total de la obra audiovisual. Lo interesante de analizar estos elementos y encontrar otros nuevos en el camino es que ésta búsqueda conduce a un estudio de los signos.

El cine es una técnica que consiste en proyectar fotogramas rápida y sucesivamente de modo que se cree la impresión del movimiento. El cine ha sido detónante de opinión, tanto críticas en su contra como a su favor han generado discusiones alrededor de su existencia. Las películas han sido analizadas desde la interpretación para comprender a cabalidad lo que quieren comunicar. Dado que una película tiene un sin fin de componentes se han creado también un sin fin de comentarios, reflexiones, aportes, críticas, cuestionamientos y análisis. “Cuando se ve una película con elementos de juicio se le encuentra mayor sentido.”

Disponible en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/analizarpelicula.htm>, recuperado: 20 de noviembre del 2007 Martínez, Enrique (2007), “*Analizar una película*”

La crítica cinematográfica que se encuentra hoy en día intenta entender razones y procesos de la creación que llevan a una película a ser considerada con mucho o poco éxito. Por otro lado cada película presenta su reseña en donde se sintetiza lo más importante de la historia y funciona como una guía para el público. Tanto las críticas como las reseñas determinan las elecciones en el público para asistir a uno u otro film. Con este proyecto de investigación se busca todo lo contrario a lo que busca la crítica cinematográfica, ya que más que invitar al público o prevenirlo ante cualquier obra audiovisual, se quiere es que

dentro de la academia principalmente haya un acercamiento distinto a un filme de un director, de modo que se revele ésta de una manera profunda y se encuentren multiplicidad de sentidos que con una mirada crítica no se evidencian del mismo modo que desde un punto de vista semiótico como se busca acá.

El cine contiene infinidad de componentes a las que podrían encontrarse sentido; el lenguaje de quienes hablan, el lenguaje corporal de los actores, el lenguaje de la música y de los sonidos que se escuchan, entre otros; lenguajes que tienen unas formas específicas y unos significados. Por qué no plantearse la posibilidad de un lenguaje fotográfico, ya que muchos objetos que están presentes dentro del ámbito fotográfico no están puestos accidentalmente y tienen significados y sentidos por comprender y explicar<sup>1</sup>.

“Desde que se comenzó a teorizar sobre el cine, se trató un asunto no sólo de un nuevo medio de expresión, sino de una especie de lenguaje susceptible de expresar ideas, sentimientos cuyo sentido dependía del montaje, de la naturaleza de los planos y de sus relaciones por lo menos tanto como las cosas representadas...” (Zecheto, 2003, p. 40)

Es así que el movimiento de una cámara deja de ser algo técnico y pasa a un terreno comunicacional y más allá un ámbito de análisis para su posterior explicación.

Existen múltiples métodos para estudiar una obra de un director pero en este proyecto interesa estudiarla a través de la semiótica. La primera pregunta será entonces: ¿Qué es la semiótica? Algunos la han definido como la teoría de los signos cuyo objetivo es el estudio de los conceptos básicos y generales que contiene la problemática signica. A continuación se ahondará en su historia y se explicará que es la semiótica en cada una de las tres etapas que explica Zechetto en su libro: *La Danza de los Signos*.

---

<sup>1</sup> Comprender: es la forma de conocimiento mediante la experiencia del significado de algo. Explicar: es una forma de conocimiento a través del razonamiento lógico y científico: es el análisis de los mecanismos, de las reglas, de las organizaciones y de los condicionamientos constitutivos de un ente o de un fenómeno. (Zecheto, 2003, p. 75)

La semiótica<sup>2</sup> de primera generación tuvo su origen con los primeros estudios de semiología (1950). ¿Qué es el texto? Como es sabido la semiología en principio tiene una tradición saussuriana puramente lingüística, es decir que el problema de la semiología era el de encontrar y descomponer las unidades que contiene un texto. Al descubrir la estructura y los componentes del discurso se podía considerar que el problema semiótico estaba resuelto. Con la llegada del estructuralismo la semiótica asumió otra problemática: el lector como decodificador y el mensaje como obra. Lo más importante es que el método de estudio del estructuralismo, permitió a la semiótica pensar en el análisis de las relaciones que nacen entre los componentes de la estructura del texto.

Posteriormente en los años 70 la semiótica tomó un rumbo postestructuralista, al que Zecchetto llama de segunda generación<sup>3</sup>, se impusieron enfoques más pluralistas en los que se evaluaron fenómenos extra-lingüísticos. Se preguntan ¿cómo comunica el texto? El deconstructivismo; que optaba por apartarse del texto y de sus símbolos centrales de manera que se desintegrara y luego se reinterpretara el texto permitiendo una reconstrucción hasta volver a los elementos centrales excluidos. La hermenéutica en la que Gadamer se interesa por el estudio de los procesos que intervienen en la interpretación de los lenguajes y los mensajes, así se basa en la interpretación del ser humano mismo y en la que Ricoeur crea “el círculo hermenéutico” explicando la correlación entre explicación y comprensión, y viceversa. Y por último dentro de ésta segunda generación las teorías del lector implícito en las que se dice que el lector no es el individuo sino una instancia del texto mismo que se activa. Esta segunda generación debía enfrentar el funcionamiento del texto y resolver la noción de estructura que no alcanzó a explicar la dinámica del texto por la forma estática en que se definió en la primera generación. Además se planteó la idea de

---

<sup>2</sup> Aunque se ha optado por abordar la evolución de la ciencia de los signos a partir de Zecchetto, es importante aclarar que dicho autor usa erróneamente tanto el término semiología como el término semiótica sin considerar la discusión que el mismo propone al principio de su libro en donde cada palabra representa una mirada propia. Semiología termino tradicionalmente conocido en la teoría de Saussure y Semiótica termino de la teoría moderna propuesta de Pierce. Recordando que Saussure considero la semiología relacionada con la psicología social y con una visión lingüística y Pierce considero “la semiótica para abarcar el conocimiento de los fenómenos de la semiosis como parte integrante de una teoría del conocimiento” (Zecheto, 2003, p.)

<sup>3</sup> El primer congreso de la Asociación Internacional de Semiótica (1969) opto por el término: semiótica

contrato entre el autor y lector, de modo que se estableció por primera vez un pacto entre los dos individuos.

Por último Zechetto plantea una última etapa de la semiótica que inicia a mediados de los 80 en la que hay una preocupación por la interacción del texto en su contexto de recepción y el perfil del interlocutor. Para responder a estos problemas se instauró un nuevo paradigma: el interaccionismo. Describir la comunicación en su multiplicidad de elementos en cada contexto. De esta manera disciplinas como la sociolingüística, la psicología social, la sociología cognitiva, la kinésica y la proxémica, contribuyen al análisis que emprende la semiótica. El lector se convierte en interlocutor que es creado en el texto y al que se le marca un recorrido. Se dirá pues que en esta generación además de la preocupación del cómo se comunica un texto se preguntan por los actores mediáticos y su interacción en los distintos contextos.

La semiótica además como definió Charles Morris en 1938: "... tiene un doble vínculo con las ciencias: es una ciencia más y a su vez un instrumento de las ciencias" (Zechetto, 2003, p. 17). Concebir la semiótica como instrumento, como método de investigación para encontrar los sentidos a la obra de un director y analizar los elementos fotográficos como portadores de significado.

Una pregunta más para continuar el camino semiótico dentro del cine, es preguntarse qué se puede considerar signo dentro del cine. Las imágenes hechas con medios técnicos (como el cine), como lo dice Zechetto, son mostradas indirectamente y a través de alguna representación. La realidad que está ante nuestros ojos es una experiencia inmediata a diferencia de la propuesta por el cine que es una experiencia mediatizada y es en esa medida que las imágenes del cine se convierten en signo ya que son representaciones de la realidad. Ahora bien el color, la sombra, el encuadre y todos los elementos fotográficos, ¿son signos? Si se considera la definición de signo de según Charles S. Peirce es algo que "...está por alguna otra cosa y que es entendido o tiene algún significado para alguien. Un signo sirve para representar o sustituir a algo que no está presente para algún sistema que sea capaz de interpretar tal sustitución." (Citado en Zechetto, 2003, p92) Si se piensa en los elementos

fotográficos, en cada uno de ellos se encontrarán sus especificidades y sus funciones dentro del lenguaje del cine, así que esta investigación consistiría también en un enlace y una proximidad de éstos elementos dentro de los modelos semióticos ya establecidos. Explicar cuáles son signos, cuáles no y por qué, además si la imagen del cine es signo en que medida estos elementos juegan un papel semiótico. Deben ser parte de la dinámica de los signos que vemos en una película.

El concepto de significado y el concepto de sentido aunque parecen tan semejantes tienen un contenido muy diferente que podría cambiar el camino de la investigación. Significado:

... es el conjunto de sentidos concensuados en torno a un objeto semiótico El significado representa nomenclalmente todo lo que se atribuye a un signo y no solo lo que define un diccionario, por ejemplo, de una palabra, que se limita a determinar a priori un significado mínimo. Los significados completos de un signo desbordan ese límite, incluyen las interpretaciones dadas por los actores en un contexto concreto de semiosis, en el cual vinculan sentidos diversos según la situación de su uso. (Citado en Zechetto, 2003, p96)

En esta definición Zechetto define significado partiendo del concepto de sentido, es decir, que son dos conceptos que son analizados como procesos muy parecidos, en algunos casos son tomados casi como sinónimos. Frege es quién distingue entre sentido y significado de modo que advierte que “el sentido es la representación conceptual de algo, es aquello que piensa o capta el sujeto acerca de una determinada proposición; en consecuencia el sentido es dependiente de la subjetividad de la persona” (Citado en Zechetto, 2003, p80) mientras el significado está referido al universo de objetos objetivos y lógicos, por tanto, desligado de la mente del sujeto.

Saussure, uno de los pioneros, propone que el signo tiene fundamentalmente dos caras; una en la que está lo inmaterial del signo (significante), y otra en la que está lo inmaterial, es decir la idea mental o mejor el concepto mental (significado). Como vemos para Saussure tampoco existe una diferencia entre significado y sentido dado que el significado para Saussure si está en la mente del sujeto.

Pierce plantea tres caras para el signo; el representamen (el signo), el objeto (a lo que alude el signo) y el interpretante (es la idea del signo en la mente de un sujeto), se dirá que el interpretante es esa idea o concepto que para Saussure es el significado. Para ambos existe una idea mental en el sujeto, pero una de las diferencias entre el significado de Saussure y el Interpretante de Pierce es que para Pierce hay tanto un interpretante inmediato (simplemente el significado del signo) como un interpretante dinámico (constituido por el sentido captado por un sujeto singular) y por último un interpretante en sí (los nuevos signos que el sujeto engendra). Pierce logra hacer una diferencia entre significado y sentido, porque sugiere al interpretante (idea mental del signo) la posibilidad inmediata y dinámica, en la que el simple significado puede ser el interpretante inmediato y sentido puede ser el interpretante dinámico.

“La imagen, generalmente el rodeo de las representaciones diversificadas de lo real concreto, produce sentido, sentido que la perfección no puede cerrar; la imagen, aunque sea representación o acto sémico (y es la mayoría de las veces, una y otra cosa, la una por la otra), sólo puede funcionar mediante un código establecido gracias a relaciones sociales” (Gauthier, 1986, p. 95)

Desde una perspectiva semiótica se empezará a ver la imagen de una fotografía como un signo, porque en una foto podemos encontrar representaciones ligadas a un objeto. Entonces la relación entre estos signos es la que produce un sentido para un sujeto singular en el ámbito de su cultura y su sociedad.

Con la fotografía filmica se busca expresar emociones, impresiones, mensajes y sentidos, mediante herramientas que tiene a su disposición como: la iluminación, la óptica, el encuadre, el color, las tonalidades, la textura y la cámara. A partir de un guión se busca recrear una atmósfera para detallar la estética total de la imagen en la obra audiovisual. Desde el punto de vista conceptual el director de fotografía determina “el look” de una película pero teniendo en cuenta innegablemente la coherencia con el guión y el acuerdo con el director.

Recordando lo que dice Bergman:

“... tal vez, por el hecho de estar fascinado sin reserva alguna por la problemática de la luz. La luz suave, la luz peligrosa, la luz pintada como en un sueño, la luz viva o muerta, la nítida o brumosa, luz que quema, la violenta, desnuda, súbita, sombría, la primaveral, la luz que entra por al ventana, la luz que sale por ella, la luz derecha, oblicua sensual, apremiante, limitatoria, venenosa, calmante serena. La Luz.” (Citado en Aronovich, 1997, p. 65)

Así como Bergman tiene un deleite único por la luz, existen otros autores cinematográficos que sienten especial atracción por alguna otra de las herramientas de las que disponen, por ejemplo, la cámara. Algunos basan todo su trabajo desde la herramienta de la cámara, pero no quiere decir esto que la cámara sea igual a fotografía, o que luz sea fotografía. Quiénes trabajan con la imagen filmica desarrollan un proceso de creación en el que se decidirá lo que finalmente se observará en la proyección de una película. Así que la fotografía es un mundo de decisiones o muy acertadas o muy destructivas.

“Una sola cosa es cierta: el cuadro, y particularmente el cuadro rectangular, no corresponde en nada al campo natural de la visión, el cual es de una definición incierta en sus márgenes... Lo natural del rectángulo es una ilusión más, que debe atribuirse a la megalomanía de nuestra civilización, que declara natural lo que elabora por cuenta propia.” (Gauthier, 1986, p. 23)

La cámara y la luz son herramientas del fotógrafo indispensables para su trabajo pero además tiene muchos más elementos en los cuales pensar, aunque la cámara es su ventana no puede ser su única razón y su único objeto, en principio, lo trascendente siempre será todo lo que se pueda observar en el rectángulo de la cámara, pero nunca éste rectángulo serán los límites de la visión del fotógrafo también, porque el fotógrafo ve todo lo que dentro del rectángulo no se puede ver. “Elegir, para una imagen figurativa, no es únicamente decidir lo que va a ser visible, sino también lo que debe quedarse escondido”<sup>4</sup>

La función que tiene una cámara fotográfica es en cierta medida la misma función que tiene la cámara para cine, lo que las distinguen es que en cine se necesitan una cantidad de fotos más para recrear una realidad en movimiento. Para hablar de la fotografía filmica es necesario referirse a algunas cuestiones que se han tratado en los estudios de la fotografía fija, porque es de allí donde nace la fotografía filmica. En cuestión de fotografía Sekula (citado en Batchen, 2004) basa su teoría fotográfica en la semiótica de Pierce, desde el

punto de vista de que las fotografías son principalmente *signos indiciales*. Para Sekula la fotografía representa de cierta manera un objeto debido a una relación de conexión física. “En otras palabras, como índice, la fotografía nunca es ella misma, sino que siempre, *por su naturaleza*, es rastro de otra cosa.” (Batchen, 2004, p. 38)

Por otra parte Burgin (citado en Batchen, 2004) afirma que la primordial característica de la fotografía es la capacidad que tiene de producir y difundir *significado*, pero aclara que los significados que presenta la fotografía no están en las propias imágenes sino en el contexto en el que las imágenes aparecen. De modo que Burgin hace ver que la fotografía en sí misma no tiene significado sino que el significado estará dado por las estructuras sociales y psíquicas del autor y el lector. ¿Cuál es la función de la fotografía en la dinámica de constituir un signo? Desde Burgin se dirá que no tiene función alguna (solo una característica) porque el proceso de significación ocurre casi que sin ella. Se tiene solo una realidad y un contexto que será representado, posteriormente un resultado de esa representación que es la foto misma, un signo. El significado estará sujeto a los individuos. Mientras el lenguaje y toda su elaboración estructural es un universo de signos, la fotografía no como cámara sino como técnica tiene la capacidad de difundir significado, pero no juega un papel. ¿Qué es la fotografía a nivel semiótico?

En los últimos años hemos sido espectadores del acelerado crecimiento de las tecnologías mediáticas. El cine, por ejemplo, ha descubierto múltiples hallazgos narrativos a medida que crece su industria y su circulación, por lo que también se desarrollan diferentes estudios acerca de su funcionamiento y su funcionalidad. Se conoce que las películas despiertan multiplicidad de sentimientos, pasiones y emociones y que el individuo a partir de sus paradigmas socioculturales tiene una aproximación o experiencia diferente con el producto audiovisual. Cada persona encuentra un sentido en determinada luz, determinado encuadre, determinado color, determinado movimiento. Se sabe que la fotografía cinematográfica contribuye a la producción del sentido de una película, pero se ha visto que los nuevos realizadores del campo audiovisual que se interesan por el campo de la fotografía están dedicando mayor tiempo y trabajo al aspecto técnico, en muchas ocasiones olvidando la importancia del mensaje.

Desde esta perspectiva es importante que los nuevos realizadores audiovisuales concibamos estudios desde otro ámbito diferente al técnico orientando la fotografía hacia la producción de discurso y la coherencia con el mensaje que se quiere transmitir a partir de un guión. Una ciencia que puede ampliar la visión es la semiótica cuyo fin es estudiar los conceptos básicos y generales que contiene la problemática sígnica. En un principio esta ciencia solo estructuraba la dinámica lingüística pero ahora la semiótica se adentra en cualquier campo que tenga como objeto el signo. Sin duda una película es la representación de algo, es un signo, es muchos signos a la vez. El análisis trabajará con herramientas semióticas abarcando características del signo visual y descubriendo el papel que tiene la fotografía, más específicamente el papel que tiene el director de fotografía en el momento en que asimila que los elementos con los que trabaja aportan al signo.

Pero luego de plantear el problema puede surgir el interrogante del por qué es relevante dar solución a un problema así. Un filme es el resultado del trabajo de muchas personas, pero sobre todo, es resultado del trabajo en equipo de muchas personas especializadas en distintas áreas, así que a medida que cada quien encuentre dentro de su especialidad la mejor manera de aportar a un equipo, se obtendrán mejores resultados.

“...el discurso posee un significado completo y definido, y como tal es captado. El sentido, pues, es algo presente en la estructura de todo discurso, Tiene una función común, posee una finalidad social, está destinado a difundir un hacer creer, un hacer saber o un hacer – hacer, los discursos están vinculados con otros discursos, sea en las condiciones de producción (necesitan de la presencia de otros discursos), como en las condiciones de reconocimiento (para ser leídos y comprendidos). ”  
(Zechetto, 2003, p. 45)

¿A qué se puede llamar mejores resultados cuando hacemos referencia al cine? Según este apartado del discurso podemos considerar que un buen resultado puede darse cuando todas las esferas dentro del filme convocan coherentemente a lo mismo, cuando todo converge hacia un mensaje, cuando el discurso es completo y definido hacia el mismo mensaje.

Cada departamento tiene unas funciones específicas y unas formas particulares de producir significado. Cada departamento crea un lenguaje semiótico diferente lo que conduce a estudiar la dinámica de los signos que comprometen a la fotografía cinematográfica en una obra audiovisual particular, con la producción de sentido, de modo que se halle una posición clara para la fotografía cinematográfica dentro de dicha dinámica. Por esto el cine se puede llamar plurisignificativo. La fotografía a partir de la creación debe volver verosímil un discurso que se transmite mediante signos particulares, los cuales se abordaran en este proyecto.

“En el caso de verosimilitud estamos delante de una generalización o universalización a partir de hechos que se repiten constantemente y bajo formas similares. Es normal (y por tanto verosímil) que un hombre que no sabe nadar se ahogue si cae al agua en medio de un lago profundo sin que nadie lo auxilie. Sin embargo, no es imposible que se salve por algún hecho fortuito y casual si al caer está endosando una vestimenta tal que le permite estar a flote...” (Zechetto, 2003, p. 113)

El concepto de verosimilitud muestra que no solo a nivel de historia se debe contar algo creíble sino que a nivel fotográfico también, de modo que todo conjugue y sea comprensible un hecho cualquiera. Sin embargo no se espera que todas las producciones audiovisuales busquen ser normales, universales y creíbles, pero se espera que su discurso despierte en el público un hacer creer, un hacer saber o un hacer- hacer.

Los nuevos realizadores son los creadores del cine que se empieza a formar en Colombia y es importante que este medio se cimiente bajo construcciones sólidas. No con esto se quiere decir que los nuevos realizadores hacen mal al estudiar el aspecto técnico porque lo técnico ayuda a materializar el mensaje. Lo que se reclama es la reivindicación de la imagen cinematográfica como signo.

Otro punto importante para discutir dentro de este problema es que no se puede nunca predecir lo que exactamente quiere decir tal luz o tal color, ni tampoco suponer con un manual lo que quiso decir el director de fotografía a través de una película. No se pretenderá universalizar una idea porque cada receptor es distinto y por cada habitante en el mundo, hay un mundo único, una interpretación del mundo, aunque sin duda haya ciertas

representaciones que convencionalmente signifiquen lo mismo a un grupo de personas o a toda una sociedad. A parte de esto los realizadores tampoco pueden pretender que todo aquello que colocan dentro del cuadro este puesto con algún significado profundo, es más a veces en la imagen resultan cosas accidentales que nunca se pensaron y resultan increíbles. No se busca radicalizar en cuanto a que la fotografía debe ser vista siempre desde una perspectiva sónica, pero si creemos en que estudiar la fotografía desde esa perspectiva puede aportar variedad de mecanismos para quienes realizan una obra audiovisual.

Se plantean las siguientes preguntas para dar comienzo al proyecto: ¿Qué efectos brinda la fotografía cinematográfica a una obra audiovisual?, ¿Qué componentes de la fotografía cinematográfica aportan sentido a la obra audiovisual?, ¿Qué papel tiene la fotografía en un nivel semiótico?

“... tal vez, por el hecho de estar fascinado sin reserva alguna por la problemática de la luz. La luz suave, la luz peligrosa, la luz pintada como en un sueño, la luz viva o muerta, la nítida o brumosa, luz que quema, la violenta, desnuda, súbita, sombría, la primaveral, la luz que entra por al ventana, la luz que sale por ella, la luz derecha, oblicua sensual, apremiante, limitatoria, venenosa, calmante serena. La Luz.” (Bergman Citado en Aronovich, 1997, p. 65)

Bergman claramente no solo hace referencia a una luz que hay que saber donde y cómo situar, sino que plantea la problemática de la luz en la medida en que la luz cuenta cosas, la luz dice. La luz, el color, la textura, el encuadre, los movimientos de cámara hablan y se expresan a su manera, producen sentido. Olvidar esto es un error y es caer en lo meramente técnico.

Los nuevos realizadores evidenciarán con este proyecto cómo la semiótica puede ser una herramienta que complementa al cine. Cuando los colombianos nos mostramos al mundo, necesitamos asumir una formación académica integral para que a la hora de competir internacionalmente logremos obtener un lugar trascendente. Si tenemos bases sólidas acerca de la significación de la imagen, podemos identificar en otros productos cinematográficos los elementos pertinentes y aquellos que sobran, por consiguiente vamos depurando y consolidando una crítica hacia los demás productos audiovisuales al mismo

tiempo que construyendo una perspectiva más amplia para la realización de los productos propios.

Dándole importancia a los elementos que enriquecen la imagen se obtendrá un impacto del público. La imagen va a ser mucho más poderosa aunque no se tenga una plena conciencia de lo que se está viendo a primera vista. En fin se presentarán productos de mayor calidad. Imágenes enriquecidas de coherencia, consistencia, imágenes que atrapen al espectador por una elaborada construcción de discurso.

“Por discurso entendemos los fenómenos culturales como procesos de producción de sentido. El término discurso designa, al mismo tiempo, el acto, de producir sentido y su expresión comunicativa” (Zechetto, 2003, p. 65)

Este proyecto de investigación abordara la fotografía desde una perspectiva semiótica para dar solución a la problemática que se presenta hoy en día con los nuevos realizadores. Queremos hacer del cine colombiano un cine con discurso, con consistencia, con coherencia, con definición, entonces no hagamos un cine superficial basado en mera tecnicidad. Proponerse estudiar otras ciencias que den al cine la amplitud que se merece, la contundencia que requiere y sobre todo el sentido que buscamos expresar a través de él.

### 1.3 MARCO TEÓRICO.

Este marco teórico contendrá la revisión de la teoría propuesta por el Grupo M en el libro: “Tratado del Signo Visual”. Se abordarán los capítulos: II (Los Fundamentos Perceptivos del Sistema Visual), III (Semiótica General de los mensajes visuales), IV (El Signo Icónico) y VI (Retórica Visual Fundamental). Se explicará la teoría de los autores teniendo en cuenta la aplicación a la cinematografía, dado que la perspectiva teórica que contiene el libro gira en torno a toda la comunicación visual partiendo de conceptos puros y básicos.

#### *Alrededor del Capítulo II*

Para estudiar la fotografía cinematográfica a través de la semiótica debemos primero advertir que como lo afirma el Grupo M “La semiología visual está aún en el limbo.” (Grupo M, 1993, p.19) Es por esto que nuestro marco teórico solicitará el estudio del signo visual desde sus bases más primarias. El Grupo M en su libro Tratado del signo Visual ha querido sentar estos primeros cimientos de esta semiología por lo que abordaremos su teoría y extraeremos de ella lo conveniente para las especificidades de la fotografía cinematográfica. Para empezar aprobaremos la afirmación del Grupo M al considerar que:

“...la idea propuesta por los literatos de que el lenguaje es el código por excelencia, y de que todo transita por él mediante una inevitable verbalización, es falsa. Basta con considerar obras de física, de química, de matemáticas, de tecnología, para constatar que están invadidas por esquemas y por dibujos. ¿Es posible imaginar un tratado de zoología sin dibujos? Podemos incluso dudar el que sea posible hacer comprender exclusivamente mediante el discurso, pongamos por caso, la estructura química del DDT o la doble hélice del ADN.” (Grupo M, 1993, p. 46)

El Grupo M ha puesto su interés en estudiar y proponer una teoría que de cuenta de la comunicación visual traspasando las simples especulaciones estéticas. Para iniciar los propios autores hacen saber que en la semiología general se debe evitar el estudio fisiológico (Grupo M, 1993, p. 52), pero aún así emprenden su camino haciéndolo porque se aborda un sistema que aun no ha sido estudiado en su particularidad. Introducen el estudio a partir de los fundamentos perceptivos del sistema visual.

Las primeras particularidades del medio visual que hace notar el Grupo M es el de la potencia: “permite encaminar 10 bits / segundo, es decir, 7 veces más que el oído” (Grupo M, 1993, p. 54) y la reducción: por lo que registrará líneas y formas, simplificando los puntos con los que esta realmente planteada una imagen, esto último se explica con la idea de que es un error creer que el sistema retinex es un órgano que registra punto por punto. “...para utilizar una comparación, digamos que no tendría más interés que el que tiene una pantalla de televisión cuando no hay programa” (Grupo M, 1993, p. 55)

Tenemos dos conceptos opuestos que hacen parte de un mismo sistema. La potencia con la cual el medio visual se vale para transmitir información velozmente y ampliamente, y asimismo tiene la cualidad de reducción, con la cual simplifica. Un sistema que está constituido por la oposición del cual los cineastas deben sacar provecho. Al entender los alcances y límites de la percepción que tiene el público sobre la obra audiovisual se podrá entonces determinar lo percibido a la hora de construir un ambiente.

Los autores de este tratado toman conceptos que sirven para nuestro estudio, así que aplicaremos a partir de sus definiciones:

*El campo:* “el ángulo sólido que engloba lo que es visible por el ojo” (Grupo M, 1993, p. 56)

El campo en el caso de nuestro estudio se restringirá al ángulo que reúne todo aquello que captura la cámara. En adición a esto los autores plantean el campo desde el punto de vista perceptivo el cual está programado para desprender similitudes. De allí postularon en él una característica espacial principal; su indiferenciación.

*Límite:* “El sistema es apto para despejar las similitudes, pero también las diferencias” (Grupo M, 1993, p.57) La diferencia es tomada aquí como el primer acto de percepción organizada, según los autores. “Son posibles infinidad de intermediarios entre el campo indistinto y el campo diferenciado, produciendo efectos que van del límite neto al límite borroso.” Al comparar la respuesta de una célula fotoeléctrica con la respuesta de un ojo ante el estímulo de un límite, muestran como el sistema perceptivo crea la línea. Ahora a

razón de la definición de límite se diferenciarán los conceptos de límite y contorno. El límite es considerado un trazo neutro que divide dos regiones sin dar una disposición para ninguna de las partes mientras el contorno establece una organización donde a los primeros se les llama figura y al segundo fondo. (Grupo M, 1993, p.58)

*Figura:* Es aquella sometida a una atención que implica un mecanismo cerebral elaborado de escrutinio local, es decir, el producto de un proceso de percepción que equilibra áreas de igual estimulación.

*Fondo:* Es aquel que no se somete a ese tipo de atención y que se analiza por mecanismos de discriminación de texturas. El fondo está allí, no tiene límites, es indiferenciado.

*Forma:* “Toda forma es una figura, pero no a la inversa” Esta distinción entre forma y figura tiene como finalidad atribuirle al concepto de forma la intervención del reconocimiento, para traspasar de un proceso sensible a un proceso cognitivo. Al comparar las ocurrencias relacionadas a una figura que han sido movilizadas por la memoria, estamos hablando de una forma.

*Texturas:* “Viene literalmente de una palabra latina que significa literalmente tejido.” (Grupo M, 1993, p. 61) Un contraste de texturas puede hacer aparecer una figura y más allá de eso un contorno. Los autores expresan que la textura se refiere metafóricamente “al grano de la superficie de un objeto y a la especie de sensación táctil que produce visualmente.” Este concepto que proporciona el Grupo M es justificable para nuestro estudio donde todos los demás conceptos y categorías para la fotografía serán abordados de esta manera sensorial. Si una textura que vemos puede producir una sensación táctil también podemos lograr mediante la iluminación de una manzana la segregación de saliva.

*Color:* “... no es otra cosa que la reificación de la aprehensión de ciertos estímulos físicos ondulatorios por el sistema receptor” Se definirá por su espectro, donde se sabrá la relación entre la cantidad de luz recibida y la cantidad reflejada. Este mecanismo acá expuesto se caracteriza por tres dimensiones: la *dominante coloreada*, la *saturación* y la *luminosidad*.

La proporción entre la luz monocromática y la luz blanca determina la saturación de los colores, esta proporción al acentuarse a un máximo se configura como color saturado. Por otro lado; la luminosidad es aquella que mide la cantidad de energía radiante. “La sensibilidad a los matices es máxima a las brillantes medias” (Grupo M, 1993, p. 65)

*El objeto:* El objeto, según Maurice Reuchlin, “es una construcción, un conjunto de informaciones seleccionadas y estructuradas en función de la experiencia anterior, de las necesidades, de las intenciones del organismo implicado activamente en una situación” (Grupo M, 1993, p.70)

“En su fundamento, la noción de objeto no es separable de la de signo. En cualquiera de los dos casos, es un ser que percibe y que actúa quien impone su orden a la materia no organizada, transformándola así, mediante la imposición de una forma... en una sustancia.. Esta forma al ser adquirida, elaborada y transmitida por aprendizaje, es eminentemente social, es decir, cultural... En síntesis, se ve que la percepción es semiotizante, y que la noción de objeto no es objetiva.” (Grupo M, 1993, p.70)

Este estudio encamina a que la percepción visual encuentra similitudes y diferencias, extrae y abstrae, al tiempo que categoriza, jerarquiza, y hasta posiciona. Pero lo más importante conduce a una conclusión nueva a nivel semiótico, al proponer que el objeto que llamamos “real”, es decir, no el objeto de una representación sino el objeto mismo, se percibe gracias a una atribución cultural que lo demarca en lo que es y con la forma que tiene, y nunca otra. La percepción que en principio veíamos como el mero proceso sensible que capturaba un objeto ahora da cuenta también de un proceso cognitivo y semiótico.

La percepción se consigue a través de los sentidos pero como aquí se presenta también se consigue a través de las informaciones existentes en nuestra memoria. Las relaciones y conexiones que se puedan hacer al ver algo están entonces atadas al sujeto mismo, pero quién es el sujeto, a qué cultura pertenece, qué lo rodea, qué hace, qué ha vivido, por qué relaciona la oscuridad con la noche, ¿acaso es por obviedad? Preguntas que bien podría hacer un analista del *target* pero que también conciernen a todos aquellos que elaboren un concepto que va a ser percibido por un público que ve un monstruo tras la sombra cuando en realidad es el lomo de un perro que tiritaba de frío en la calle.

### *Alrededor del Capítulo III*

Una pregunta planteada para este estudio es: ¿el cine es un signo visual? Para acercarse a la respuesta debería hacerse la pregunta antes: ¿existen los signos visuales?, ¿cómo se configuran y cual es su dinámica? El Grupo M responde estas preguntas a través de su teoría de los signos, pero antes debemos dar el paso de la percepción a la semiótica. Nuestra idea no es presentar una serie de trucos de los cuales pueda valerse un fotógrafo a la hora de realizar su filme sino que queremos que a través de este estudio el creativo disponga de una ciencia como la semiótica para comprender la inmensidad y particularidad de objeto con el que trabaja; la imagen audiovisual. Para este fin seguiremos el paso de la percepción a la semiótica a través de la introducción al hecho visual y el modelo de la representación perceptiva, considerando los aportes del Grupo M con su libro: Tratado del Signo Visual.

El Grupo M antes de ir directamente a la teoría sógnica quiere instaurar su posición frente a un debate que ha permanecido y es el que concierne a lo físico y a lo no físico. Por un lado tenemos el pensamiento positivista que considera que los objetos del mundo material tienen existencia en sí misma, desde esta perspectiva los modelos que se construyen buscan encontrarle sentido a lo real. Y por otro lado tenemos a la escuela idealista que reclama que todo sentido es producido por el hombre: “En esta vía estaba ya Hugo Volli (1972), que recordaba enérgicamente que no hay objetos en el mundo: es la percepción la que es semiotizante y la que transforma el mundo en una colección de objetos” (Citado en Grupo M, 1993, p. 77) A partir de esta exposición el Grupo M toma su propio enfoque acudiendo a la *interacción*; entre un mundo amorfo y un modelo estructurante que forman el sentido. Las transformaciones, la percepción y el proceso de reconocimiento tienen un carácter real y objetivo afirman, sin embargo las agrupaciones de rasgos la creación de unidades estructurantes hacen parte precisamente del modelo y no de las cosas.

La introducción al hecho visual que plantean los autores es lo que permite finalmente dar fundamento a construir su propio objeto de estudio. No pueden alejarse de la percepción e inaugurar la semiótica entonces presentan un modelo de descodificación global donde se reconocerá un mecanismo que da lugar a reconocer las formas de los objetos que da paso al

proceso cognitivo. Este básicamente consta de tres niveles; **1. Las Sensaciones (obtenidos por barrido).** **2. Procesos Perceptivos (Transformación simplificadora)** **3. Procesos Cognitivos (Repetición y memoria intervienen en el objeto)** Dentro de este modelo existe un precepto que les permite pasar al plano semiótico; *El Repertorio*: Es un sistema estructurado de *tipos* (serán definidos más adelante) que da cuenta de todos los objetos de percepción que se organizan por oposiciones y diferencias. “El repertorio es el resultado de un proceso de discretización de un *continuum* de la percepción, discretización que conduce a las formas que designaremos de aquí en adelante con el nombre de tipo” (Grupo M, 1993, p. 80)

Los tipos son formas que pertenecen al modelo teórico, son partes de la estructuración, pueden ser tanto un color, una forma, una textura o un icono.

“El aparato perceptivo semiotiza mediante la acentuación de los contrastes, la creación (o el refuerzo de los contornos), la igualización de los campos. Se trata para este aparato de extraer una información útil, de despejar una señal de un ruido y de evitar que tener que construir un repertorio infinito... Semiotizar es, pues, situar clases despejando invariantes (específicas) e ignorando rasgos particulares (individuales)” (Grupo M, 1993, p85)

Este modelo de descodificación podemos pensarlo a nivel cinematográfico, específicamente desde el campo de la fotografía pues el reconocimiento de una textura, una forma o un color, es el primer paso para que nuestro espectador entienda el sentido concedido a una escena. Los signos visuales que usemos para tal efecto estarán pues inmersos dentro del mundo de la descodificación visual. ¿Qué tal si esta descodificación además del reconocimiento produjera significado?

Ahora bien, ¿Qué ocurre con la percepción de una figura global? Las escuelas gestaltista y estructuralista se han presentado desde enfoques muy distintos dado que la primera entiende que la figura global necesariamente retorna al conjunto de sus elementos primarios, mientras la segunda afirma que una figura global compone una entidad indivisible que no puede ser definida ni determinada a partir de aquellas partes que la constituyen. Palmer sintetiza los dos enfoques a través de una red jerarquizada de unidades

estructurales donde a la vez que las unidades son un conjunto de “propiedades globales” además son un conjunto organizado de partes, lo que Palmer llamará “propiedades atómicas”. Según el Grupo M, el modelo propuesto por Palmer para la representación perceptiva de los estímulos visuales es el más razonable por lo que lo seleccionan y lo reformulan de acuerdo a sus necesidades y a sus pretensiones. Según el modelo de Palmer, las propiedades globales se definirán entonces, por su valor cuantitativo según algunas dimensiones perceptivas, especificadas en relación a un referente (el tamaño de un ojo estará determinado por el tamaño de la cabeza) y desde el punto de vista del Grupo M podrán ser también propiedades de color o de textura. Mientras las propiedades globales son de tipo intrínseco las propiedades atómicas son de tipo extrínseco, (definiendo estas a partir de sus partes subordinadas y por las relaciones entre ellas). Las propiedades atómicas resultan del proceso de descomposición de la unidad; en unidades de rango inferior.

“Por un lado las nubes, las mesas, las máquinas, la tierra; por el otro las fotos de nubes, las pinturas de mesas, los planos de máquinas, los mapas de la tierra; por un lado la piel, el cielo, por el otro, los cuadros abstractos, las tapicerías, etc.” (Grupo M, 1993, p. 95) Esto inaugura una de las propuestas teóricas del Grupo M; la distinción entre la oposición de espectáculos: artificiales – naturales, (distinción que no se puede tomar cuando se habla únicamente de procesos de percepción pues estos mecanismos actúan de igual modo en los dos espectáculos). A esta dicotomía se le ha querido formular desde la oposición intencional - no intencional pero el Grupo M preferiría reemplazar el término de intencional por el de proyección (proyección del receptor que da sentido a algo físico) A partir de el estudio precedente aquí expuesto con anterioridad alrededor de una percepción semiotizante los objetos del mundo también tienen esta función de significar.

“Si la sociedad nos ofrece artefactos visuales cuya función es claramente la de significar (escultura, cuadros abstractos, fotos, planos) esta función existe igualmente en el caso de objetos tales como puestas de sol, árboles, piedras, haces, agua. Es necesario y suficiente que esos objetos sean introducidos por alguien, incluso furtivamente, en un proceso de semiosis cualquiera: lo cual en cierto modo los vuelve artificiales” (Grupo M, 1993, p. 97)

En el anterior párrafo también irrumpe otra distinción de dos conceptos que otros teóricos no han logrado postular con tal independencia como lo hizo el Grupo M. El Signo plástico y el Signo Icónico. Se ha llegado a pensar que una pintura abstracta no puede ser signo en cuánto no significa, o más bien en cuánto no está allí para significar lo mismo a dos receptores y que un signo icónico es aquel que representa su objeto mediante su similitud, definidos como “aquellos signos que están en relación de parecido con la realidad exterior” Por otro lado, se ha intentado incluir lo plástico dentro de las teorías del signo visual pero es con el Grupo M con quiénes el signo plástico adquiere un estatuto realmente autónomo. Para ellos es importante separar los dos modelos teóricos pues pueden dar testimonio de un mismo estímulo y cada uno es asociado con un plano de contenido y otro de expresión, y dar un fundamento más preciso a la definición de signo icónico.

Estas dos distinciones que aporta el Grupo M concretan desde nuestro campo dos conceptos que interesarán alrededor de nuestro estudio los espectáculos artificiales y los signos icónicos. Los espectáculos artificiales, pues consideramos que el cine es un espectáculo artificial, es decir, es un espectáculo de proyección que representa un hecho que es ficticio (aun si está basado en una historia real) y que está muerto, que ya no existe sino tan solo en un rollo de cinta química con diversos compuestos. Así como ocurre para la fotografía fija ocurre para la fotografía en movimiento: “La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1980, p. 31) pues aunque la foto lleve su referente consigo, será el retorno mismo de la muerte, reflexiona Barthes. Una película que ya se filmó, queda capturada en una lata y será reproducida, pero sus hechos ya no existen. Aunque el cine guarda una gran distinción y es el movimiento. Una foto congelada, brinda la certeza de que el hecho ya ocurrió pero el movimiento manifiesta una ilusión de que el hecho está vivo, de que está sucediendo; solo la ilusión. Es por esto que tienen mucho merito aquellos cineastas que con un objeto muerto producen emociones tan reales como si el objeto mismo estuviera ante los ojos del espectador, este debe ser el objetivo último del cineasta, que el espectador crea desprevenidamente en lo que ve y sienta con la vehemencia de la realidad.

El siguiente concepto; el signo icónico. El corpus cinematográfico que seleccionaremos en este trabajo no contendrá filmes abstractos, experimentales, ni plásticos, pero ¿esto dará por sentado que se tratara de signos icónicos? Si adelantamos un poco la definición concluyente del Grupo M generaremos un problema que debemos resolver al respecto del cine como signo icónico, el cual debe:

“1. Respetar el principio de alteridad: mostrar que el *signo icónico* posee características que muestran *que no* es el objeto, y anuncia así su naturaleza semiótica; 2. Mostrar como las oposiciones y las diferencias funcionan en ella, o en otras palabras, cómo se estructura ese signo, de cuya delimitación lo menos que puede decirse es que es problemática” (Grupo M, 1993, p. 113)

La fotografía fija tiene estas características que muestran que no es el objeto mismo que representa. La tomamos con la mano y observamos, que no soy yo, o que no es mi familia, o que no es la guerra misma; es una foto de mí, una foto de mi familia o una foto de la guerra. Inconscientemente las fotos fijas me traen recuerdos y emociones, pero conscientemente no estoy inmerso en la situación, ni tampoco creo que esté sucediendo. El cine en cambio tiene un grado de inmersión tal que se siente estar no solo ante el objeto mismo sino a veces se cree ser parte del objeto mismo. La pregunta problema es: ¿el cine tiene características que muestran que no es el objeto mismo?, ¿el cine trata de adecuarse a lo real y lo alcanza de modo que parece el objeto mismo?

“Goux parece razonar como si la pintura figurativa tuviera un deber de fidelidad posible. En este caso, el ideal de la pintura sería el *trompe l'oeil*, o la fotografía de alta definición, y bien sabemos que eso no ha sido nunca así; ya hace mucho tiempo que está establecido que el verdadero proyecto del pintor, o del dibujante, o del cineasta, etc., no consistía en esta adecuación a lo real” (Grupo M, 1993, p. 20)

## *Alrededor del Capítulo IV*

Ahora exploraremos una categoría teórica que es básica para nuestro estudio: el Signo Icónico.

Se considera que un filme es un signo icónico y se propondrá comprender y explicar por qué. Frente a la iconocidad se han presentado distintas definiciones, por ejemplo la de Pierce (Citado en Grupo M, 1993, p. 109) quién considera que el signo icónico representará su objeto por su similitud. Por otro lado la apreciación de Morris (Citado en Grupo M, 1993, p. 110) quién afirma que: desde un cierto punto de vista el signo icónico se caracteriza por tener las mismas propiedades que el denotado. Mientras Eco postula que:

“Permaneciendo en el plano de la percepción, es preciso al menos tomar otra precaución y afirmar, por ejemplo, que el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas, que construimos al conocer y al recordar al objeto”

Eco ha ido lejos con su aporte pues crítica las definiciones de icono que son pensadas desde su parecido, analogía o motivación en relación al objeto.

El icono ha sido pensado como la copia de lo real debido a esto Greimas y Courtes (Citados en Grupo M, 1993, p. 115) reclaman que: “Reconocer que la semiótica visual es una inmensa analogía del mundo natural es perderse en el laberinto de los presupuestos positivistas, confesar que sabemos lo que es al realidad, que conocemos los signos naturales cuya imitación produciría tal o cual semiótica.”

Por último añadiremos el aporte del Grupo M, quiénes reflexionan acerca de los anteriores autores y proponen ir más lejos del concepto de copia para reemplazarlo por el de reconstrucción. Además refutarán la ingenuidad del concepto de “objeto real” para razonar alrededor de los objetos: “son recortes producidos... en una substancia imposible de analizar sin ese recorte” (Grupo M, 1993, p.115) Además estos autores proponen dos condiciones que debe tener un signo icónico para que pueda considerarse uno como tal (Condiciones mencionadas anteriormente)

Apropiándonos de lo anterior diremos que para nosotros el signo icónico es aquella reconstrucción de un objeto culturizado que relaciona el modelo de un objeto con el modelo de su reconstrucción. Específicamente para un filme los objetos culturizados serán todos aquellos recuerdos visuales que los realizadores quieren representar en su historia, recuerdos propios o ajenos, inventados o “reales”. El signo icónico, (o como tal la reconstrucción de dichos recuerdos) es la secuencia de imágenes que resulta de una producción.

Al hablar por ejemplo del dibujo de un gato tenemos un signo icónico que está representando perceptualmente al objeto gato de modo que tanto el productor como el observador del dibujo, recordarán un gato. En el cine hablamos de una composición de muchos objetos que se encuentran en movimiento, consecuencia de esto reemplazaremos esta noción de objeto único para considerar más bien una serie de *eventos* que interactúan. Aún así siguen siendo la representación de objetos, pero que al ser objetos de razón, situacionales, los consideraremos *eventos*. En el filme no están en sí mismos los *eventos* aunque sus representaciones guarden tanta fidelidad con ellos, en el filme están meros signos icónicos.

Creemos que en el cine existe una doble representación. Primero tenemos un *evento*, luego tenemos la *actuación* de ese *evento* y por último la impresión química de la *actuación*. Pongamos por ejemplo una escena de amor en la que un hombre besa a la mujer que ama, el *evento* es el recuerdo cultural que tenemos de dicha situación, algunos tendrán una referencia visual específica, otros asociarán con un momento de su vida propia, pero el evento está básicamente constituido porque lo conocemos de antemano por un recuerdo o asociación. Posterior a esto los recreadores de este evento, que serán los realizadores de la película, reconstruyen ese evento con ciertas características planeadas para que resulte de tal o cual modo, lo que llamaremos la fase de la *actuación* y por último tenemos un resultado en un rollo de película que no es signo hasta el momento en que se proyecta en una pantalla y es leído por un receptor.

Los interventores en la imagen de un filme son el guionista, el fotógrafo, el artista, el editor y el director, por nombrar los más importantes. Cada uno de ellos puede relacionar un *evento* para determinada escena. Por ejemplo, el guionista puede pensar con relación a la escena en que el hombre besa a la mujer tal como vio alguna vez a una pareja de enamorados mientras caminaba un día por un parque, el fotógrafo en cambio puede considerar el *evento* por la creación de un *look* cálido en la imagen que le recrea la situación y así sucesivamente. Es por esto que creemos que nuestro estudio debe priorizar aquella lucha en la que el fotógrafo junto a los demás creativos aunque tengan diferentes *eventos* de una misma escena, acuerden una misma *actuación*, una misma escenificación de dichos eventos que ya están consolidados en la reconstrucción de uno solo, para finalmente dar al receptor un mensaje contenido en el signo icónico que reproduce la pantalla.

“El signo icónico posee ciertos caracteres del referente, conforme a la definición clásica... pero correlativamente posee también ciertos caracteres que no provienen del modelo, sino del productor de la imagen; en la medida en la que este productor está también tipificado...” (Grupo M, 1993, p. 118)

En este sentido, responderemos para la especificidad del cine que el Productor de la imagen implantará no solo ciertos caracteres que no provienen del *evento* sino que además la naturaleza misma de la actuación hará que se cuelen ciertas incidencias casuales en la imagen que nunca se planearon, que sucedieron por accidente, por descuido y hasta por intromisión.

El Grupo M presenta para el signo icónico una definición triádica; *significante*, *tipo* y *referente*.

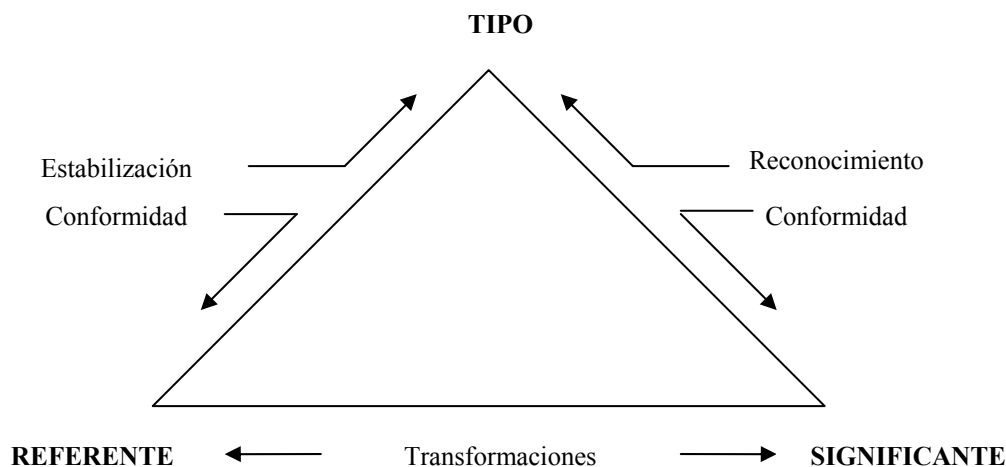
*Referente*: “... es el objeto entendido no como una suma organizada de estímulos, sino como miembro de una clase (lo cual no quiere decir que ese referente sea necesariamente real...”(Grupo M, 1993, p.121)

*Significante*: “... es un conjunto modelizado de estímulos visuales que corresponden a un tipo estable, identificado gracias a rasgos de ese significante, y que puede ser asociado con

un referente asimismo reconocido como hipóstasis del tipo; mantiene relaciones de transformación con el referente” (Grupo M, 1993, p. 122)

*Tipo*: “... serie de características, algunas de las cuales son visuales y otras no, entrando en un producto de paradigmas cuyos términos están en una relación de suma lógica” (Grupo M, 1993, p. 137)

En la siguiente figura el Modelo del Signo Icónico:



Adaptaremos este modelo al modo de producción signica de una película. Debemos por consiguiente pensar para nuestro objeto de estudio ¿cuál es el referente?, ¿cuál es el signifiante? y ¿cuál es el tipo? Postularemos lo siguiente: el Referente es aquel recuerdo o asociación que hemos denominado *evento*. Se diría pues que el *evento* es el objeto culturizado del cual se tendrá referencia para la creación de una película. El signo icónico deberá contener características de su referencia y también demostrar que no es el objeto, (anunciando su naturaleza semiótica). Para responder a la pregunta que se hizo anteriormente: ¿el cine tiene características que muestran que no es el objeto mismo? Diremos que el cine comprueba que no es el objeto mismo porque el receptor aunque este totalmente inmerso en la película es consciente de que se encuentra en un teatro, que las

luces están apagadas y que está allí contemplando la proyección de una historia. Supongamos la existencia de algún personaje (inventado para nuestro ejemplo) que se encuentre aislado de la civilización y desconozca por completo la tecnología filmica, de repente está sentado en una sala de cine y es obligado a ver una película. El no sabrá que esta película es la representación de una historia y opinará que es la historia misma. Al terminar de ver la película asegurará haber visto el objeto mismo, pensará haber visto el *evento*. Tal vez si fuéramos más lejos y este personaje desconociera lo que es un dibujo y además desconociera lo que es un gato, y fuera enfrentado al dibujo de un gato, el vería este dibujo del gato como ver sus propias manos, como un objeto más, pero nunca como la representación homóloga de lo que es perceptualmente un gato. Entonces tenemos que el cine es poseedor de signos icónicos en tanto el receptor sea consciente de que está ante un espectáculo artificial.

“El vaso de cerveza del anuncio, que contiene una serie de rasgos que pertenecen al objeto, puede hacer que la boca se me haga agua, pero algunos de sus caracteres me indican la imposibilidad que existe de someterlos a cualquiera de los usos sociales a los que son sometidos los vasos de cerveza...” (Grupo M, 1993, p. 129)

Los significantes de nuestro objeto de estudio serán en su unidad mínima los fotogramas que transcurren durante una película. La unidad máxima del significante podría pensarse que es el filme en general. Todos estos significantes son reconstrucciones del referente, del *evento*. A partir del modelo

El tipo, a partir de la noción que aporta el Grupo M, en el estudio estará enmarcado en aquellas características conceptuales que suministran los perceptos visuales y los conceptos de fotografía (el comportamiento de la luz, los colores predominantes, las texturas percibidas, la presencia de líneas, el encuadre, etc.) provocando una representación mental por la que resultarán los tipos. Este modelo teórico de Tipo contiene algo trascendental “Sirve de garantía a un contrato entre significante y referente” (Grupo M, 1993, p. 130) Aquí se encuentra la justificación del proyecto, pues el interés está en que estas características, este conjunto de tipos deberá servir de garantía entre aquel *evento* (referente) y el filme como tal. Aunque ocurran transformaciones entre el uno y el otro se

deberá tener una garantía de homologación, porque sino se pierde el sentido mismo de iconocidad.

Siguiendo al Grupo M se considerará ahora una articulación del signos icónicos donde los significantes constan de tres niveles; Supraentidades, Entidades y Subentidades. Para explicar estos tres conceptos usaremos los ejemplos otorgados por los mismos autores. Entendiendo que la entidad es el nivel del significante mismo, se expondrá con referencia a las subentidades: “El significante / cabeza/ está articulado de tal manera que /ojo/ y /nariz/ determinan ese significante remitiendo a referentes integrables en el referente cabeza y siendo conformes a rasgos que constituyen el tipo cabeza” (Grupo M, 1993, p.132) y con respecto a las Supraentidades: la /cabeza/ como constitutiva del /cuerpo/, éste como constitutivo de /pareja/, o de /grupo ecuestre/, o de /regimiento/ (n+2), y así sucesivamente” (Grupo M, 1993, p. 135) Desde este punto de vista diremos para la fotografía que el significante /noche/ constará tanto de subentidades como de supraentidades. Como subentidad podríamos hablar de la /noche/ descompuesta en /luna/. Y la Supraentidad propone a la /noche/ constitutiva de la /Tierra/.

Las subentidades determinarán la entidad; serán un determinante de ésta última, por lo que la entidad está determinada por su subentidad pero esto nunca es fijo, es decir, que la cabeza está determinada por su subentidad ojo, por lo que ojo será un determinante, sin embargo si encontramos ante el primer plano de un ojo, asumiremos al ojo como una entidad determinada por otras subentidades como pupila, etc. Esto muestra el carácter variable de las entidades y los modos de relación entre estas.

“Las marcas por otro lado “son estímulos descriptibles independientemente de su eventual integración a un significante icónico, pero concurrentes a la identificación de un tipo, y por lo tanto, a la elaboración de un significante icónico global, el cual los finaliza.” (Grupo M, 1993, p.135) Estos estarán constituidos por formas, colores o texturas. Aquí entonces podremos hablar de la noche determinada por marcas como /el azul/ la oscuridad/ la densidad/, etc. Las marcas serán para nuestro estudio un concepto esencial debido a que contiene tres conceptos que competen directamente con la fotografía; el color, las formas y

las texturas. Esta función distintiva de las marcas para el reconocimiento del signo permiten entender más la funcionalidad de éstas dentro de la dinámica de la fotografía.

Las transformaciones propuestas en el Modelo del Signo Visual (presentado anteriormente), son del eje: Referente – Significante, y corresponden a las operaciones que se realizan sobre ciertas unidades, éstas operaciones varían según la clase de transformación a la que pertenecen las unidades. Las clases de transformaciones son las siguientes: Transformaciones Geométricas, Transformaciones Analíticas, Transformaciones Ópticas y Transformaciones Cinéticas.

“La ambición de una semiótica no será nunca más la de elaborar una tipología de los signos, sino la de estudiar los modos de producción de la función semiótica” (Grupo M, 1993, p. 112)

## *Alrededor del Capítulo VI*

“En efecto la retórica se ocupa: De *La relación entre niveles de lenguaje... De la construcción de una prescriptiva* (un sistema de reglas) para el uso del nivel figurativo. La manera de armar figurados de un discurso es un trabajo retórico que usa dos recursos: las *operaciones* (adjunciones, supresiones, sustituciones, intercambio), y las *relacione* entre los elementos del texto de esas cuatro operaciones...Del *Estudio de los fenómenos resultantes* de la relación entre niveles de lenguaje y prescriptiva. Es útil distinguir dos clases de fenómeno resultantes: Los efectos y Las Finalidades... En resumen, La retórica es un conjunto de desvíos que modifican el nivel normal de redundancia de los lenguajes. El perceptor descifra los desvíos retóricos por la presencia de un invariante en el discurso.” (Zecchetto, 2003, p. 262)

Ahora un problema nuevo: La Retórica. Es pertinente estudiar los alcances de la retórica en los mensajes visuales y dar cuenta de la manifestación que se presenta en éstos de modo que nos acercamos cada vez más a la finalidad de un discurso cinematográfico; la producción de sentido. A partir del modelo del Grupo M que venimos siguiendo analizaremos los usos y apariciones retóricas en los signos icónicos. El Grupo M expone la retórica como una transformación reglada de los elementos de un enunciado y muestra el objeto de ésta a partir de la descripción del funcionamiento retórico mediante operaciones potentes. Estas operaciones tendrán tres fases: La producción de una desviación (Alotopía), Identificación y Nueva evaluación de la desviación. (Grupo M, 1993, p. 231)

La retórica en general la entenderemos como un sistema de reglas y recursos que se manifiestan de distinto modo en el discurso, participará de forma activa en nuestro estudio pues la finalidad misma de esta disciplina es comunicativa. Además la retórica permite entender la dinámica de la persuasión, de la estética y de la correcta utilización de elementos para un mensaje.

Las operaciones potentes de las que se habla serán producto de la relación que es susceptible de constituirse entre grado concebido y grado percibido. Un receptor que se encuentra ante el grado percibido de un elemento debe superponer dialécticamente un grado concebido. (Grupo M, 1993, p. 231) El grupo M identificará para su fines dos tipos de semióticas, la de Tipo 1, que es fuertemente codificada, tiene una segmentación neta de

unidades y la relación entre el contenido y la expresión es estable, y la de Tipo 2, que por otro lado está débilmente codificada, la segmentación de sus unidades es vaga y la relación entre el contenido y la expresión es inestable. Como ejemplos de la semiótica del tipo 1 tenemos: “el bastón blanco del ciego, las flechas indicadoras, los logotipos más famosos, los estereotipos icónicos, el humo de la elección papal”, como constituyentes de la semiótica de Tipo 2 tenemos a los signos plásticos. (Grupo M, 1993, p. 235-236)

Dos conceptos empiezan a jugar un papel dentro de este apartado: El Grado cero local y El Grado cero General, el primero “es el elemento esperado en tal sitio de un enunciado, en virtud de una estructura particular de ese enunciado” y el segundo es “una condición para su existencia” Como anteriormente se presentó la semiótica de Tipo 1 y de Tipo 2, se dirá aquí que los grados cero locales no actuarán del mismo modo en cada una de éstas. (Grupo M, 1993, p. 238)

Ahora los teóricos ahondarán en describir las operaciones retóricas, describir sus relaciones y describir el efecto de éstas. Continuando el mismo orden que propone el Grupo M, hablaremos de la retoricidad de los mensajes visuales, para lo cual:

“se puede distinguir teóricamente dos partes: la que no ha sido modificada –la base– y la que ha sufrido operaciones retóricas –el elemento figurado–, detectable gracias a ciertas marcas. La parte que ha sufrido operaciones (el grado percibido) conserva una cierta relación con su grado cero (el grado concebido) Es esta relación la que podemos llamar mediación; se basa en el mantenimiento de una parte común entre dos grados, o invariante. (Grupo M, 1993, p. 239)

Un componente importante para la retoricidad de los mensajes visuales es la redundancia aquella que “...es producida por la superposición de varias reglas en una misma unidad del enunciado” (Grupo M, 1993, p. 239) para el análisis de esta, deben diferenciarse los signos plásticos de los icónicos. El código de los signos icónicos recae sobre su repertorio de tipos, repertorio que supera lo lingüístico por sus determinaciones variadas de modo que se multiplican las posibilidades retóricas. Además se afirma que la falta de pertinencia entre la regla del sistema (regla grado cero general) y la regla del enunciado (regla cero local)

puede producir la desviación. Aunque “Hay enunciados que sólo funcionan en relación con situaciones o con realidades exteriores al mensaje” (Grupo M, 1993, p. 241)

Ahora se puntualizará en los cuatro grados de las entidades que median en la Retórica: El Modo *In Absentia* conjunto. (IAC) Grado en el cual las entidades ocupan un mismo lugar en el enunciado. Existe la substitución total porque son unidades conjuntas. El modo *In Praesentia* conjunto (IPC): Acá se presenta una substitución parcial aunque las dos entidades están en un mismo conjunto. El modo *In Praesentia* disyunto (IPD) En donde las entidades ocupan lugares diferentes. No hay substitución. El modo *In Absentia* disyunto (IAD): una sola entidad se manifiesta mientras la otra se proyecta desde afuera sobre la primera.

Asimismo los autores presentan los modos de relación entre grados concebido y percibido:

*In Absentia* conjunto (IAC) **Los tropos:** “La desviación se presenta aquí bajo la forma de un conflicto entre los conjuntos de manifestaciones externas y los de determinaciones internas a propósito de un segmento del enunciado”) Ejemplo: “la cabeza del capitán Haddock con botellas en lugar de pupilas” (Grupo M, 1993, p. 247) En una unidad conjunta las entidades ocupan el mismo lugar, en algunos casos se manifiesta un objeto pero la concepción de este cambia cuando el objeto es determinado gracias a una variación interna. En el estudio se encontrarán figuras de esta clase y se analizará a partir de la desviación las consecuencias en la significación. Claramente cuando el capitán tiene botellas en lugar de pupilas se produce una representación mental distinta a que sí el capitán tuviera pupilas. Esta categoría se presenta no solo en un objeto también en una situación global que contenga una desviación interna que interviene en la manifestación externa. Pensemos en el caso sucedido en una iglesia en donde se advierte un revólver en la mesa de eucaristía; como tal los objetos en sí siguen siendo los mismos tanto en sus manifestaciones externas como internas pero en la situación global ocurre una desviación de una entidad que no corresponde a la coherencia de todos los elementos allí dispuestos.

*In praesentia* conjunto (IPC): **Las interpenetraciones:** “casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos; los significantes son, no superpuestos, sino conjuntos.” (Grupo M, 1993, p. 248) El ejemplo analizado por el Grupo M es alrededor del célebre anuncio del Café *Chat noir*, propuesto por Julian Key, llamado: “la gafetera”, en el que el significante portaba rasgos de una cafetera y un gato. Las características físicas de ambos objetos fueron interpenetradas para la creación de un solo, hay substitución de algunos rasgos de los objetos pero está es parcial de modo que ambos se encuentran en un mismo conjunto.

*In praesentia* disyunto (IPD): **Los emparejamientos:** Imágenes visuales icónicas en donde sus entidades disyuntas pueden llegar a ser percibidas desde la similitud. Para el estudio se amplia el término de esta condición pues se aprobará que dos objetos pertenecientes a distintas naturalezas (visual, física, emocional...), siendo disyuntas se entreguen desde una relación de similitud. Se considera esta ampliación con respecto al planteamiento del Grupo M en el que solo se refieren a las entidades visuales dado que los autores se centran en la pureza de la comunicación visual y para los casos de retoricidad se cree que otros elementos no son independientes y se producen emparejamientos que competen con el mensaje visual aún cuando estos son de otra naturaleza.

*In absentia* disyunto (IAD): **Los Tropos proyectados,** cuando se reinterpreta un sentido se puede hacer a la luz de los tropos proyectados. “La imagen visual no es diferente, y en ella abundan las alusiones fálicas y vaginales” (Grupo M, 1993, p. 251) Esta figura retórica se refiere a la interpretación de una imagen desde un enfoque basado en alguna entidad ausente. Concebimos que no en todos los casos la desviación se relacione al carácter sexual, también puede suceder una alusión de otro ámbito.

Aunque el estudio está enfocado en lo icónico, en el espacio retórico no se puede desconocer la presencia de lo plástico. Es así que el Grupo M afirma: “Todas las figuras que hemos considerado funcionan en un solo plano: tan pronto el del icono, como el del signo plástico.” (Grupo M, 1993, p. 251) De modo que se asignará a algunas figuras necesitan la consideración de los dos planos simultáneamente: Figuras llamadas

Iconoplásticas. “En un enunciado, los signos icónicos no pueden manifestarse materialmente de manera autónoma: deben actualizarse a través de signos plásticos, y esa coexistencia tiende a seguir una ley que hemos llamado Concomitancia” (Grupo M, 1993, p. 252)

Una figura iconoplástica estará constituida por dos elementos, estos cuentan con una relación del mismo plano pero se obtiene redundancia en el otro plano. Un ejemplo que brindan los teóricos es el del dibujo de un cuerpo humano que tiene por cabeza un cuadrado. Aún con la substitución el reconocimiento del icono sigue latente pero el cambio se evidencia a partir de lo percibido en lo plástico, líneas curvilíneas por líneas rectas. En estas figuras no existe la oposición Conjunción – Disyunción, pues aquí gracias a la redundancia del enunciado siempre los dos grados siempre serán conjuntos.

“En otras palabras cuando estas unidades son de naturaleza plástica, operan su conjunción gracias a un enunciado icónico, cuando son de naturaleza icónica, son conjuntos gracias a su enunciado plástico.” Se presentarán aquí cuatro figuras: *El tropo Plástico en lo Icónico*, *Emparejamiento Plástico en lo Icónico*, *Tropo Icónico en lo Plástico* y *Emparejamiento Icónico en lo Plástico*.

En general las figuras retóricas visuales ayudarán a comprender más el signo cuando este comienza a hacerse más complejo. A partir de esta teoría retórica aplicaremos a los signos particulares que pueden presentarse en un fotograma de un filme y comprobar en la práctica la propuesta del Grupo M.

## CAPÍTULO 2: SELECCIÓN DEL CORPUS.

### 2.1 CRITERIOS DE SELECCIÓN:

La pregunta que se nos presenta es la siguiente: ¿Qué películas analizaremos y con qué criterio serán seleccionadas para la realización específica de este estudio?

No podemos olvidar nuestro interés por contribuir a la fotografía cinematográfica, así que giraremos en torno a algo que ronda en la cabeza no solo de los teóricos del cine si no en la cabeza de realizadores, directores, fotógrafos, artistas y del público en general. ¿Por qué tal película se ganó el premio *a mejor fotografía?*, Queremos saber: ¿Por qué ganaron? Aunque es una pregunta pretenciosa y sin aparente justificación investigativa, creemos que esta investigación merece tener un corpus seleccionado a partir de lo práctico, con un fundamento claro, pero sin desprendernos de lo tangible. Un estudiante de fotografía sin duda tiene esta misma y sencilla pregunta y el modo de acercarse a la respuesta será a través de un análisis semiótico que esperamos le permita engendrar algo nuevo en el momento de una creación. La selección de nuestro corpus también está basado en que buscamos que nuestro proyecto no se archive si no que sea consultado, leído, repasado y contra-argumentado. Para eso necesitamos un enganche, teniendo en cuenta que nuestro público objetivo son los estudiantes de Comunicación Social, Artes Visuales y Cinematografía. Creemos pertinente tener como corpus películas que al tener la mención a mejor fotografía, tengan un reconocimiento entre los amantes del cine. Cuando un estudiante quiera acercarse a una película recomendada y renombrada como la de nuestra selección encontrará nuestro estudio, es a partir de ese momento en el que nuestro proyecto realmente iniciará.

A través de la historia los hombres nos hemos enfrentado a preguntas sencillas como la de Newton cuando... “cae la manzana de la rama de un árbol. ¿Por qué ha caído la manzana?” Por qué no podemos preguntarnos: ¿Por qué tal película se ganó el premio *a mejor fotografía?*, aunque nosotros no tendremos la respuesta con certeza, en tanto no conocemos las razones de los jurados, ni los parámetros del festival, ni tampoco la suerte con la contó

cierta película, si podremos abordar muchas razones verificables y estudiadas dentro de cada filme. Con esto no queremos hacer una crítica filmica para reconocer o desconocer el premio otorgado a una película, queremos estudiar a través de la semiótica una selección de películas con la calidad de ganadoras porque las películas que tienen dicho reconocimiento son dignas de ser estudiadas, re-pensadas y digamos desconfiguradas, para alcanzar los límites de su configuración. Solo es a partir del estudio que surgirá la respuesta a la pregunta ¿Por qué ganaron? o la contra respuesta de que no debieron ganar. No lo sabemos hasta no tener el acercamiento a cada película. Esto nos permitirá evaluar la funcionalidad del estudio semiótico ya que por medio de su resultado se reconfirmará o refutará un premio que ganó una película.

Así que hemos optado por seleccionar películas ganadoras, películas ganadoras del premio *a la mejor fotografía*. Específicamente aplicaremos nuestro modelo teórico a siete películas premiadas por *El Festival de San Sebastián*. Un festival que se realiza desde 1953 y que alcanza su 56 edición. “Es un certamen cinematográfico de la máxima categoría (A) acreditada por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF)”<sup>5</sup> Nos interesa este Festival y no otro, pues aunque existen más de diez Festivales de cine acreditados con categoría (A), San Sebastián es el único que tiene un premio exclusivo del jurado a mejor fotografía desde 1953, e ininterrumpidamente desde 1996 hasta el presente año. Aunque *Shangai Internacional Film Festival* ha tenido esta categoría siempre ha sido de cuando en cuando. Esto nos delimita el criterio de selección y conduce a la siguiente demarcación. Además opinamos que las películas deben ser las más actuales, de modo que la técnica y los medios tecnológicos usados para estas sean de última generación y se tenga en tela de juicio lo más contemporáneo a nivel fotográfico. Esto no desacredita las películas de otras épocas porque bien sabemos que actualidad no es signo de calidad. Así que al hacer nuestra selección no esperamos que sea de mejor calidad al ser más actual, pero si sus usos y aplicaciones deben ser cercanas a los estudiantes.

Antes de decidimos por esta selección preferimos atender a cada una de las películas para confirmar que esta selección era la indicada. Encontramos algo a favor que especificaremos

---

<sup>5</sup> <http://www.sansebastianfestival.com/es/index.php>

aquí. Dentro de esta selección encontramos películas de distintas nacionalidades pero lo más importante de distinta naturaleza fotográfica, digamos de diferentes corrientes y estilos. Conjuntamente cuentan con historias de diferente índole de modo que nuestro estudio no se encasillará porque el corpus cuenta con la pluralidad. Tanto una película histórica como una película experimental, que traspasa los límites de lo contemporáneo. Veremos a un guerrero que termina la guerra externa para comenzar la suya propia y un filme que llamaremos pictórico no solo por su temática sino por su realización misma. Presentaremos el paralelo entre dos pares de amantes en muy diferentes contextos.

La dificultad de encontrar la mayoría de estas películas en Colombia nos constata lo interesante de reunirlos todos en un mismo estudio. Algunos estudiantes se acercarán a algunas de estas películas pero aquí estarán todas en una colección. Es un legado que permitirá que cada filme de la selección del corpus sea mostrado en relación con las demás, pero analizadas individualmente.

## 2.2 PRESENTACIÓN DE LA SELECCIÓN:

El corpus seleccionado está compuesto por las siguientes películas ganadoras a mejor premio de fotografía en el Festival de *San Sebastián*:

- **54 edición. 2006** PREMIO DEL JURADO A LA MEJOR FOTOGRAFÍA a *NIGEL BLUCK NIWEMANG* / HALF MOON, (Irán-Irak-Austria-Francia) *Director:* Bahman Ghobadi
- **53 edición. 2005** PREMIO DEL JURADO A LA MEJOR FOTOGRAFÍA a *Jong Lin* por “XIANG RI KUI (SUNFLOWER)” (China) *Director:* Zhang Yang, Ca Xiang Jun
- **52 edición. 2004** PREMIO DEL JURADO A LA MEJOR FOTOGRAFÍA a Marcel Zyskind. NINE SONGS (Gran Bretaña-EE.UU.) *Director:* Michael Winterbottom

- **51 edición. 2003** PREMIO DEL JURADO A LA MEJOR FOTOGRAFÍA a Eduardo Serra por "GIRL WITH A PEARL EARRING" (Gran Bretaña-Luxemburgo) *Director:* [Peter Webber](#)
- **49 edición. 2001** PREMIO MEJOR FOTOGRAFÍA Roman Osin por "The Warrior" (Gran Bretaña) *Director:* *Asif Kapadia*
- **48 edición. 2000** PREMIO DEL JURADO A LA MEJOR FOTOGRAFÍA a NICOLA PECORINI por "HARRISON'S FLOWERS" (Francia) *Director:* Elie Chouraqui

## CAPÍTULO 3: CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Por cada película se presenta una sinopsis y una introducción. Por cada selección se describe la escena o secuencia seleccionada con la descripción de los planos y tiempos que marca cada película. Un tiempo está relacionado al tiempo de la película original (serán entregadas a la facultad seis copias de las seis películas) y el otro tiempo está relacionado al DVD anexo en el que aparece un vínculo denominado: *Compilado* (serán entregados dos DVD donde están compiladas exclusivamente las escenas seleccionadas)

Se hará una discriminación de imágenes y escenas de las películas dado que abordarlas completamente, no tendría sentido si lo que se quiere es aplicar un modelo de modo práctico y ejemplificado. Desde el proceso investigativo e interpretativo se postula un modelo de análisis que permite comprender estructuralmente los resultados de la semiosis. Se debe aclarar que el orden inscrito es dado para que se haga una comprensión más fácil y clara del estudio, pero no es indispensable para el análisis. El orden que se postula se hizo a partir de la relación que hay entre los conjuntos de categorías por lo que se dispuso así las siguientes categorías de análisis a partir de las expuestas por el Grupo M:

### 3.1 PERCEPTOS

Para el análisis se comenzará con lo específico; los *Perceptos* que están antes de cualquier proceso de semiosis como el límite, el campo, la línea, el contorno, la textura, el color, las figuras, el fondo y las formas, como se ha visto con el Grupo M, las formas que son figuras reconocidas por la memoria, sin ser representaciones de otras formas, son ya contenedoras de significado, lo que conduce a los objetos de la percepción. Esta categoría permitirá describir la imagen desde sus elementos más básicos para posteriormente determinar los objetos que la componen. Para cada una de las selecciones se examinarán los elementos más sobresalientes.

El Grupo M formula esta categoría a propósito de los fundamentos del sistema visual, afirma que: “la percepción visual es indisociable de una actividad integradora.” (Grupo M,

1993, p. 56) y presenta los *Perceptos* (que han sido expuestos en el Marco Teórico) de modo que expone el proceso que existe ante la producción de un estímulo para llegar a la forma. Este enfoque del Grupo M permite descubrir que no solo ante una representación sino ante un objeto real el sistema perceptivo termina en un proceso cognoscitivo que, sin exclusión, es portador de significado. En el análisis de la presente tesis se abordarán los mismos *Perceptos*, pero con una condición no se referirá al proceso directo de la percepción visual sino a partir de aquel que está intervenido, como lo es el signo icónico del cine.

Existen dos perceptos que serán iguales en todo el análisis: *El campo y el límite*: “el ángulo Sólido que engloba lo que es visible por el ojo será el campo” (Grupo M, 1993, p. 56) Se estudiarán seis películas que fueron vistas en pantallas gigantes de salas de cine dispuestas para que lo único visible sea el rectángulo (pantalla), donde se proyectarán una serie de luces en movimiento. El rito comienza desde el momento mismo de llegar a comprar las boletas y palomitas, pero el rito aquí interesa desde que apagan las luces en la sala. Esta oscuridad obliga a buscar el único objeto de luz y fijar la atención en lo único que tiene colores y movimiento, sentados en una cómoda posición frente al objeto, con una inevitable atracción hacia el centro; no quedará otra opción que ver lo único que se ve: la pantalla. Lo que configura una sala de cine dispone a que el ángulo de lo visible se limite a aquel rectángulo. Poco a poco el ojo acostumbrado a la oscuridad logra ver más de lo que vio en el momento del apagón, se verán las personas alrededor, lo que comen y se sabrá donde está la mano de quien se encuentra junto a uno. Esta apreciación durará poco porque para ese entonces ya estarán engancho con el inicio de una película. Como lo señalaba el Grupo M, el sistema de percepción está programado para desprender similitudes. La pantalla tendrá en su conjunto propiedades de luz que formarán el campo.

El límite será por el contrario descubierto por el sistema cuando se desprenden las diferencias. Aquí comienza la percepción organizada. Este límite en el rectángulo se presenta en cada imagen desde el límite neto hasta el límite borroso. Estos preceptos de campo y límite son expuestos para cualquier tipo de percepción visual, en este caso específico se está hablando de la percepción del límite de un signo icónico que se

manifiesta en una pantalla un límite dentro de nuestro campo mientras se esta sentado en una sala de cine es aquella diferenciación que se presenta entre el contraste de lo oscuro y lo iluminado. La luz genera una cierta cantidad de puntos diferenciales que separan una cualidad translocal de otra. De aquí la línea es creada.

El tiempo entre el desprendimiento de un contorno y el reconocimiento de una forma es inestimable. Aquí se expresa a modo de estructura con tal de ser más explícitos en el análisis, sin embargo no se cree que el sistema de percepción visual separe estos procesos y mucho menos que uno sea primero que otro. Es así que en cada selección se analizará la línea, el contorno, el fondo y la figura con sus texturas y colores para finalmente reconocer la forma. A partir de los autores que se han seguido se cree que estas condiciones de la fotografía cinematográfica no son percibidas con un orden o una sistematización específica para todos los receptores y mucho menos se perciben por separado, por lo que aquí se describirán en una síntesis general desde lo más básico a nivel perceptual.

### **3.2 OBJETO DE LA PERCEPCIÓN**

La percepción de lo que se encuentra en la escena o en el plano permite el reconocimiento de los objetos, a partir de los cuáles se puede determinar el significado de sus componentes fílmicos. El objeto expresa sin hablar. Sus condiciones, su estado y todo lo que lo compone y lo rodea, transmite una noción. De las nociones se abstraerán los conceptos. El objeto portador de toda índole fotográfica proporciona una percepción. Esta categoría se refiere a las interpretaciones que puede suscitar la fotografía. No se busca adivinar el secreto que escondió el director de fotografía ni mucho menos se pretende mostrar lo que se quiso decir con tal o cual imagen. En este espacio de análisis se dispondrá de los perceptos y de los objetos hallados para proponer una interpretación del mensaje transmitido a partir del cuál se abstraen los conceptos que engloba el conjunto de los *tipos*; la siguiente categoría.

El objeto de percepción está pensado desde lo cultural, debido a que se interpretarán mensajes a partir de conocimientos generalizados en la sociedad. Por ejemplo el color rojo tiene un vínculo con el amor y con la pasión, sin embargo esto no aplica en todos los casos

aún teniendo el conocimiento generalizado que eso es así. El rojo también es sangre, peligro, guerra, energía... ¿Quién dice que significado tiene un color? En este estudio se piensa abordar más de un elemento perceptual combinando la dinámica del conjunto de elementos se aproximará más al mensaje en concreto.

Con respecto a esta categoría se puede generar discusión alrededor de un tema que también compete a la semiótica y es el punto de vista del receptor. Se dice que hay tantos puntos de vista como receptores haya en la sala. El realizador debe saber que su público es pluridimensional pero ello no es excusa para que sus mensajes sean confusos y diversos, a menos que esto haga parte de lo que busca expresar. Ante una misma escena puede haber un sin fin de interpretaciones, esto no implica que el autor haya cometido un error al tratar de comunicar su obra pues su preocupación debe estar siempre en la puesta en acción de los componentes, en la articulación precisa y medida de ellos. Cuando un componente falla el objeto de la percepción se perderá en rincones inesperados.

### 3.3 SIGNO ICÓNICO

El signo icónico como se aborda en el Marco Teórico desde el enfoque del Grupo M puede ser definido como el producto de una relación entre tres elementos:

**3.3.1 Tipo:** Este modelo es contenedor de las representaciones mentales. Son los elementos bases para el proceso cognitivo.

“En el campo de lo icónico, el tipo es una representación mental constituida por un proceso de integración... Su función consiste en garantizar la equivalencia (o la identidad transformada) del referente y del significante, equivalencia que no se debe únicamente a la relación de transformación. El referente y el significante, poseen pues entre ellos una relación de *cotipia*. El tipo no tiene caracteres físicos; puede ser descrito a través de una serie de características conceptuales, algunas de las cuales pueden, corresponder a características físicas del referente... Estos rasgos constituyen un conjunto de paradigmas cuyos términos están una relación de suma lógica.” (Grupo M, 1993, p. 122)

Teniendo en cuenta la anterior definición en esta categoría se examinará para cada selección un conjunto de paradigmas extraído del objeto de la percepción. Estos

conceptos serán prueba de conformidad entre el referente y el significante. Los tipos serán vistos como modelos teóricos que se abstraerán del análisis perceptual.

El concepto de *tipo* para el Grupo M abarca rasgos y caracteres físicos del referente, en el estudio este uso no será tan común. Serán empleados los conceptos de las representaciones mentales que suscitan los significantes y que refieren al referente. No se quiere caer en la lexicalización:

“... no es de extrañar entonces que la búsqueda de los principios de organización de los signos así reconocidos pueda ser confundida con la de su lexicalización, y que el análisis de un cuadro, por ejemplo, se transforme en definitiva en un análisis del discurso a propósito del cuadro” (Grupo M, 1993, p. 130)

Para superar ello en todos los análisis se hará énfasis en los elementos visuales, en algunos casos teniendo en cuenta el discurso de la película pero más como método de verificación y contextualización. No se quiere desprender del todo de los demás elementos no visuales debido a que colaboran en el análisis para confrontar o confirmar los mensajes que se originan en los distintos canales.

### **3.3.2 Referente**

La esfera del referente fue esbozada en el Marco Teórico. Se trata de un *evento* o varios de ellos de los cuáles el emisor tiene precedente, es decir un objeto de cualquier clase que el realizador refiere para la creación de una situación. El referente es una esfera extensa en tanto pues ser un *evento* real, uno artificial o ambos. El referente tiene características físicas y particulares. Por ejemplo el referente se puede explicar a partir de un pensamiento en el proceso de creación: “Esta escena quiero que suceda en una iglesia de esas grandes, cubierta de vitrales y con estatuas monumentales.” Se tiene una referencia particular pero no conceptual.

“...el referente del signo icónico gato es un objeto particular, del que yo puedo vivir la experiencia, visual o de cualquier otra clase, pero únicamente es referente mientras ese objeto pueda ser asociado a una categoría permanente: el ser gato” (Grupo M, 1993, p. 122)

Un referente puede ser también artificial, como: “¿Recuerdas el tipo de iluminación que hicieron en la película que nos vimos la otra vez?” El referente está en otra película, está en un *evento* artificial de un signo icónico que ya fue transformado. También puede ser referente un cuadro, un recuerdo visual y un sin fin de impresiones que guarda la memoria humana o tecnológica.

### **3.3.3 Significante**

Recordemos una postura lingüística de Saussure: “El signo es una unidad lingüística que tiene dos caras: Una sensible llamada *Significante*: Puede ser acústica (los sonidos de las palabras), o bien visual (letras de la escritura), pero siempre es algo material. Otra es inmaterial: la idea o concepto evocado en nuestra mente se llama: *Significado*.” (Zecchetto, 2003, p. 89) Aunque traicionamos el enfoque del Grupo M al considerar las definiciones lingüísticas pues nos acercamos a los precedentes de la semiótica del lenguaje, si creemos que es un modo sencillo de comprender el significante visual a partir del significante lingüístico ya que así como el significante lingüístico es algo material el significante visual es material también.

Los signos de toda naturaleza se han definido como aquel algo que esta en lugar de otro algo. El significante es ese algo que esta en lugar de otro algo. El dibujo de una casa es la representación de una casa. El significante es la representación de la casa y no la casa misma. El significante en una película son las escenas, los fotogramas y en sí la película misma. Esta índole signica incluirá una descripción explicativa dentro del estudio a partir del hecho de su respectiva representación. Se expondrá en detalle como es el resultado de la escena construida.

Aquí se explicarán algunos de los conceptos técnicos de fotografía más usuales que permitirán el entendimiento del estudio. Esto ha sido extraído de la teoría expuesta en el Manual de Cinematografía de David Cheshire:

Los diferentes conceptos fotográficos además sirven en el estudio para delimitar con precisión los fragmentos a analizar y la conveniencia de su uso. Se detallarán al principio de cada selección de ser necesario y además en la categoría de significantes. En dicha categoría las unidades mínimas son los tipos de planos, los movimientos, escalas, angulaciones, etc. Ya que no solo son método de elaboración y realización sino que además son el resultado de una representación, que se entiende como una construcción sígnica.

En primer lugar se tendrán en cuenta los tipos de plano y su escala, los cuáles se clasifican así:

**Plano Panorámico:** Es un plano que muestra un gran campo de la imagen. Puede contener una multitud o un paisaje en el que el personaje se vea pequeño, esto es así porque el uso de este plano es descriptivo del entorno. Aquí se busca dar relevancia al contexto antes de exponer a los personajes.

**Plano General:** Este plano es el que presenta a uno o varios personajes de cuerpo entero, es decir que captura desde la cabeza hasta los pies de modo que facilita la identificación del ambiente o escenario en el que se encuentran.

**Plano Americano:** Surge en la realización de las películas del *oeste* en las que los personajes debían ser mostrados junto a sus revólveres. Es denominado algunas veces como un plano medio largo porque captura más de medio cuerpo de la figura de un personaje, específicamente recorta la imagen en las rodillas.

**Plano Medio:** El plano toma medio cuerpo de un sujeto, es decir, recorta a la altura de la cintura. Este plano es el que corresponde generalmente a las entrevistas pues permite presentar a una persona con una distancia que relaciona sin invadir.

**Plano Medio Corto:** Un plano que es precisamente más corto que el plano medio. Captura desde la cabeza hasta la mitad del pecho del cuerpo de una persona hasta su cabeza. Se concentrará más la atención sobre el sujeto dado que ocupará el recuadro en una fracción muy importante.

**Primer Plano:** Este plano abarca el rostro del sujeto hasta sus hombros. Es un plano muy íntimo porque la distancia invade las expresiones del personaje otorgando confianza y cercanía.

**Primerísimo Primer Plano:** Este plano proyecta con más exactitud el rostro de un personaje pues recorta la punta de la cabeza hasta el mentón. Este plano es cercano y concentra la atención en las emociones más internas y personales de un sujeto.

**Plano detalle:** Recoge un fragmento de un objeto o una persona, como su nombre lo indica busca describir una parte de la imagen que al mostrarse en una escala menor sería inadvertido. Expone características de texturas y colores en su mayor expresión.

**Plano Secuencia:** Es un plano continuo que sigue una acción sin ningún corte de modo que existen desplazamientos y movimientos de cámara organizados.

#### **Angulaciones de un plano:**

- **Normal:** Ángulo paralelo al suelo.
- **Picado:** La cámara captura los objetos desde una posición superior de modo que se ven desde arriba.

- **Contrapicado:** Es un ángulo que se forma al ubicar la cámara desde el suelo. Se tiene una perspectiva contraria al picado.
- **Contra picado perfecto:** La toma se graba totalmente desde abajo del objeto que se filma.
- **Cenital:** La toma se graba totalmente desde arriba del objeto que se filma.

### **Movimientos de Cámara**

Existen movimientos físicos, es decir, que la cámara se mueve con la acción y movimientos ópticos que por medio de mecanismos internos de la cámara se produce movimiento en el recuadro aun con la cámara estática.

1. **Panorámica:** Es un movimiento de cámara sobre el mismo eje de modo que la cabeza del trípode permite el giro horizontal o vertical del recuadro. Sin el desplazamiento de la cámara se logra mostrar un espacio o una acción que simula el movimiento nuestro con la cabeza hacia arriba o hacia abajo al observar un gran lugar. Este movimiento puede ser *horizontal* de modo que va de izquierda a derecha o a la inversa. También puede ser *vertical* de arriba a abajo o a la inversa. Existe otros de l misma naturaleza denominados: de *reconocimiento*, *interrumpido* y de *barrido*. El primero es descriptivo y como su nombre lo indica sirve para el reconocimiento de un escenario, el segundo es un recorrido de velocidad lenta que se detiene abruptamente para generar un cambio inesperado y el tercero es rápido y muestra un recorrido por imágenes borrosas.
2. **Travelling:** A diferencia del movimiento panorámico aquí la cámara varía su eje de modo que hay un desplazamiento, puede ser realizado por el camarógrafo o por algún otro mecanismo como las grúas. Este travelling se puede realizar de los siguientes modos:

1. **Acercamiento:** Es un travelling que avanza hacia el personaje. Se tiene el personaje lejos y luego se tiene cerca.
  2. **Retroceso:** La cámara tiene un foco de atención del cual se aleja progresivamente.
  3. **Ascendente o Descendente:** Es un movimiento que muestra la acción siguiéndola verticalmente.
  4. **Lateral:** Movimiento horizontal que se traslada junto a un personaje lateralmente.
  5. **Circular:** Es un travelling exploratorio que rodea al objeto desplazándose y mostrando otra perspectiva de la escena.
- 
3. **Zoom:** Es un movimiento que se realiza a través de los objetivos focales de las cámaras, esto permite el acercamiento o alejamiento sin necesidad de mover la cámara.

### 3.4 FIGURA RETÓRICA

En el Marco teórico se precisaron las definiciones de la retórica y sus funciones dentro del estudio así se tratarán aquí las figuras retóricas que contendrá cada análisis. La selección de las escenas de cada película se hizo a propósito de las figuras retóricas, de modo que todas dispusieran de algún uso retórico. Las figuras retóricas en el mensaje visual no son equivalentes a las figuras retóricas conocidas en el lenguaje de hecho las categorías que servirán al análisis son nuevas para la semiótica general:

En el Tratado del Signo Visual se puntualizan los grados que intervienen en las Figuras Retóricas:

El Modo *In Absentia* conjunto. (IAC) Grado en el cual las entidades ocupan un mismo lugar en el enunciado. Existe la substitución total porque son unidades conjuntas. El modo *In Praesentia* conjunto (IPC): Acá se presenta una substitución parcial aunque las dos entidades están en un mismo conjunto. El modo *In Praesentia* disyunto (IPD) En donde las entidades ocupan lugares diferentes. No hay substitución. El modo *In Absentia* disyunto (IAD): una sola entidad se manifiesta mientras la otra se proyecta desde afuera sobre la primera.

Las figuras retóricas a partir esto son cuatro:

*In Absentia* conjunto (IAC) **Los tropos**: “La desviación se presenta aquí bajo la forma de un conflicto entre los conjuntos de manifestaciones externas y los de determinaciones internas a propósito de un segmento del enunciado”) Ejemplo: “la cabeza del capitán Haddock con botellas en lugar de pupilas” (Grupo M, 1993, p. 247) En una unidad conjunta las entidades ocupan el mismo lugar, en algunos casos se manifiesta un objeto pero la concepción de este cambia cuando el objeto es determinado gracias a una variación interna. En el estudio se encontrarán figuras de esta clase y se analizará a partir de la desviación las consecuencias en la significación. Claramente cuando el capitán tiene botellas en lugar de

pupilas se produce una representación mental distinta a que sí el capitán tuviera pupilas. Esta categoría se presenta no solo en un objeto también en una situación global que contenga una desviación interna que interviene en la manifestación externa. Pensemos en el caso sucedido en una iglesia en donde se advierte un revólver en la mesa de eucaristía; como tal los objetos en sí siguen siendo los mismos tanto en sus manifestaciones externas como internas pero en la situación global ocurre una desviación de una entidad que no corresponde a la coherencia de todos los elementos allí dispuestos.

*In praesentia* conjunto (IPC): **Las interpenetraciones:** “casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos; los significantes son, no superpuestos, sino conjuntos.” (Grupo M, 1993, p. 248) El ejemplo analizado por el Grupo M es alrededor del célebre anuncio del Café *Chat noir*, propuesto por Julian Key, llamado: “la gafetera”, en el que el significante portaba rasgos de una cafetera y un gato. Las características físicas de ambos objetos fueron interpenetradas para la creación de un solo, hay substitución de algunos rasgos de los objetos pero está es parcial de modo que ambos se encuentran en un mismo conjunto.

*In praesentia* disyunto (IPD): **Los emparejamientos:** Imágenes visuales icónicas en donde sus entidades disyuntas pueden llegar a ser percibidas desde la similitud. Para el estudio se amplia el término de esta condición pues se aprobará que dos objetos pertenecientes a distintas naturalezas (visual, física, emocional...), siendo disyuntas se entreguen desde una relación de similitud. Se considera esta ampliación con respecto al planteamiento del Grupo M en el que solo se refieren a las entidades visuales dado que los autores se centran en la pureza de la comunicación visual y para los casos de retoricidad se cree que otros elementos no son independientes y se producen emparejamientos que competen con el mensaje visual aún cuando estos son de otra naturaleza.

*In absentia* disyunto (IAD): **Los Tropos Proyectados,** cuando se reinterpreta un sentido se puede hacer a la luz de los tropos proyectados. “La imagen visual no es diferente, y en ella abundan las alusiones fálicas y vaginales” (Grupo M, 1993, p. 251) Esta figura retórica se refiere a la interpretación de una imagen desde un enfoque basado en alguna entidad

ausente. Concebimos que no en todos los casos la desviación se relacione al carácter sexual, también puede suceder una alusión de otro ámbito.

### **3.5 SIGNIFICACIÓN**

El proceso de significación es básicamente el desarrollo de los conceptos encontrados en la dinámica triádica del signo icónico. A partir de los tipos se concluirá las relaciones de los conceptos y su origen. En este apartado se harán aclaraciones y conclusiones propias de cada análisis.

## CAPÍTULO 4: ANÁLISIS.

### 4.1 INTRODUCCIÓN A LA SELECCIÓN DE ESCENAS Y FOTOGRAMAS.

A partir de un criterio de selección se determinó el corpus cinematográfico por el cual se eligieron las seis últimas películas premiadas a mejor fotografía en *El Festival de San Sebastián*. Se elaboraron un conjunto de categorías de análisis. A continuación se aplicará a una selección configurada por cinco planos o escenas, por película, que serán elegidas subjetivamente pero con el ineludible interés de que estos permitan la comprensión de las categorías, la dinámica de la producción de sentido, así como los aciertos y desaciertos de la fotografía.

La elección de las escenas o planos correspondientes al análisis es subjetiva porque surge la necesidad de exponer contrastes y manifestaciones que fueron especialmente observados durante la proyección de cada película. Luego de tener claridad en cuanto a las categorías, se observó en detalle qué escenas proporcionaban con más convencimiento los elementos que funcionarán en el análisis.

#### **4.2.1. Niwemang / Half Moon Bahman Ghobadi**

### **"NIWEMANG" / HALF MOON**

**Nombre original de la Película:**

Niwemang

**Año de Producción:**

2003

**Dirigida por:**

Bahman Ghobadi

**Dirección de Fotografía:**

Nigel Bluck

**Sinopsis**

Un músico anciano llamado Mamo ha conseguido un permiso para presentarse en un concierto en el Kurdistán Iraquí. Sus diez hijos músicos han ensayado por once meses seguidos en espera del permiso, ellos están repartidos en pueblos de la región y Memo emprende junto con un amigo llamado Kako el viaje para buscarlos y luego ir a Irak. Su amigo es quién prepara todo para el viaje. Surgen distintas clases de sobresaltos con sus hijos pero al fin logra que todos lo acompañen a la presentación. Memo considera que es imprescindible la voz de una mujer que se encuentra en la montaña junto a 1334 mujeres exiliadas, aún a sabiendas que en Irán esta terminantemente prohibido que las mujeres canten frente a los hombres. Memo asume el riesgo y se va tras la particular voz celestial. La mujer se esconde en el bus en el que viajan pero es descubierta por unos policías, quiénes destruyen los instrumentos y se llevan a la mujer. Memo siente la muerte venir pero no se rinde así que decide tomar otro rumbo para llegar a su destino. Uno de sus hijos aconseja a Mamo atravesar el oeste de Azerbaiyán hasta llegar a la frontera turca donde se encuentra el pueblo Soorab, pueblo nativo de un amigo músico de Mamo llamado Kak Kahlil, hombre que puede colaborarles en la búsqueda de una mujer cantante y nuevos

instrumentos. Cuando llegan a aquel pueblo este se encuentra desolado, luego de insistir en la búsqueda de alguien que les de razón de Kak Kahlil, una anciana da la fatal noticia que el amigo músico de Mamo ha muerto en la noche anterior. Mamo se ve muy afectado por tal hecho y descubre que su amigo Kako, quién lo acompaña en el viaje, fue un causante de la muerte de su amigo pues lo llamo por adelantado para comentarle la visita de Mamo y el anciano no puede resistir por la felicidad y sufrió un infarto. Por está razón castigan a Kako mientras todos están en el entierro, Kako está colgado de un árbol cabeza abajo, se escucha la hermosa voz de una mujer que canta durante el entierro, su voz es tan musical que Kak Kahlil se revuelca en su tumba. Las esperanzas renacen en Mamo pues su amigo se mueve con el canto de la melodiosa mujer, sin embargo el doctor del lugar lo examina nuevamente y lo declara muerto. Mamo se marcha junto con sus hijos, sin esperanzas de dar el concierto se devuelven hasta que aparece una joven mujer (la cantante del entierro). La joven de nombre Niwemang está escrita en el destino de Mamo, caes como del cielo y le promete a él que vivo o muerto lo llevará al escenario. Ella dirige intrépidamente a aquellos hombres sin ilusiones y les muestra una luz. Para no ser descubierta huye con Memo entre la montaña nevada y envía a los hijos de Memo por otro camino. La travesía le cuesta la vida a Memo quién antes de llegar muere.

### **Introducción al filme**

*"mezcla de tragedia y comedia con la que se ha enfrentado a tantos sufrimientos y tragedias en la historia", de ahí que busquen el refugio "en el humor y en la música para poder seguir adelante, para no perder la esperanza en un destino que no sea tan amargo".*

*Bahman Ghobadi*

La película reflexiona sobre las mujeres relegadas en la cultura, en esta ocasión a través de las mujeres a las que no se les permite cantar frente a un hombre. La fotografía a es por lo general en espacios exteriores porque la historia narra una aventura geográfica en donde los paisajes de la región son resaltados. Los colores suelen estar entre los grises, los cafés y los negros, sin embargo los espacios abiertos impregnan la imagen de vida. En algunas ocasiones los pensamientos de Mamo son oníricos y se convierten en un espacio diferente

para la experimentación de planos más cerrados y cortos. La película cuenta una historia trágica pero sin olvidar la esperanza a través de la música y el humor a través de los personajes.

Niwemang se traduce como Media Luna. El título hace referencia a que el Kurdistán tiene dos partes, una visible y una oculta. Además es el sobrenombre de la mujer que inesperadamente aparece en el camino de Mamo.

**Escena 1:** Memo va a la montaña donde viven 1334 mujeres exiliadas en búsqueda de la voz celestial de una mujer que él conoce.

**Diversos Planos** (Todos los planos que están en la compilación serán tomados en cuenta para el análisis)

**Tiempo Película Original:** 0:39:13

**Tiempo Compilado:** (ver anexo II PARTE, DVD de compilación, 0:00:08)

### **Perceptos:**

Esta escena es la más propositiva a nivel visual. El plano general donde se ve la montaña cubierta de casas irregularmente construidas presenta contornos poco diferenciados por el color, la perspectiva de las esquinas y contornos de las casas son distinguidas gracias a la luz y las sombras. La textura del ladrillo y la arena de la montaña se complementan para crear un espacio de similitudes más que de diferenciaciones. Mientras un hombre se acerca a las casas una sombra de una nube se desplaza hacia la derecha, el hombre es un anciano que se reconoce por el color gris de su pelo, su modo de andar y de vestir. Posterior a esto hay una consecución de planos compuestos por parte de las figuras que forman los techos de las casas y por cientos de mujeres inmóviles que se encuentran sobre estos. Las mujeres están dispuestas de una manera especial en el encuadre, los colores de sus vestidos realzan la imagen y componen una armonía visual. El ángulo de la cámara las captura desde un contrapicado. Las mujeres vestidas con vestidos largos miran hacia abajo en un estado de imponente presencia. Las mujeres están organizadas con fineza de repente comienzan a

tocar un instrumento y con el ritmo de sus cantos hacen una doble fila que se abre para dar paso a la salida del anciano con una mujer.

### **Objeto de la Percepción:**

La imponentia que se exhibe a través de los encuadres y la perspectiva de la cámara permite comprender esa necesidad de las mujeres por ser además de escuchadas, vistas y reconocidas cada una por sus particularidades. Los colores de los vestidos piden a gritos una identidad personal y las mujeres en filas organizadas proclaman la unión de todas para ser tenidas en cuenta. Cuando Mamo llega a la montaña una nube que hace sombra se desplaza, concediendo al lugar la luz solar. El objeto percibido es que la llegada de Mamo proporciona luz y esperanza a las mujeres exiliadas.

Las mujeres están exiliadas en un lugar de la montaña y no se les permite cantar en frente de los hombres, sin embargo un hombre, un famoso músico está allí en contra de todo régimen. Mamo cree en los cánticos de aquellas mujeres que se unen simbólicamente cantando todas en una misma voz. Un canto que se convierte en un grito de presencia. Ellas estarán representadas por una mujer que cantará en el concierto que va a dar el famoso músico Mamo y eso es muy valioso porque eso significa ser escuchadas. Todas abren paso a Mamo y a Hesho, la mujer en quién Mamo deposita su confianza.

### **Tipos:**

Escuchadas, presencia, imponentia, reconocimiento, luz.

### **Referentes:**

Vestimenta de la región, casas dispersas en la montaña y el instrumento de forma lunar.

### **Significantes:**

La escena se presenta con planos Generales y Panorámicos. Contiene la coreografía de las mujeres que en conjunto se expresan. Las mujeres se encuentran encima de los techos de las casas organizadas en líneas horizontales que atraviesan el recuadro, luego de unirse en

su canto se unen para tocar un instrumento que tiene una forma circular. Finalmente abren paso a Mamo y a Hesho para su partida al concierto. La escena se realiza a través de los siguientes planos; un plano panorámico en el que Mamo está adentrándose a la cuenca de la montaña, un plano panorámico con angulación contrapicado de las mujeres subidas en los techos de las casas, plano panorámico de más mujeres en techos de casas. A continuación aparece un travelling de acercamiento que avanza entre una fila de mujeres cantadoras interrumpido por un plano medio corto del perfil de una de las mujeres tocando un instrumento que pronto se convierte en un travelling lateral que sigue el apareamiento de Hesho. Al finalizar algunos planos generales y medios de Hesho y Mamo avanzando entre las otras mujeres.

### **Figura Retórica: Emparejamiento**

Entidades disyuntas, las mujeres son cada una distinta de la otra. Todas son objetos disímiles que se extienden en la imagen de un modo rítmico y armonioso no solo por sus cantos y música sino por la distribución de los cuerpos, dando una impresión conjunta que las conduce a la similitud. Cientos de ellas son mujeres particulares y únicas pero las une una característica tan fuerte que se perciben como una sola. Aquí se produce el emparejamiento, todas las entidades son conjuntas, presentes y disyuntas.

### **Significación:**

El proceso de significación comprendido desde los tipos figura como las mujeres que quieren ser escuchadas, por esta razón están presentes con toda su imponente y sus voces buscan reconocimiento e identidad. Todas ellas se unen porque en Mamo encuentran esa luz.

**Escena 2:** Memo llega a un restaurante y allí se le presenta una alucinación.

**Diversos Planos** (Se pondrán en la compilación algunos planos previos y posteriores a la alucinación para dar un contexto más amplio)

**Tiempo Película Original:** 1:09:14

**Tiempo Compilado:** (ver anexo II PARTE, DVD de compilación, 0:01:40)

### **Perceptos:**

Los colores predominantes están en la gama de los grises y verdes opacos. Los contrastes están en constante juego según el enfoque del lente. La textura más representativa es la de el vestuario de Mamo. En el fondo está alguien agitando un cartón, y las formas reconocidas como objetos serán la mesa comedor, los hombres que comparten dicha mesa, un juego donde son lanzados un par de dados.

La imagen tiene un ritmo parsimonioso porque cada entidad tiene una velocidad por debajo de lo normal. Los movimientos de la cabeza de Mamo, los movimientos de sus hijos y de las manos de quién lanza los dados son lentos. Inserto a esta escena, aparece una escena distinta donde una mujer arrastra una caja de madera, el fondo es blanco y se hace énfasis en un acercamiento a la caja.

### **Objetos de la Percepción:**

El hijo a quién Mamo observa desconcertado es quién en una escena anterior recomendó a Mamo no hacer el viaje. El hijo de Mamo alertó a Mamo de una tragedia que sucedería la decimocuarta noche del mes lunar. Esto es necesario aclararlo porque aunque se quiera analizar la fotografía únicamente, en algunos casos la imagen cobra sentido por el discurso mismo de la historia. En esta escena no es gratuito que padre e hijo se miren detenidamente y precisamente con dicho hijo. La imagen onírica se logra visualmente a través de la lentitud de las acciones y la duración prolongada de las imágenes, por lo que se percibe un cambio importante en la continuidad de la película. El inserto de la escena de la mujer arrastrando la caja es confusa lo que reafirma el ensueño en el que está sumergido Mamo.

Más adelante es clarificado este hecho debido a que se conoce a la mujer que arrastra la caja, donde Mamo va muerto, al final de la historia.

Los dados tienen una forma cúbica de modo que al ser lanzados sobre alguna superficie muestran un resultado aleatorio. El plano en el que los dados son lanzados en el juego es percibido a propósito de la suerte del jugador. Así como en la vida los dados para Mamo ya han sido lanzados y su sueño le predice el resultado. La decisión de haberse ido al viaje es como haber lanzado los dados y la imagen de la joven arrastrando su ataúd es la predicción de su resultado final.

**Tipos:**

Onírico, presentimiento, predicción, desconcertación, juego, suerte.

**Referentes:**

Dados, restaurante, familia, comedor.

**Significantes:**

La escena es representada en un restaurante que está camino al Kurdistán Iraquí. Allí se encuentra Mamo desconcertado mientras todos juegan, comen y beben té. El anciano comienza a experimentar una alucinación, mira a su hijo, quién reacciona y lo mira también. Todas las acciones se lentifican. De repente aparece un inserto de una imagen en la que una mujer arrastra una caja de madera. Primeros planos y medios para Mamo. Planos detalle para los objetos significativos como el juego de dados y la caja de madera.

**Figura Retórica: Tropo Proyectado**

La imagen visual no es diferente y en ella contiene alusiones oníricas. Como se ha propuesto en las categorías de análisis los Tropos Proyectados serán tomados en cuenta no solo para alusiones sexuales sino también para otro tipo de alusiones. En este caso la imagen es la de un hombre meditativo que se mira con su hijo y luego se lanzan unos dados en un juego. La velocidad con que esas mismas acciones y esos mismos objetos son

representados permite que la escena sea percibida desde un enfoque ausente como es la ensoñación y la predicción.

### **Significación:**

El relato visual es onírico porque está dimensionado en un plano distinto al real. El presentimiento que puede tener Mamo es caracterizado visualmente por medio de sus gestos y angustia. La predicción de la imagen de la mujer arrastrando la caja es la mayor prueba de su desconcertación. Los dados lanzados a la suerte darán un resultado, el que Mamo asumió al aventurarse a aquel viaje.

**Escena 3:** Memo llega al entierro de su amigo músico. Kako será considerado como el principal culpable de la muerte del anciano debido a que lo llama apresuradamente para anunciarle la llegada de Mamo a Saroob. Por esta razón Kako es colgado de un árbol cabeza abajo.

### **Planos:**

- Plano panorámico de las personas del pueblo de Soorab enterrando a Kak Kahlil. (Invertido)
- Plano medio de Kako colgado de un árbol.
- Plano General de Mamo colgado de un árbol.

**Tiempo Película Original:** 1:20:15

**Tiempo Compilado:** (ver anexo II PARTE, DVD de compilación, 0:03:09)

### **Perceptos:**

El negro de los trajes contrasta fuertemente con los colores claros del cielo y el blanco azulado de la nieve. Un plano panorámico que permite la visión de la multitud de personas. El fondo es el paisaje exterior que rodea a los personajes. En el cielo hay líneas diagonales que cortan la imagen y en la nieve hay piedras situadas por todo el espacio superior. En el siguiente plano se cuenta con un fondo y una forma. El fondo de un paisaje medio cubierto

de nieve y el medio cuerpo de un hombre de frente que pone las manos en su cabeza. Por último en el Plano General se reconoce un fondo de nieve y parte del cielo con un hombre de cuerpo entero que está colgado de un árbol y se muestra su perfil.

### **Objeto de la Percepción:**

La imagen visual es percibida con confusión, desubicación y desconcierto, pero luego al presentar a Kako colgado de un árbol cabeza abajo, se aclara la intención de la imagen invertida que está justificada como un plano subjetivo de lo que Kako ve al estar colgado. Al conocer la procedencia de la imagen la situación se aclara y causa jocosidad. El autor expone una situación trágica como lo es un entierro a través del negro de los trajes, pero imprime la comedia con el inocente castigo que se le da a Kako.

La inversión de la imagen a partir de las posiciones de los elementos replantea la ubicación del suelo y del cielo. El suelo está arriba y el cielo abajo. La tierra es entonces el elemento que está superior a los demás elementos y esto es coherente con la acción principal de la escena; un entierro y coherente con el mensaje de la película; la muerte.

### **Tipos:**

Confusión, inversión, jocosidad.

### **Referentes:**

Paisaje de nieve, atardecer, tradición de los entierros en las regiones Kurdas, castigo.

### **Significantes:**

El entierro de Kak Kahlil transcurre en el cementerio del pueblo Soorab. Kako es castigado por tener parte de culpabilidad en la muerte del anciano de modo que lo cuelgan de los pies en un árbol. Desde allí Kako observa el entierro y pide auxilios a Mamo. Se representa a través plano panorámico de las personas del pueblo de Soorab enterrando a Kak Kahlil

(Invertido), luego se presenta el plano medio de Kako colgado de un árbol y por último un plano General de Mamo también colgado del árbol mostrando su perfil.

### **Figura Retórica: Los tropos**

La figura retórica abarca el cuerpo de Kako estando colgado en el árbol, pues las determinaciones internas producen una desviación en el orden del objeto. La cabeza sustituye los pies, los brazos las piernas, las piernas las manos y los pies la cabeza. Cada subentidad está en lugar de otra en la entidad común; hombre.

### **Significación:**

La confusión se produce al invertir una imagen que irracionalmente no puede verse así, como es el cielo y la tierra. La naturaleza de la organización de la entidad cielo es estar en la parte superior de la imagen y la naturaleza de la entidad tierra es estar en la parte inferior. Al cambiar el orden de las entidades e invertir las se causa un desconcierto, que luego es aclarado porque otra inversión permite comprender el desorden de las entidades. La otra inversión es del cuerpo de un hombre que se aprecia está colgado a un árbol de sus pies, si aquel hombre está invertido, la imagen precedente a él es el cuadro de lo que él ve, al estar colgado cabeza abajo. Una inversión irracional es explicada posteriormente con otra inversión racional que justifica la primera. La confusión resuelta ocasiona jocosidad.

**Escena 4:** Mamo está afligido luego de la muerte de su amigo y además desesperanzado porque esperaba que los hijos de su amigo le conseguirían una mujer cantante. Al observar en el cementerio el hueco de una tumba decide meterse y pedirle a sus hijos que lo entierren.

### **Planos:**

- Plano secuencia de un hueco en la tierra.
- Plano contrapicado de Mamo.
- Plano Medio de Mamo acostado en el hueco de la tierra.

(Los demás planos de la escena no serán tomados en consideración aquí, pero se pondrán en la compilación para dar un contexto más amplio.)

**Tiempo Película Original:** 1:24:17

**Tiempo Compilado:** (ver anexo II PARTE, DVD de compilación, 0:03:31)

### **Perceptos:**

La textura de la tierra es seca e irregular, ésta tiene un color grisáceo. Un ángulo recto de dos líneas se ubican en la parte inferior izquierda del cuadro, la cercanía del límite brinda el contorno al hueco. Un anciano observa hacia abajo, el fondo es el cielo azul y gris. Se observa la textura de tierra en la parte izquierda inferior desenfocada. Inmediatamente después el anciano está en el hueco que se mostró al principio.

### **Objeto de la Percepción:**

Un anciano que se acuesta en el hueco de un cementerio es algo que materializa un pensamiento de muchos ancianos; desear la muerte. Mamo realmente se acuesta en el hueco del cementerio y pide a sus hijos que lo entierren. La imagen del hombre acostado en el hueco supone una intención muy clara de su rendimiento, de su desconsuelo y de su cansancio. Su deseo de dar el concierto en el Kurdistán Iraquí junto a sus hijos y a una cantante es elemental para que su existencia tenga una razón de ser. Mamo sabe que la muerte se le acerca, las predicciones y sus visiones le permiten saber ello, aún así emprende el viaje. En este viaje de dificultad Mamo siente que ha llegado su fin. Mamo se derrumba.

### **Tipos:**

Desconsuelo, cansancio, rendimiento, deseo de muerte.

### **Referentes:**

Anciano, entierro.

### **Significantes:**

Los planos seleccionados son un fragmento importante de la representación de un deseo. Un anciano que observa un hueco en un cementerio, se acuesta en él y llama a sus hijos para que lo entierren allí. Este caso es interesante como propuesta para mostrar en imágenes aquello que no es tangible como lo son los deseos. No todo debe ser dicho con las palabras. Un uso que es poco creíble en cualquier obra audiovisual es la enunciación verbal de un deseo o un pensamiento, resulta mejor que se vea que un personaje se quiere morir a que el lo diga. El fragmento seleccionado se realiza con un plano secuencia de un hueco en la tierra seguido por un plano contrapicado de Mamo y finalmente un plano medio de Mamo acostado en el hueco de la tierra.

### **Figura Retórica: Interpenetración**

“casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos; los significantes son, no superpuestos, sino conjuntos.” (Grupo M, 1993, p. 248) La imagen presenta una entidad indecisa Mamo está vivo dentro de un hueco para ser enterrado. Mamo se encuentra inmerso en un hueco donde son enterrados los muertos y no los vivos. Están presentes en el mismo conjunto rasgos de dos tipos; muerto y vivo. Esta figura representa el deseo de Mamo por encontrarse en un estado ausente de su cuerpo: la muerte.

### **Significación:**

El anciano Mamo esta próximo a culminar su viaje y sus esperanzas se ven truncadas con la muerte de su amigo, el desconsuelo está latente. La suma de los intentos fallidos durante su larga vida produce el cansancio que lo obligan a desear la muerte. Visualmente está significación es confirmada a través de la materialización del deseo de muerte. Con tan solo ver la escena, sin escuchar el diálogo o haber visto la película. El mensaje visual es claro. Un hombre que se rinde y quiere morir, sin entender las circunstancias porque lo desea se expresa su deseo y se potencializa al presentarlo claramente

**Escena 5:** Memo ha muerto.

**Planos:**

- Plano medio de Mamo sobre fondo negro
- Plano General de Niwemang y uno de los hijos de Mamo.

**Tiempo Película Original:** 1:43:31

**Tiempo Compilado:** (ver anexo II PARTE, DVD de compilación, 0:04:44)

**Perceptos:**

Un hombre es reconocido como tal por las subentidades ojos, boca, nariz, cabeza y cuerpo. Sobre fondo negro comienza a aparecer un hombre con poco pelo de color grisáceo. El hombre asciende desde la parte inferior de la pantalla hasta verse de medio cuerpo. Los contornos de la forma son definidos en la parte izquierda de la pantalla, mientras en el lado derecho de la pantalla los contornos se difunden con el negro. Esto debido a que la luz de claroscuro, en donde la zona izquierda está empapada en luz y la zona derecha en sombras. El hombre asciende inmóvil con los ojos cerrados y de repente antes de detenerse su ascenso abre los ojos y sonrío. La textura principal es la de su cuerpo desnudo, el pelo de su cabeza y su bigote. Todas son formas que contienen la supraentidad hombre.

**Objeto de la Percepción:**

Esta es la escena final de la película con un uso de la luz muy distinto. Mientras todo el contenido del filme fue narrado mayoritariamente en exteriores y con luces naturalistas, la presente escena fue grabada en un espacio interior, muy cerrado con una luz teatral. La luz que cubre medio perfil del personaje es frecuentemente usada en el teatro. Esta relación teatral evoca conceptos como: escenario, presentación, función y representación. El sueño de Mamo era llegar a presentarse en un escenario y representar la música Kurda. Esta escena culmina ese sueño aun después de su muerte. Un hombre muerto que sube a un escenario y resucita tras los aplausos de un público. El fin de la película bien podría ser una última ensoñación de Mamo o bien una realidad que Niwemang, la joven le cumplió. El hombre está desnudo lo que representa transparencia, naturalidad y revelación, un anciano

que ha muerto y revela la naturalidad de su estado y su transparencia. El anciano muere. Está quieto y silencioso en el cajón de madera en el que su hijo y la cantante lo arrastran.

**Tipos:**

Escenario, presentación, función y representación. Transparencia, naturalidad y revelación

**Referentes:**

Teatro, desnudez

**Significantes:**

La escena representa a un hombre ascendiendo misteriosamente en un espacio negro y vacío. Luego de algunos aplausos sonríe y abre sus ojos. A través de una escenificación y perspectiva teatral se representa la culminación de la vida de un anciano cumpliendo desde su cajón su último sueño. Los tipos de planos usados son un plano medio de Mamo sobre fondo negro, un contrapicado en plano general de Niwemang y un hijo de Mamo arrastrando el cajón de madera donde llevan el cuerpo muerto de Mamo.

**Figura Retórica: Tropo Proyectado**

La imagen visual no contiene los rasgos propios de un teatro sin embargo en ella abundan las alusiones teatrales. La luz, el fondo negro, el ascenso artificioso del hombre, la iluminación. Los tropos proyectados son figuras retóricas que se presentan cuando en la imagen no hay nada diferente y en ella abundan alusiones fálicas y vaginales, sin embargo aquí se encuentra un tropo proyectado por una entidad que está ausente; el teatro. La imagen tiene indicios que provocan su constitución proyectada.

**Significación:**

El proceso dinámico de los signos visuales en este análisis ocurre aquí bajo la propuesta de iluminación que atribuye sentidos teatrales al plano final de la película. La alusión a un

escenario y una representación, son agentes importantes para la transmisión de un mensaje reflexivo alrededor de la muerte y la esperanza. La desnudez es un develamiento que descubre lo más interior de un personaje, lo más propio y particular, de modo que se abarca la transparencia, la naturalidad y la revelación.

#### **4.2.2. Sunflower Zhang Yang**

##### **" XIANG RI KUI" / SUNFLOWER**

**Nombre original de la Película:**

Xiang ri kui

**Año de Producción:**

2005

**Dirigida por:**

Zhang Yang

**Dirección de Fotografía:**

Jong Lin

**Sinopsis**

Es una historia que abarca tres décadas alrededor de los conflictos y relaciones de una familia china. Se relata a partir del último año de la Revolución Cultural (1976) en Beijing, en donde el pequeño Xiang Yang no reconoce quién es su padre pues este ha estado ausente durante seis años en un campo de trabajo. El hombre obligado a abandonar a su familia vuelve con esperanzas de retomar su rol familiar sin embargo se encuentra con un hijo travieso que no lo respeta como a un padre. Xiang es un niño que está acostumbrado a jugar con otros niños en las calles de Beijing, tras la llegada de su padre esta independencia es coartada y el padre comienza a imponer todo a su manera, tanto así que decide obligarlo a dibujar. El padre busca distraer al niño de las travesuras de la calle obligándolo a convertirse en artista, la profesión que ejercía antes de dañar sus manos en el campo de trabajo. El niño adquiere habilidades para dibujar pero la presión que ejerce su padre sobre él lo confunde. Xiang prueba varias veces lastimar sus manos para que queden inútiles y su padre no lo obligue a pintar, pero falla en los intentos.

En 1987 el niño Xiang se ha convertido en un adolescente de veinte años. Su legado artístico permanece, ahora sujeto a sus propios intereses. Su amigo de la niñez lo influye a estar en las calles de modo que se rebuscan vendiendo tarjetas. Xiang conoce una

patinadora que le atrae mucho y empiezan una relación amorosa. Mientras Xiang anda en las calles y sale con la joven, sus padres creen que él está estudiando en la escuela de dibujo. Xiang desea empezar a trabajar y poner su negocio, él no cree que para eso sea indispensable estudiar. Su padre descubre el embuste y obliga a Xiang a practicar dibujo en el taller para tenerlo bajo control. En el taller Xiang retrata a su padre, quién manifiesta que su hijo tiene más talento que él, pero se lleva una sorpresa porque Xiang tiene planeado un viaje a escondidas con su amigo y la joven patinadora a Guangzhou. El padre alcanza a su hijo y no le permite el viaje, a raíz de esto Xiang es separado de su novia y de su libertad. La testarudez de padre e hijo los encierra en la intransigencia y se separan cada vez más.

En 1999 Xiang es un adulto y se ha ido a vivir con Han, la joven que lo enamoró en su adolescencia. Sus padres hacen una separación falsa para lograr que el Estado les brinde subsidio para un apartamento. Luego de lograrlo aún se encuentran insatisfechos pues la vejez los atormenta así que comienzan a presionar para que la joven pareja tenga un hijo, Xiang no se siente preparado para tal responsabilidad pero imprevistamente Han, la joven, queda embarazada. Ante la eventualidad Han y Xiang igual deciden abortar. Xiang realiza una exposición de sus cuadros, su padre asiste a verla y queda agradadamente sorprendido. La temática de los cuadros es alrededor de la familia.

Finalmente el padre desaparece para dedicarse tiempo a él, dejando una grabación a su familia en la que reconoce no saber el significado de la palabra padre y que espera que la vida les de la respuesta. Al año del suceso Han y Xiang tienen un hijo y el abuelo no regresa para conocerlo pero todos sienten su presencia a través de los girasoles que florecen.

### **Introducción al filme**

La película muestra la situación social en China a través de las relaciones familiares entre un padre y un hijo. La familia es el eje de la sociedad China y se convierte en protagonista de temas como el honor, la libertad y el perdón. La fotografía es realista y un poco azulada. Un padre obsesionado con que su hijo sea quien él no pudo ser, un relato en el que se

plantea que no siempre se actúa del mejor modo aunque de corazón se quiera lo mejor. El aborto y la paternidad, son tramas que son también abordadas en el filme reflexionando a partir de las situaciones sin llegar al límite moralista.

**Escena 1:** Xiang está junto a su padre durmiendo en el río mientras la ropa se seca en unas cuerdas que colgaron de los árboles.

**Plano:**

- Plano americano de Xiang y su padre durmiendo junto al río. (Los demás planos de la escena no serán tomados en consideración aquí, pero se pondrán en la compilación para dar un contexto más amplio.)

**Tiempo Película Original:** 0:24:00

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:06:32)

**Perceptos:**

El contorno está delimitado por las líneas que dibujan la forma de los cuerpos de un niño y un hombre. Estas líneas se plantean desde una ubicación paralela de los cuerpos. Ambos objetos están acostados sobre una manta que tiene figuras rectangulares, y líneas horizontales, los colores de la manta son rojos y morados. La manta esta sobre la tierra que bordea el río. Adicional a esto es visible el tronco de un árbol en la parte izquierda inferior, de modo tal que las hojas y ramas ausentes en la imagen son las causantes de las sombras. EL sol refleja su brillo sobre algunos sectores de la imagen. El niño tiene esqueleto blanco y pantalón corto azul, el padre tiene esqueleto blanco y pantalón largo azul.

**Objeto de la Percepción:**

Padre e hijo recostados durmiendo junto al río. La vestimenta es parte de la composición visual del cuadro y contribuye a considerar a los personajes desde su consanguinidad y parecido físico, esto además propone una similitud entre ellos pues aunque están en constante conflicto mostrándolos dispares, son en otro sentido iguales en su accionar y modo de ser. Esto es prueba de algo que se expresa a través de la comunicación visual,

siendo coherentes así, con lo que ha ocurrido en el transcurso de la película en el plano de la historia como tal. Los personajes están dormidos, tienen los ojos cerrados. También tienen los ojos cerrados para explorar en su interior y encontrar el parecido con el otro.

**Tipos:**

Similitud, cerrados.

**Referentes:**

Río, familia, padre, hijo, naturaleza.

**Significantes:**

El análisis se basa en un plano americano de Xiang y su padre durmiendo junto al río. La escena comienza con un travelling lateral de izquierda a derecha de la ropa colgada en una cuerda sobre la superficie del río, que luego asciende diagonalmente mostrando a padre e hijo desnudos bañándose en el río, posterior a esto se presenta el plano americano de Xiang seguido de un plano general de la ropa extendida y un plano general de una prenda que cae al río y para finalizar un plano medio de Xiang y el padre cuando este último se percató de lo sucedido.

**Figura Retórica: Emparejamiento**

El emparejamiento sugiere que dos objetos disyuntos, en este caso; un padre y su hijo pueden ser percibidos desde su similitud. El padre es un hombre fuerte, alto, y experimentado, y el hijo es un niño débil, pequeño e inexperto. Físicamente y substancialmente, el padre y el hijo son opuestas por lo cual entran en conflicto. Este plano inaugura una situación en donde padre e hijo se compenetran. Aquí se verifica un emparejamiento que se presenta porque cada conjunto es independiente pero es reflejo del otro. Ambas entidades están presentes en el mismo cuadro y son independientes pero similares.

## **Significación:**

En este punto de la historia: “una imagen vale más que mil palabras” como expresa el proverbio chino. Padre e hijo tienen una relación distante, conflictiva, su comunidad no pasa por el mejor momento y sin embargo están allí los dos tumbados sobre una manta durmiendo “igualíticos”. En la categoría visual se encuentran parecidos físicos que confirman que entre los dos objetos hay una similitud, además que los dos estén dormidos implica que ellos no están despiertos a tal similitud. Sus ojos están cerrados así como sus mentes están cerradas para encontrar parecido con el otro.

**Escena 2:** Se encuentra Xiang dibujando mientras su madre cose. El sonido llama la atención del niño quien encuentra atractiva la idea de dañar sus manos para no verse obligado por su padre a dibujar. Tan pronto su madre deja su actividad, el niño aprovecha y se sienta frente a la cosedora disponiendo sus manos para la aguja mecánica. El padre llega a tiempo y detiene el movimiento incesante de la máquina.

### **Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 0:37:37

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:07:16)

## **Perceptos:**

Los colores que contiene el cuadro son el azul, el café, el blanco y el negro. Hay variedad de texturas: tela, madera, metal y piel. La iluminación en el primer plano de la escena se fija en la parte inferior derecha donde se encuentra un niño. En los planos detalle de la tela y la aguja (máquina de coser) se detalla con fineza los detalles del plano visual, en determinadas ocasiones el fondo es decir aquel se analiza por mecanismos de discriminación de texturas, es un desenfoque.

### **Objetos de la Percepción:**

La fotografía aporta decisiones de enfoques y desenfoques. En esta escena se varía el enfoque, primero el niño tiene todo el enfoque y luego esta situación se invierte en el mismo plano enfocando todo el lente en el sector de la aguja y la tela. Este uso proporciona una comprensión de las intenciones del niño a través de la comunicación visual, su intención está en la máquina de coser porque encuentra en ella su único modo de liberarse de tener que dibujar y cumplir el sueño de su padre a costa de su infancia. Adicional a esto un plano de la escena tiene una particular lentificación que provoca el suspenso del momento en que el niño está a punto de poner sus dedos en la aguja. Sin saber las razones por las cuáles el niño desea dañar sus manos con la máquina de coser, la fotografía dispone la situación de modo tal que visualmente un espectador desprevenido abstrae que el niño tiene una particular intención.

### **Tipos:**

Atención, suspenso, peligro, doble función.

### **Referentes:**

Coser, familia, máquina de coser.

### **Significantes:**

La escena comienza con él niño dibujando, su madre está cosiendo en el fondo del cuadro y el sonido de la máquina de coser llama la atención del niño. En primer plano se muestra el gesto del niño observando en detalle la máquina de coser en acción, a continuación en plano detalle la aguja de la máquina de coser, las manos de la madre y la tela. En primer plano de nuevo el niño en una profundidad de campo lejana con la acción de la aguja y la tela en un lugar más cercano pero desenfocado, que luego se enfoca potentemente y desdibuja el fondo donde se encuentra el niño. Un primer plano de la madre y seguido un plano medio del niño sentado en frente de la máquina de coser. La situación más intensa se

representa a través de un plano detalle de los dedos del niño acercándose a la aguja de la máquina e insertos en primer plano de su rostro preocupado hasta que el padre interviene.

### **Figura Retórica: Tropo**

Teniendo en cuenta que la unidad conjunta de la máquina de coser se compone de elementos internos como la aguja, el cabezote, la rueda, el hilo y hasta la tela porque aunque no parece una entidad interna lo es para la acción porque sin ella la máquina de coser no tendría sentido de existencia. En esta escena el objeto es determinado gracias a una variación interna en donde a la tela es sobre puesta por una entidad distinta que no la compone; los dedos del niño. Esto desvía el significado de la función de la máquina de coser que sirve para coser por la de la máquina de coser que puede servir para herir.

Un elemento que bien podría ser inofensivo se convierte en uno peligroso por la acción que representa visualmente y como es mostrado.

### **Significación:**

El punto de atención que ofrece el enfoque en un objeto del cuadro es el resultado de un proceso de escrutinio local que es semiotizante porque prioriza un sector de la imagen otorgando más significación. La escena en cámara lenta aporta el suspenso que es pertinente para la acción dramática planteada. Por último, la presentación del objeto máquina de coser que el espectador reconoce por su forma, tiene una función secundaria: un objeto punzante que puede hacer daño.

**Escena 3:** Xiang dibuja a la joven patinadora, mientras piensa en ella.

#### **Planos:**

- Plano detalle de las manos de Xiang dibujando a la joven de bufanda roja.
- Plano medio corto de Xiang mientras dibuja.
- Secuencia en plano medio de la joven.

**Tiempo Película Original:** 0:45:46

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:09:05)

**Perceptos:**

En el fondo se muestran algunos dibujos de una joven patinadora. Se reconoce la forma de las manos de un hombre que dibuja la misma joven patinadora. Las líneas negras y grises de los dibujos resaltan sobre el color blanco del papel y más precisamente el rojo de la bufanda y el gorro del dibujo resalta en el cuadro de la imagen. Luego el plano del hombre que dibuja en una luz de penumbra sonríe placidamente. El último plano secuencia se enfoca en la joven patinadora que danza dando vueltas y haciendo figuras con los movimientos de sus manos y cuerpo.

**Objeto de la Percepción:**

La disolvenca entre el dibujo y la joven patinadora suscita una relación directa con la memoria y el recuerdo del hombre. La velocidad de la secuencia promueve el sentido de recuerdo y más no el de una realidad. El dibujo es el signo icónico de la joven patinadora, y se sabe que la joven patinadora también es signo icónico porque es la representación de otra. En este caso se expone un caso de doble semiotización en el que se representa con un dibujo un recuerdo que también es una representación. Sin contar que el dibujo hace parte de los signos icónicos del filme. La joven patinadora del dibujo toma importancia porque se presenta inmediatamente la razón de su existencia y el recuerdo que lo inspira.

**Tipos:**

Memoria, recuerdo, inspiración, importancia.

**Referentes:**

Patinaje, dibujo.

**Significantes:**

En primer plano las manos de Xiang dibujando a una patinadora, luego en plano medio corto se muestra a Xiang en su habitación mientras piensa en ella. Por último se representa el recuerdo que tiene Xiang de la joven patinando a través de una secuencia en plano medio. Esta escena se representa al interior de la habitación de Xiang, un espacio íntimo y personal del protagonista.

**Figura Retórica: Emparejamiento**

Una entidad de diferente naturaleza como un dibujo y otra entidad como la joven patinadora, son percibidas desde su similitud. Los aspectos propios de su constitución son disyuntos; la textura, los colores, la perspectiva, la dimensionalidad, etc. Sin embargo elementos como la forma se igualan en debida proporción de modo que se emparejan ambas entidades. Dos objetos reconocibles por el color y su forma (el gorro y la bufanda rojos) identifican las entidades para su representativa comparación.

**Significación:**

La disolvencia entre dos planos es un proceso que no es propio de la realización del filme pues hace parte de la postproducción, es decir, del proceso técnico de edición que ocurre al final. Esta técnica puede significar distintos tipos. En esta escena el tipo atribuido es la memoria porque evoca el recuerdo de lo que el personaje ya había visto. La acción de dibujar y la obra en sí misma del artista resultan del producto de la inspiración que se vuelve importante al mostrar la relación directa con su objeto real, es decir, con la patinadora.

**Escena 4:** Zhang (el padre de Xiang) se dirige a su casa caminando y llevando su bicicleta por las calles de Beijing.

**Planos:**

- Plano secuencia de un travelling lateral que inicia en picado desde los techos del antiguo barrio siguiendo a Zhang con su bicicleta de izquierda a derecha y termina en travelling ascendente. (Los demás planos de la escena no serán tomados en consideración aquí, pero se pondrán en la compilación para dar un contexto más amplio.)

**Tiempo Película Original:** 1:20:10

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:09:48)

**Perceptos:**

El primer cuadro del plano secuencia tiene por composición los techos de dos casas viejas que tienen tejados y algunos ladrillos dispersos encima. En la parte central del cuadro se perciben algunos objetos propios de los interiores de las casas y del callejón que las separa. Las texturas son rugosas porque provienen de formas que se reconocen como piedra, ladrillo, tejado y cemento. Se puede observar que el lugar es un espacio antiguo. Los colores grises y negros son los más presentes. El travelling lateral permite observar la secuencia de un hombre que camina llevando una bicicleta, él se topa con más personas que se encuentran allí. Las líneas de la construcción cortan la imagen por lo general en figuras horizontales e irregulares. Estas líneas concluyen con una forma vertical que divide la imagen en dos a medida que el movimiento de cámara avanza para seguir al hombre. Esta línea conlleva al movimiento ascendente de la cámara en el que se descubren los tejados verticales que conducen al moderno y alto edificio en el que finaliza el plano.

### **Objeto de la Percepción:**

Una historia que relata los conflictos de una familia a través de tres décadas debe presentar una importante transformación física del lugar en el que se cuenta la historia. Este plano es una excelente síntesis de lo que sucede históricamente para abrir paso a la modernidad. Un barrio antiguo el cual pronto se convertirá en ruinas situado justo en frente de un moderno y alto edificio. Un contraste que manifiesta los indicios de un pasado y presagios de un futuro. Uno de los retos de un fotógrafo de cine es contar a través de la imagen la realidad de un contexto, en este caso se logró en una sola imagen condensar la situación en la que el presente es contenedor de un pasado (las antiguas casas) y un futuro (los modernos edificios).

### **Tipos:**

Ambigüedad, transformación, contenedor, antigüedad, modernidad.

### **Referentes:**

Casas antiguas, edificios modernos, callejones y ruinas.

### **Significantes:**

El hombre se dirige a su casa caminando y llevando su bicicleta por las calles de Beijing. Esta situación se representa a través de un travelling lateral de seguimiento del personaje y termina en un travelling ascendente hasta finalizar en un rascacielos. La situación representa al territorio Chino que evoluciona a la modernidad.

### **Figura Retórica: Interpenetración**

La imagen posee una entidad indecisa, cuyo significante tiene rasgos de dos tipos distintos. Aquí no se expresa la substitución, ni la superposición sino que en un mismo conjunto se interpenetra una entidad con otra. El edificio tiene rasgos de modernidad y actualidad, mientras las viejas casas de antigüedad. El conjunto; ciudad, es contenedor de dos tipos

distintos; la antigüedad y la modernidad. Cuando sucede esto se presenta una desviación en la significación porque se está produciendo el sentido de dos conceptos contrarios en un mismo lugar. El Grupo M suele usar esta categoría solo para un mismo objeto como el ejemplo de la *gafetera* que no es completamente cafetera ni completamente gato, porque posee rasgos de ambas entidades. En el presente estudio se considera la interpenetración para una imagen que contiene varios objetos porque no solo en un único objeto ocurre la significación.

### **Significación:**

La ambigüedad está en el tipo modernidad y en el tipo antigüedad. Para esto se interpreta una situación contenedora de dos entidades en transformación en donde una da paso a la otra. Por ubicación cronológica se afirma que la transformación ocurre de la antigüedad a la modernidad en donde las dos existen porque una de ella está arruinándose y la otra evolucionando.

**Escena 5:** Se encuentra Xiang sentado en el muelle observando la vista del lago que está congelado por el invierno, cuando se percata que su padre llega al lugar Xiang corre por el resbaladizo lago y su padre lo sigue, luego de varias caídas el padre cae en un hueco del cual su hijo lo salva.

### **Diversos planos**

**Tiempo Película Original:** 1:16:44

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:10:36)

### **Perceptos:**

Los colores anaranjados y azulados del cielo y la luz del sol se reflejan en el lago congelado. El hielo comienza a derretirse creando brillos amarillos en algunos sectores de la imagen. Un hombre se acerca a otro y comienzan una larga persecución. Ambos hombres están bañados en colores oscuros lo que hace que sus contornos sean fuertemente contrastados con la imagen clara del lago en el fondo. La textura del lago congelado es

variada, en algunos planos esta es lisa y uniforme, mientras en otros es rugosa y escarchada. Ambos hombres se resbalan y caen al suelo, forcejean y componen figuras que los hacen ver parte de un mismo conjunto.

### **Objeto de la Percepción:**

Las persecuciones suelen ser recursos de las películas de acción, en este caso una persecución es puesta en escena para representar la circunstancia de un padre y su hijo. Un padre que persigue a su hijo adolescente para controlarlo y no permitirle hacer lo que el quiera y un hijo que huye en búsqueda de su libertad. Sin conocer la historia, la imagen narra una persecución de un adulto a un joven. Un hombre que sigue a otro, en un ambiente diferente y con un ritmo poco usual. La persecución no solo cuenta con una velocidad lenta sino además la escena es prolongada pues tiene una duración de más de dos minutos. El momento más importante de la persecución es en el que el padre cae en un hueco y queda atascado allí. El hijo debe superar su ira y devolverse a ayudar a su padre. Aquí el hijo expresa por fin el amor que tiene a su padre y se dispone a superar su orgullo.

Al presentarse una acción tan sencilla se da relevancia a los aspectos dramáticos pero la justificación de prolongar y lentificar esta escena no es lo suficientemente fuerte, de modo que esta selección se ha hecho para mostrar un ejemplo en el que existe un recurso visual estético sin mayor justificación semiótica. No por esto la escena está mal establecida más bien se cree que el uso de estas imágenes con finalidades estéticas aportan una ventilación a la historia pero en un filme no se debe abusar de esto y mucho menos prevalecerlas por encima de las imágenes que aportan un sentido.

Aunque no se tiene una orientación claramente sígnica, el signo sigue existiendo y la imagen sigue siendo la representación de algo mediante el cual se produce una significación.

### **Tipos:**

Lentitud, amor, orgullo, libertad y acosamiento.

**Referentes:**

Lago congelado, invierno, padre e hijo.

**Significantes:**

A través de un plano panorámico en travelling se muestra a Xiang en el muelle observando la vista del lago que está congelado por el invierno, cuando se percata que su padre llega al lugar Xiang corre por el resbaladizo lago y su padre lo sigue. Con numerosos planos panorámicos y generales se exhibe la lucha entre padre e hijo. Las caídas se presentan con planos medios cortos y finalmente cuando el padre cae en un hueco del cual su hijo lo salva la escena termina con primeros planos. Esta trayectoria de planos amplios a otros más cerrados representa el dramatismo y proceso de la relación padre – hijo.

**Figura Retórica: Tropo**

“La desviación se presenta aquí bajo la forma de un conflicto entre los conjuntos de manifestaciones externas y los de determinaciones internas a propósito de un segmento del enunciado” (Grupo M, 1993, p. 247) Las manifestaciones externas están compuestas por un paisaje y un hombre que sigue a otro. El suelo, el césped o la tierra ha sido substituida por el lago congelado. Caminar sobre el agua, algo imposible que aquí se manifiesta bajo la transformación del estado líquido al sólido. Una desviación que ocurre naturalmente provocando un sentido diferente. Al hacer la persecución sobre hielo, la acción de huir y atrapar es diferente.

**Significación:**

Un momento único de la película porque representa visualmente lo que sucede entre un padre y un hijo. El amor desbordado que se convierte en persecución y sobreprotección, la búsqueda de libertad de un hijo que tras la caída de su padre olvida su orgullo. Una relación que es presentada lentamente sobre un espacio poco común y con una prolongación exagerada que sitúa al público sobre la reflexión de los lazos familiares.

### **4.2.3. Nine Songs Winterbottom**

#### **"NINE SONGS (9 songs)"**

**Nombre original de la Película:**

9 songs

**Año de Producción:**

2004

**Dirigida por:**

Bahman Ghobadi

**Dirección de Fotografía:**

Nigel Block

#### **Sinopsis**

Matt se dirige a esquiar en la nieve mientras recuerda momentos de una fugaz relación que tuvo con una joven llamada Lisa, una estudiante estadounidense que se encuentra temporalmente en Londres. Se conocen en un concierto de Black Rebel Motorcycle, inician una relación desenfadada de sexo y drogas, en medio de los conciertos a los que asisten de diversos grupos de rock. La película sigue la relación entre ellos dos y muestra fragmentos de los conciertos a los que Lisa y Matt acuden juntos (The Von Bondies, Elbow, Primal Scream, The Dandy Warhols, Super Furry Animals, Franz Ferdinand, Michael Nyman). Paralelo a los conciertos están Matt y Lisa en diferentes situaciones sexuales sin censura que enmarcan su particular relación. Finalmente Lisa se devuelve a su país de origen.

#### **Las Nueve Canciones**

- Black Rebel Motorcycle Club, "Whatever happened to my rock and roll"
- The Bond Bandies, "C'Mon, C'Mon"
- Elbow, "Fallen angel"
- Primal Scream, "Movin' on up"
- The Dandy Warhols, "You Were The Last High"

- Super Furry Animals, "Slow life"
- Franz Ferdinand, "Jacqueline"

### **Introducción al filme**

Es una película absolutamente pobre a nivel narrativo. Se hace un paralelo de dos situaciones comunes y corrientes como los son los conciertos y una pareja teniendo relaciones sexuales. Es una propuesta nueva y muestra un camino del cine, sin embargo la promesa que ha ponderado el cine de entretenimiento y sobre todo de una historia; termina en la superposición de escenas sin lógica narrativa. Aunque son maravillosos algunos de los momentos intimistas y cotidianos de esta pareja, el resto no deja nada que pensar. Esto no quiere decir que se este en contra del sexo explícito tan solo que se debe defender que si el sexo explícito aporta a la historia se puede poner tantas veces como aporte a la historia. Pero aquí no hay nada que aportar a la historia, porque no hay mayor historia. Aunque esta película es premiada por la fotografía sería mucho más interesante si hubiese un desarrollo de los conflictos de modo que la fotografía entre a cumplir su rol, pero aquí la fotografía puede ser tan arbitraria como deseen. Así como la historia es simple también deciden hacer la escena fría o cálida y a la final que más da. Se analizará esta película del mismo modo en que se hizo con las anteriores y se presentarán las significaciones que sobresalen dentro de la fotografía.

A nivel Fotográfico se tienen tres estados. Primero las luces coloridas e incesantes de los conciertos que se reflejan en las caras del público y que rebotan en distintas áreas de la imagen. Por otro lado se encuentra la ambientación y luz naturalista presente durante las relaciones sexuales de la pareja. Y por último está el hombre solo en el blanco absoluto de la nieve. Los conciertos a nivel de fotografía tienen un juego de luces que se encienden y se apagan, según el golpe de la música. En estas imágenes de concierto presentan la noche, la oscuridad y la música en movimiento de colores y velocidades. En las imágenes de pareja se tiene una luz muy realista que busca dar mucha naturalidad a la intimidad de la pareja, en estas imágenes se experimenta con los planos, sus dimensiones y direccionamientos. Hay sexo explícito tanto en tomas muy cerradas como en algunas abiertas. Las variadas texturas

de la piel de los personajes son aprovechadas para crear composiciones armoniosas entre los cuerpos.

**Escena 1:** Matt y Lisa están en un concierto mientras comparten con una multitud de personas que asisten a éste, allí se besan provocativamente.

**Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 0:06:24

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:19:42)

**Perceptos:**

Los contornos se distinguen gracias al rebote de la luz en los cuerpos de Matt y Lisa. La escena usa las luces del concierto como fuente de luz, así que aunque prima la oscuridad, los objetos están recubiertos de luces de colores. A medida que se encienden y se apagan, las luces coloridas se mueven por todo el lugar. Mientras la pareja se besa provocativamente en el fondo se ve el escenario y al público. El color que los recubre es el rojo, representando la pasión y la energía de lo que viven. El rojo es un color vibrante que ha sido asociado al amor y a la seducción. El ambiente de la escena es denso, debido al humo y a las luces, esto se manifiesta en la textura de la imagen. El grupo de Rock está por encima del público, quién observa desde abajo, no obstante Matt y Lisa están en un lugar que está a la par del escenario. La perspectiva usada marca una línea directa que permite entender a la pareja desde el ámbito musical, la música no está por encima de ellos ni ellos por encima de la música, se encuentran en el mismo nivel porque es lo que los encuentra.

**Objeto de la Percepción:**

La película está enmarcada en dos ámbitos principalmente; el rock y el sexo, son un vínculo que une a ambos personajes quienes disfrutaban cada momento sin prejuicios, ni prohibiciones. Durante la película se presentan nueve canciones de rock. Esta escena es una selección que incluye un fragmento de un concierto en donde se representa la energía de la música y la pasión desbordada de un público que vive el rock. La música para muchos es un estilo de vida, una actitud de libertad, una necesidad de expresarse, una forma de rebelarse

contra lo que se está en desacuerdo, un compromiso más que con un género musical, con una opción de vida. En este caso las luces se expresan y acompañan la música en su mensaje.

**Tipos:**

Sexo, expresión, libertad, rebeldía, ruptura.

**Referentes:**

Conciertos de Rock.

**Significantes:**

La escena es construida en la naturalidad de un concierto. Los artistas hacen presencia física y su música los hace protagonistas. La escena comienza con un plano medio del vocalista del grupo de rock, luego aparece una consecución de planos medios de Matt y Lisa. Posteriormente un primer plano de Lisa mientras Matt besa su cuello. Por último transcurren algunos planos generales y otros panorámicos del grupo de rock en el escenario.

**Figura Retórica: Tropos Proyectados**

Matt y Lisa se besan provocativamente, en una ocasión Lisa toma la cabeza de Matt y la pone sobre su pecho abriendo la boca incitando una situación sexual. Durante otro plano él toma el cuello de Lisa y lo besa con la lengua. Estas pequeñas acciones que bien podrían no significar nada, son tropos proyectados porque contienen en ellas alusiones sexuales. La compenetración y cercanía entre los cuerpos promueve la relación al deseo incontrolable.

**Significación:**

La música en esta película es protagonista pues a parte de estar presente la mayoría del tiempo, es propiciadora de la pasión desenfrenada, es testigo del calor entre la pareja y es un elemento que le permite recordar a Matt su relación vivida con Lisa. El concierto y la

música no son una excusa que los amantes encuentran, es prácticamente la razón de ellos mismos y el código que les admite ser como son.

**Escena 2:** Lisa está en una habitación teniendo relaciones sexuales con Matt.

**Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 0:08:40

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:20:29)

**Perceptos:**

La escena seleccionada permite ver en primer plano los rostros de la pareja teniendo relaciones sexuales, los contornos de sus cuerpos están en contacto y se fusionan para crear una figura conjunta que devela las acciones que en general ocurren entre ambos. En el fondo está la textura de una pared y una ventana con cortinas de una habitación sencilla. Los colores predominantes del cuadro son el negro, el amarillo y el naranja. Las formas de los cuerpos y los objetos que los rodean se capturan fácilmente y combinan un ambiente íntimo que expresa la naturalidad de las circunstancias.

**Objetos de la Percepción:**

Una pareja que encuentra su mayor compenetración mientras se encuentra teniendo relaciones sexuales. Los reflejos destellantes en el cuerpo de ella son equiparables a su relación, la cual es extrema e intensa, resumen la fugacidad de lo que viven. El movimiento travieso de los cuerpos despierta el concepto de inestabilidad y ocurrencia, a la vez que el movimiento de los reflejos se vincula a lo mágico y sublime. La pareja vive su mejor momento y la luz del sol que atraviesa la ventana indica bienestar y dicha.

**Tipos:**

Fugacidad, magia, ilusión, intensidad.

**Referentes:**

Espejo, habitación, luminosidad.

### **Significantes:**

La escena representa a una pareja que disfruta de sus relaciones sexuales. Se constituye a través de primeros planos de Matt y Lisa mientras hacen el amor. Por último se presenta un travelling ascendente que comienza desde la cintura de los personajes y termina en un primer plano de ambos sonriendo y jugando.

### **Figura Retórica: Emparejamiento**

Dos cuerpos distintos, el de un hombre y el de una mujer. Dos objetos disyuntos que pueden ser percibidos desde la similitud. Visualmente Lisa es una mujer de senos pequeños y de pelo corto. Esta condición que visualmente es parte del repertorio de identificación está ausente en esta mujer, no por ello deja de ser mujer, sin embargo abre paso a un emparejamiento visual. Los dos objetos son percibidos como individuos similares que entran en contacto dentro de la imagen fusionándose en una sola figura.

### **Significación:**

La película abarca todos los momentos sexuales de los protagonistas, sin embargo se debe decir que ninguna es igual a la otra. Cada relación tiene su peculiaridad, su construcción y de hecho cada una tiene un trasfondo distinto. En esta selección se encuentra el concepto relacionado a la ilusión y a la mágica, como en otras escenas sexuales se manifiestan conceptos de agresividad y frustración. Si esta película cuenta una historia, esa historia es sin duda la narración de los actos sexuales de una pareja.

**Escena 3:** Lisa y Matt están recostados en una cama de sábanas blancas y de repente comienzan un juego sexual en el que Matt tapa los ojos de Lisa con una venda negra, amarra sus manos a la cama y comienza a incentivar la imaginación de ella mientras le hace sexo oral.

### **Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 0:28:24

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:21:13)

**Perceptos:**

Los colores sobresalientes son el blanco, el negro y el color propio de los cuerpos de Matt y Lisa. Por extracción se obtiene un contraste importante de blancos a negros en donde los colores en algunas áreas son lo más puro posible. Los brillos del cuerpo de Lisa concuerdan con una sensación táctil aceitosa y sudorosa que aportan un elemento de detalle a la situación. La sábana arrugada provee de texturas el cuadro.

**Objeto de la Percepción:**

La inversión de posición en el encuadre de Lisa ofrece una perspectiva peculiar. El hecho de que la mujer tenga la cabeza en la parte de abajo y su cuerpo en la parte de arriba manifiesta que el cuerpo prima por encima de su cabeza. En general se comprende que no hay relevancia por las reglas o por lo racional, aquí importa el placer y la vagina está en un lugar superior, por encima del resto. La inversión de la imagen colabora al proceso trasgresor de la película en donde el autor se atreve a experimentar en muchos aspectos filmicos. Otro sentido que se puede interpretar a partir de la inversión de Lisa es el de desubicación; la mujer está imaginando una situación que la excita en un lugar aislado en el que no se encuentra, Lisa se halla inmersa en un mundo imaginario que la llevan al clímax, la imagen provoca un estado mental de perdición.

**Tipos:**

Placer, irracionalidad, desorden, desubicación, perdición.

**Referentes:**

Juegos sexuales.

**Significantes:**

La escena interpreta juegos sexuales que se dan entre una pareja. El sexo oral, vendar los ojos y sujetar a uno de los dos amantes a la cama, así como hablar y describir a través de la

imaginación un escenario sexual anhelado, es lo que se representa aquí. Aparece Lisa acostada en la cama por medio de un plano General mientras Matt le hace sexo oral, a este le prosigue un plano medio de Lisa. A continuación se proyecta un primer plano invertido de Lisa, el cual se convierte en un movimiento travelling ascendente que viaja por el cuerpo de Lisa hasta llegar a Matt quien le sigue haciendo sexo oral. El movimiento se regresa al rostro de Lisa. Aparece de nuevo el plano general de ambos personajes y el primer plano invertido de Lisa que a través de un acercamiento interrumpido finaliza en un plano detalle de la boca de la joven.

### **Figura Retórica: Los tropos (ejemplo ojos de botella (ojos de venda))**

Recordando en cuánto a Los Tropos que: “La desviación se presenta aquí bajo la forma de un conflicto entre los conjuntos de manifestaciones externas y los de determinaciones internas a propósito de un segmento del enunciado”) Ejemplo: “la cabeza del capitán Haddock con botellas en lugar de pupilas” (Grupo M, 1993, p. 247) *In praesentia* conjunto (IPC). En la escena está Lisa amarrada a la cama pero en vez de ojos abiertos tiene una venda negra atravesada. Un conjunto que es la entidad mujer se desvía por un conjunto en este caso de manifestación externa como lo es una venda, para cubrirle los ojos. Lo que indica esta desviación es que alguien desea que Lisa no vea, sin embargo Lisa no está sufriendo sino por el contrario disfrutando. No está siendo violentada o agredida sino motivada a disfrutar de un encuentro sexual. La venda en lugar de ojos obliga a Lisa a no desconcentrarse de lo que imagina y a trasladarse a un lugar diferente a propósito de su venda en lugar de ojos.

### **Significación:**

La irracionalidad no es pensada arbitrariamente como un tipo por el hecho de que tener relaciones sexuales sea irracional, porque esto no es asunto de el presente estudio, más bien la imagen invertida de Lisa propone que la cabeza como entidad de lo racional es la última instancia que importa a Lisa. Ella no es irracional, la perspectiva muestran su actuar como

algo irracional y desordenado. La venda en sus ojos la desubican y la entran en un estado de perdición tal que logra obtener un notorio placer.

**Escena 4:** Matt recorre el antártico buscando un buen lugar para esquiar, mientras eso sucede medita lo siguiente: “Explorar el Polo Antártico es como explorar el espacio. Entrás en un vacío. Miles de kilómetros sin gente, sin animales, sin plantas. Estás aislado en un continente aislado y vacío. La claustrofobia y la agorafobia están en el mismo lugar. Como dos personas en la cama”

#### **Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 1:01:12

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:23:10)

#### **Perceptos:**

El plano que introduce esta escena es un Plano General en el que están ubicadas dos montañas de nieve a lado y lado. El sol está en la parte superior izquierda del cuadro cubierto por algunas nubes. El viento arrastra la nieve en forma uniforme, el color predominante es el blanco propio de la nieve. La línea de las montañas de nieve divide la imagen en dos segmentos, uno para el cielo y otro para la nieve. El contorno de la figura irregular de las montañas de nieve permite al sistema perceptivo posicionar al cielo como el fondo y a la nieve como figuras compuestas. Se tiene una textura ligera en la parte superficial y una textura pesada en la base de estas. Además los destellos del sol y los brillos de algunas gotas de agua se extienden en el cuadro. El siguiente plano es otro encuadre con las mismas características excluyendo al sol. En los planos subsiguientes está Matt encuadrado desde distintos ángulos y composiciones mientras llega, acampa y esquía.

#### **Objeto de la Percepción:**

En esta escena se dice con palabras lo que se ha expuesto a través de la fotografía en las escenas anteriores en el Polo Antártico. El antártico es sin duda un lugar blanco, frío, vacío, sin gente sin animales, sin plantas y un lugar aislado. En la película se presenta una

discrepancia importante entre el presente y el pasado, mientras en el presente Matt está solo en el Polo Antártico, en el pasado Matt está con Lisa en Londres. Sin embargo se presenta también un emparejamiento: Tanto solo en el Polo Antártico como con Lisa en Londres; Matt entra en el vacío. Cuando dos personas están en la cama, entran en un espacio sin gente sin animales, sin plantas, un espacio solo y asilado donde se siente el vacío. El recuerdo de Matt está enmarcado por la nostalgia, la desazón y la soledad.

**Tipos:**

Nostalgia, desazón y soledad.

**Referentes:**

Polo Antártico, Recuerdos, Esquiar.

**Significantes:**

Los significantes visuales ocupan el mismo lugar que ocupan los significantes lingüísticos en sus respectivos campos. Los significantes visuales como la representación de un evento se manifiestan aquí a través de una escena en el Polo Antártico. El hombre lo recorre hasta llegar al lugar de su preferencia, luego se dispone a acampar allí y por último se dispone a esquiar. Se muestran dos planos panorámicos del paisaje nevado del Polo Antártico y luego aparece Matt en un plano medio mientras llega a su destino. Posterior a esto aparece un plano panorámico del campamento y Matt en medio de la nieve y un plano medio de Matt cerrando la tienda de acampar. En diferente orden se perciben planos de distintos tipos en los que Matt camina hacia la cima de una montaña con su equipo de esquí.

**Figura Retórica: Emparejamiento**

Esta escena permite que sobresalga un emparejamiento importante de la película. El emparejamiento se produce entre dos conjuntos de entidades disímiles como lo son: Matt solo en el Polo Antártico y Matt con Lisa en la cama. En el filme se expresa a través de distintas secuencias de la misma índole, se ha seleccionado precisamente ésta porque las

palabras de Matt confirman el significado visual que se tenía por hipótesis en lo que lleva de duración la película.

### **Significación:**

Para expresar nostalgia desazón y soledad los realizadores se valieron de recursos como la locación, la composición, el encuadre, las texturas, los colores y las formas, es decir de elementos de la fotografía. La nostalgia es un sentimiento que se produce ante la ausencia de algún ser querido, la significación se da gracias al uso de un lugar desolado y frío. La desazón es sinónimo de desasosiego, es decir de intranquilidad e inquietud. Eso lo produce el espacio abierto, el vacío, el encontrarse en un lugar demasiado diferente y desconocido. La soledad se complementa con la nostalgia y es percibida precisamente en el Polo Antártico; un lugar sin gente, sin plantas, sin animales donde solo se encuentra el vacío.

**Escena 5:** Matt está en la cocina preparando comida, se dirige a la habitación y encuentra a Lisa masturbándose inspirada por una mujer que la sedujo en una discoteca frente a él.

### **Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 0:39:45

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:24:17)

### **Perceptos:**

Dos espacios en la misma escena. Primero el espacio de Matt afuera de la habitación y después el espacio donde está Lisa; dentro de la habitación. La atmósfera de la cocina es cálida, la luz tenue y proviene de dos lámparas que cuelgan del techo por las cuáles se reconocen los diferentes objetos que hay en ella, como las ollas, los sartenes, los cucharones y los múltiples implementos de cocina. Es un espacio reducido que se encuentra conectado al pasillo que lleva a la habitación. En el fondo una pared de textura rugosa y elementos acumulados en cualquier parte. El objeto que protagoniza la acción es un hombre que cocina algo y luego se dirige a la habitación. Allí está otro espacio, compuesto por líneas más regulares y cortes más duros. Los objetos son mayoritariamente verticales, se ve

un perchero, una lámpara, unas cortinas de una ventana alargada, mientras las líneas horizontales más sobresalientes son la cama y una mujer acostada. La luz proveniente de la ventana ilumina considerablemente la habitación.

**Objeto de la Percepción:**

Una pareja que está en el mismo apartamento pero en distintos espacios. Tanto físicos como mentales, ellos están juntos pero sus pensamientos los separan. Lisa disfruta masturbándose y no se percata de la presencia de Matt en la puerta de la habitación. Él por su parte no disfruta viendo a Lisa tocarse, él observa con decepción y molestia. Matt permanece allí parado y ella está concentrada en su excitación y en su placer físico. Visualmente los dos pertenecen a un lugar diferente y en la historia también, él es de Londres y ella de Estados Unidos, aunque sus gustos y personalidades son similares, son una pareja lejana y desconocida. El ya y el ahora son las premisas de la joven mujer, él está desconcertado de estar absolutamente relegado a no ser nadie, a ser ignorado porque Lisa prefirió estar sola. Es ignorado porque ella no lo está viendo, pero además porque ella decidió no verlo al masturbarse sabiendo que él estaba allí en el apartamento. Él está afuera de la habitación, está afuera del espacio de Lisa. Ella es autosuficiente e individualista, sin embargo su imagen tumbada en la cama inspira soledad y desentendimiento.

**Tipos:**

Autosuficiente para darse placer, individualista, ignorado, molesto, decepcionado, reemplazado.

**Referentes:**

Masturbación, situaciones de pareja.

**Significantes:**

La escena representa una situación en que una mujer se masturba mientras su pareja la observa sin que ella se percate. Esta situación comienza cuando Matt está en la cocina preparando comida, luego se dirige a la habitación y halla a Lisa masturbándose con un

vibrador. Lisa está quieta y concentrada, con respecto a movimiento solo se aprecia su agitada respiración poco a poco su placer se intensifica hasta que se encorva del placer y se agarra de una baranda de la cama hasta llegar al clímax, momento en el que Matt desconcertado se dirige de nuevo a la cocina. La escena se muestra por medio de un plano medio de Matt en la cocina, luego un plano secuencia que sigue su acción hacia la habitación donde está Lisa. Aparece también un plano general en el que está Lisa acostada en la cama masturbándose y Matt está observándola. Prosigue un plano medio de Matt que presencia la situación, uno general de Lisa acostada sobre la cama y planos medios cortos intercalados de él seguidos de algunos generales de ella en la misma acción. Por último el cierre de la escena transcurre a través de un plano secuencia que sigue el regreso de Matt desde la habitación a la cocina.

### **Figura Retórica: Tropo**

Los tropos son figuras retóricas que básicamente presentan la substitución de una entidad por otra. En este fragmento de la película la figura retórica de Tropo se declara por la substitución de una determinación interna como el pene en una relación sexual por un vibrador en una masturbación. La manifestación externa corporal de Lisa expresa el placer del acto sexual, pero un componente interno de ello es reemplazado por otro que resulta ser un elemento de desacuerdo entre una pareja. La reacción de Matt ante tal circunstancia es justificada porque ha sido reemplazado por otro objeto. El ser ignorado y despreciado por otro es la decepción que sufre Matt.

#### 4.2.4. Girl with a Pearl Earring Peter Webber

### "GIRL WITH A PEARL EARRING"

**Nombre original de la Película:**

Girl with a Pearl Earring

**Año de Producción:**

2003

**Dirigida por:**

Peter Webber

**Dirección de Fotografía:**

Eduardo Serra

**Sinopsis**

A mediados del siglo XVII, Griet una joven de la ciudad de Delft, debe comenzar a ser parte de la servidumbre de la pudiente familia del pintor Van Ruijven, debido a que su padre ha quedado ciego luego de una explosión. Poco a poco el pintor va reconociendo en la joven una sensibilidad peculiar hacia la pintura. La joven empieza a hacer oficios en el estudio del artista, quién se empeña en enseñarle temas alrededor de la luz y el color. Pronto el hombre se empieza a fijar en la atrayente hermosura de la joven y se descubre en ella la musa de su inspiración. Su esposa, Catharina, se encuentra ofuscada con el nacimiento de otro bebé en casa, su suegra se esmera por no perder la posición de la familia y la hija mayor, de no más de 10 años, husmea en los corredores las acciones de Griet con fines perversos. El hijo del carnicero comienza a cortejar a Griet quien no se comporta indiferente. Catharina se pone celosa y sospecha de la sirvienta así que busca la manera de despedirla a pesar de esto no lo consigue. El rico Van Ruijven, para quién el artista ha hecho ya otras obras, se obsesiona con la joven sirvienta y la acosa en distintos modos, al no conseguir nada de ella; el hombre pide un cuadro exclusivo de ella, algo inadmisibles para la sociedad de la época. Sin embargo, la ambiciosa suegra, llamada María Thins admite la realización de la clandestina pintura. Griet no tiene otra opción si no la de posar

para la pintura. En búsqueda del cuadro perfecto Van decide ponerle a Griet un lujoso arete de perla de las joyas de su esposa. Catharina se entera del hecho y se altera, se encuentra frustrada al ver que su esposo no la ha pintado a ella sino a la sirvienta, por lo que despide a Griet. La joven solo queda con un recuerdo del cuadro. Los aretes de perla.

### **Introducción al filme**

Este filme le brinda a nuestra selección la inexcusable relación de la pintura con al fotografía. Encontramos un fino cuidado por cada detalle tanto que se puede casi sugerir que se pause la película en cualquier momento para apreciar una composición pictórica, el esmero del director de fotografía es propio de un artista.

Los colores, las texturas, las luces, las sombras y la composición son metalenguaje en esta película. Para la historia misma la luz encuentra un significado y se hace presente en la pasión misma de los personajes.

Una historia en que se recrea la Holanda del siglo XVII, para recordar la transición artística en que los pintores cambian de temática en sus cuadros, dejando a un lado la pintura habitual de lo religioso y de retratos con reyes y aristócratas. Los holandeses incluso empiezan a pintar la cotidianidad de lo doméstico, ciudadanos comunes, bodegones y paisajes.

Esta película es la adaptación del libro de Tracy Chevalier quién se inspira en el famoso cuadro del holandés Johannes Vermeer: “Joven con arete de perla” (Cuadro que es mostrado al final de la película y que se compilará en las escenas de la selección)

**Escena 1:** Escena de Introducción. Griet está en la cocina de su casa cortando vegetales de distintos colores.

**Diversos Planos:**

- Planos detalle de cada vegetal que ella corta (cebolla, lechuga, calabacín, zanahoria, remolacha.) Para el análisis solo serán tenidos en cuenta los planos detalle de los vegetales.

**Tiempo Película Original:** 0:00:15

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:11:16)

**Perceptos:**

Los vegetales son formas reconocidas, algunos con contornos irregulares, circulares u ovalados. Cada vegetal tiene texturas específicas y líneas particulares. En el fondo de todos los primeros planos está siempre el vestido de Griet. Dos objetos protagonistas de la acción son la mano de Griet y el cuchillo con que pela y corta los vegetales. El contraste de claro y oscuro en esta escena hace que los vegetales sean contrastados no solo por sus colores vivos si no además por la luz. Los objetos están impregnados por una luz que los detalla. Se descubren cada una de las líneas que los divide y claramente se dibujan las figuras que los forman. La cercanía de la cámara permite que los vegetales se expresen con toda la magnificencia de sus colores. La variedad de texturas que los componen son apreciadas en su particularidad. El sistema perceptivo como se ha dicho anteriormente desprende similitudes y diferencias, en este caso lo hace gracias a la luz. Se despeja todo aquello que está cubierto de luz y lo que no lo se diferencia, extrayendo las formas e indiferenciando el fondo.

**Objeto de la Percepción:**

Una escena donde la línea, los contornos, las formas, las texturas y los colores de los vegetales son la introducción a una película que contará una historia de amor que nace con la pintura. Una pintura que deja de ser de los reyes y grandes señores, para ser de los

sirvientes. Un arte que observa con detenimiento la naturaleza, las formas simples como los vegetales o las nubes y se olvida de sus deberes y prejuicios sociales. En esta escena encontramos un significado de lo que es la película, la belleza del color de un vegetal o de una joven sirvienta y hasta de un cuchillo cuando produce su corte. Una real puesta en escena de lo que contiene la historia de la película misma. A través de un instante de cotidianidad se logra palpar los vegetales y degustarlos con sus jugos frescos. Citemos de nuestro marco teórico:

Los autores expresan que la textura se refiere metafóricamente “al grano de la superficie de un objeto y a la especie de sensación táctil que produce visualmente.” Este concepto que proporciona el Grupo M es justificable para este estudio donde todos los demás conceptos y categorías para la fotografía serán abordados de esta manera sensorial. Si una textura que vemos puede producir una sensación táctil también podemos lograr mediante la iluminación de una manzana la segregación de saliva.

En esta película se evoca una valoración del arte y una ruptura que se da en la edad de oro del siglo XVII en Holanda.

**Tipos:**

La pintura, la estética, el arte y la luz.

**Referentes:**

Cocina, vegetales, pintura.

**Significantes:**

Los planos detalles dan protagonismo a algunos vegetales que no lo tenían. La escena está construida en el espacio de una cocina oscura que tiene entradas de luz a través de unos vitrales y es una representación que recrea un espacio de la época y el lugar donde habita en un principio Griet. Los planos detalle que se analizan son: de las manos de Griet pelando una cebolla, las manos de Griet picando un repollo morado, una calabaza, una cebolla, una zanahoria, una remolacha y un repollo verde. Cada uno de estos independientes el uno del otro.

## **Figura Retórica: Tropo Proyectado.**

Los tropos proyectados se encuentran cuando un sentido se reinterpreta. La imagen visual es diferente a lo que en ella abunda. En los planos seleccionados solo se tiene a alguien cortando y pelando unos vegetales. Sin conocer el filme se podría decir que los planos no tienen ningún sentido adicional pero al conocer la historia y descubrir que está envuelta en el arte de la pintura, reinterpretemos el sentido de la escena, se manifiestan los vegetales como objetos con un nuevo sentido. Los vegetales ahora pueden ser protagonistas de unos bodegones. A la imagen se le atribuirá en su reinterpretación su carácter artístico.

### **Significación:**

Una escena que representa con el movimiento el estado de un arte estático como la pintura. Los planos están insinuando a la pintura, la belleza, la estética, el color, las formas, las texturas, la composición, la luz. Elementos que serán tomados en cuenta a viva voz durante conversaciones de la película; una introducción al arte de la pintura.

### **Escena 2:**

- Escena donde Griet y la otra sirvienta preparan la comida.
- Escena en el comedor, las sirvientas hacen los arreglos preliminares a la celebración del nacimiento del hijo de Van Ruijven.

### **Diversos Planos:**

**Tiempo Película Original:** 0:19:00

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:12:44)

### **Perceptos:**

El fondo es aquella cocina oscura, saturada de objetos desordenados. Los contornos permiten que se discrepen las formas. La luz penetra a través de una ventana y aunque

priman los colores opacos y oscuros, también hay colores diferenciadores en la imagen como el blanco de los huevos y de algunas piezas de los vestuarios de las sirvientas, así mismo se presentan verdes y rojos de la comida que está encima de la mesa.

Por otro lado en la escena consecutiva hay un espacio ordenado con un gran comedor. Una línea diagonal cruza la pantalla con una serie de cubiertos organizados uno seguido del otro. El color dorado supone un material pesado con una textura lisa y una superficie brillante. Las figuras que tienen por terminación los cubiertos aunque son irreconocibles proponen un relieve y una marca que constituirá a los cubiertos junto a todo lo anterior como elegantes y pertenecientes a una familia distinguida. Además en la parte superior de la pantalla se tiene copas en cristalería y terminaciones en plata. Una sirvienta limpia con un trapo blanco dichos cubiertos. Posterior a este plano la otra sirvienta brilla una de las copas y finalmente un movimiento de cámara que atraviesa todo el comedor presentará todo el conjunto de elementos para comer. Cubiertos, vajillas, copas, velas y demás serán expuestos hasta terminar en la acción de Griet organizando algunas mantas blancas.

### **Objetos de la Percepción:**

En esta oportunidad se seleccionaron dos escenas para proponer un contraste entre ambas. Los espacios que conforman las dos escenas dan una idea de los escenarios en una casa noble de la época. Estas dos escenas expresan en todo su esplendor el significado real de las apariencias. Una familia que se encuentra quebrantada en su interior representada por su cocina sucia y desordenada. Una familia que pretende mostrar una apariencia de riqueza y distinción, a través de su celebración. Sus integrantes se expondrán a la sociedad con un nuevo hijo que convoca la unión y la felicidad, cuando la realidad es otra. La sirvienta coge con sus manos el pollo sin la más mínima delicadeza, lo unta de harina y ordinariamente lo pone junto a otros ingredientes con brusquedad. La atractiva presentación final del pollo en la mesa durante una escena no mostrada en la compilación no revela el trasfondo del modo en que fue cocinada. El pollo es disfrutado por la apariencia que tiene. Así como la familia es aceptada por la apariencia que tiene.

**Tipos:**

Apariencia, superficialidad.

**Referentes:**

Sociedad Holandesa Siglo XVII, cocina, comedor.

**Significantes:**

Una representación que recrea el contexto de una época particular en Holanda, aunque sin duda puede ser la representación de una realidad de cualquier época. La búsqueda por aparentar más de lo que se es, el afán por publicar a la sociedad el poder y la distinción. Técnicamente transcurren los siguientes planos: Travelling lateral de derecha a izquierda siguiendo la acción de una sirvienta hacia el fogón, seguido de un plano americano de Griet dando la espalda a la cámara mientras selecciona algunas hierbas. Aparece un travelling de izquierda a derecha en el que la sirvienta se devuelve y agarra un pollo crudo del cual se realiza un plano detalle. Posteriormente se presenta un plano medio de ambas sirvientas una con el pollo en las manos y la otra con un pescado, del cual también se realiza un plano detalle. Por último en esta escena se muestra un plano general de las dos sirvientas donde: una introduce los ingredientes que acompañan al pollo en la olla mientras la otra adoba el pescado.

La escena del comedor comienza con un plano picado de las manos de Griet limpiando los cubiertos en oro que están organizados en la mesa, a continuación aparece un plano medio de la otra sirvienta brillando las copas de vidrio y por último transcurre un travelling que viaja por la longitud del largo comedor que muestra todos los utensilios de mesa y finaliza ascendente en un plano medio de Griet.

**Figura Retórica: Tropo**

En las dos escenas se exhiben entidades que ocupan un mismo lugar; la casa del pintor Van Ruijven. Las manifestaciones externas, que pueden ser pensadas como una serie de características que aparenta la familia (riqueza, distinción y nobleza) son expresadas y

materializadas a través de los objetos pulcros y finos organizados en el comedor. Mientras dentro de las determinaciones internas se perciben los elementos harapientos y desaliñados de la cocina. Uno es puesto en lugar del otro, substituyéndolo.

### **Significación:**

La apariencia y la superficialidad que están dispuestos a mantener la familia del pintor Van Ruijven son la representación mental de esta consecución de escenas. El proceso de significación se puede pensar desde el contraste que se logra proyectar en el ámbito de la familia.

**Escena 3:** Escena donde María Thins castiga a Cornelia por coger un accesorio de su madre. La niña esperaba que culparán a Griet por la pérdida de este. Catharina (la madre de Cornelia y la esposa de Johannes Vermeer) ve como su madre castiga a la niña.

**Planos:** Plano americano que captura la imagen de las tres generaciones; abuela, madre e hija. A través de un movimiento de cámara acelerado la imagen se centra solo en la madre.

**Tiempo Película Original:** 0:55:19

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:13:44)

### **Perceptos:**

La ubicación de los tres personajes en esta escena forma un triángulo imaginario. La niña frente a la cámara en la parte derecha de la pantalla, su madre en la parte de atrás y la abuela de perfil a la cámara en la parte izquierda de la pantalla. La profundidad de campo y el espacio estarán conformados a partir de la relación de las tres mujeres en él. La línea que dibuja sus vestuarios soplados y de texturas delicadas bordea el contorno de sus cuerpos. Los colores básicos son los de las telas de sus vestidos; rojo, verde, negro, café y blanco. El fondo constituido por una puerta y algunas cortinas rojas que sobresalen ambientan el escenario que da paso de un lugar a otro.

**Objeto de la Percepción:**

La mirada que sostienen María Thins (la abuela de la niña) y Catharina (la madre de la niña) al principio de la escena representa una identificación entre ambas de la situación. Tal vez ésta alude a vivencias de la niñez de Catharina. Recuerdos que vienen a la memoria de ambas, sin embargo lo significativo sucede más adelante cuando la abuela comienza a reprender a Cornelia, la niña. La cámara vuela a Catharina excluyendo a la abuela y a la niña, de modo que se queda con la gesticulación de Catharina, priorizándola y exaltándola. Cada golpe que recibe Cornelia es recibido internamente por su madre. El instante de sufrimiento y de castigo es vivido tan inmediatamente por Catharina que pareciera que fuese a ella a quién golpearán.

**Tipos:**

Protección, apoyo, recuerdo y defensa

**Referentes:**

Formas de castigo de la época. Trajes de la época.

**Significantes:**

Los significantes son el resultado de la producción de una película. La escena representa una situación protagonizada por tres generaciones de mujeres. La abuela que castiga a su nieta en presencia de su propia hija. El método de castigo, los trajes y el ambiente en general hacen referencia a la época del siglo XVII. Se puede decir que está dispuesto de un modo teatral por la ubicación triangular de las mujeres. El foco lo tiene Catharina quién esta en una posición frontal. La representación sucede a través de un plano americano de Catharina quién observa a su madre a un lado y a su hija al otro, luego se presenta un travelling que avanza hasta Catharina de modo que se obtiene un encuadre único de ella.

## **Figura Retórica: Los tropos**

“La desviación se presenta aquí bajo la forma de un conflicto entre los conjuntos de manifestaciones externas y los de determinaciones internas a propósito de un segmento del enunciado” (Grupo M, 1993, p. 251)

Un conjunto de manifestaciones externas está representado por Catharina y de determinaciones internas representadas por Cornelia. El conjunto Catharina es desviado porque sufre el dolor interno de su hija al ser lastimada. Catharina no está siendo lastimada pero gesticula como si así lo fuera. Visualmente se encuentra una desviación pues físicamente no hay ningún contacto que la perturbe, pero las determinaciones internas razonables son substituidas por las determinaciones internas de su hija. La entidad mujer está siendo castigada sin que esto se materialice.

### **Significación:**

Todo el proceso de significación está contenido en los gestos de Catharina, quién expresa el dolor que debería expresar la niña mientras es castigada. La madre reconoce que es necesario el castigo pero recuerda el dolor de aquel látigo lastimando sus manos. El foco de atención debería ser la niña que sufre el castigo, pero se encauza a la perspectiva de la madre. Aunque la mujer quisiera apoyar y defender a su hija, hay una autoridad por encima de ella, su propia madre. Finalmente prefiere irse y no presenciar el acto.

**Escena 4:** Escena en la que el pintor Van Ruijven punza la oreja de Griet para ponerle las perlas de su esposa. Realización del cuadro a partir de la pose de Griet.

### **Diversos Planos:**

**Tiempo Película Original:** 1:18:17

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:14:11)

**Perceptos:**

Esta escena se desarrolla en un lugar oscuro, en donde la luz proviene de una vela. Los personajes están inmersos en sombras y brillos que se proyectan entre las hendiduras de sus vestuarios. La textura de sus vestuarios es sedosa y pesada. La manta azul que tiene puesta Griet en la cabeza es llamativa por su brillantez y contraste, mientras los otros colores por lo general varían entre los cafés y beige. El contorno de los personajes a pesar de la oscuridad es definido y preciso. En el fondo se reconoce la forma de una silla roja, una pared blanca con una tela negra que cuelga de la pared y unas cortinas que se perciben atrás.

**Objeto de la Percepción:**

Van Ruyven ha mostrado que Griet no es indiferente para él. Los dos personajes no llevan la relación de sirvienta y amo que deberían pues a partir de sus conversaciones y sus miradas se infiere el comienzo de lo que podría ser una relación pasional. Aunque no han tenido un contacto físico a través de esta escena esto se consumirá. El pintor debe abrir un hoyo en la oreja de Griet para colgar en ella una perla y dar una mejor composición y equilibrio al cuadro. Ella nunca ha hecho esto, va en contra de sus principios, pero lo permite por que aprecia a Van Ruyven. Griet reacciona como bien podría hacerlo una mujer virgen ante su primera relación sexual. Antes de empezar Griet está perpleja y perturbada. Con la inserción de la aguja en su oreja, Griet se lamenta de dolor más a modo de gemido. Por su parte el pintor, lo hace con decisión y comprensión, tanto que al finalizar la abraza indicándole a ella su presencia. Posteriormente ella toma el arete de perla y en vez de insertarlo ella misma, pide a él que lo haga. Ella llora y él acaricia su cara hasta tocar sus labios con los dedos. Ella está dispuesta a continuar pero él se resiste. Continúan la relación sin contacto físico, trasgrediendo los límites. Todo se convierte en algo sublime y artístico. Griet la musa de su inspiración provocará la realización de una famosa pintura.

**Tipos:**

Pasión, seducción, provocación, entrega, protección.

**Referentes:**

Sexualidad, pudor, el cuadro en el cual fue inspirada la película.

**Significantes:**

Esta escena se representa a través de un travelling semicircular que rodea a Griet al tiempo que la cámara avanza hacia ella, mientras tanto el pintor se acerca para punzar con una aguja la oreja de la joven. Luego aparece un plano detalle de las manos de Griet tomando un arete de perla de la mesa y desde allí se comienza un movimiento travelling ascendente hasta ubicar el encuadre en un primer plano de ambos personajes. Al final se muestra un plano medio del pintor desde su caballete y uno general de Griet sentada en posición para ser pintada, ocurriendo un movimiento de cámara que avanza hacia la protagonista.

**Figura Retórica: Tropos Proyectados**

“Al reinterpretar un sentido se puede hacer a la luz de los tropos proyectados. La imagen visual puede contener en ella alusiones fálicas y vaginales.” (Grupo M, 1993, p. 251) En esta escena se tiene la alusión fálica a través de la aguja y el arete. Y la alusión vaginal a partir del hoyo en la oreja de Griet. Las demás actuaciones y condiciones de la escena apoyan la interpretación de un sentido sexual, el gemido y el llanto de Griet ante algo que jamás ha permitido, así como el abrazo y la caricia del pintor como muestra de su comprensión. Los aretes de perla serán lo único que ella obtendrá de la relación furtiva. Aretes de perla, que por un instante permitieron a la joven sirvienta ser una noble dama y a la vez ser la musa de inspiración de un hombre de quién se sintió atraída. La entrega de Griet es incuestionable, la admiración y el amor que siente por el pintor la hacen permitir cualquier acción así esta la perjudique.

## **Significación:**

La escena es pasión, seducción, provocación y entrega. Un hombre y una mujer que encuentran una fascinación por el otro de un modo especial. Ella se entrega a él de modo incondicional, incluso los roles que ocupan en la casa hacen parecer que ella le pertenece a él, desde todos los ámbitos. Él por su parte la necesita, la desea y la acompaña, ella es quién lo inspira y su acción es de protección.

### **Escena 5:**

- a. Escena en la que Griet observa como Van Ruijven toca seductoramente a su esposa Catharina tocando el piano.
- b. Escena en que Griet da un paseo con Pieter, el hijo del carnicero. En este encuentro se besan por primera vez.

### **Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 0:51:08

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:16:33)

## **Perceptos:**

Se destacan el rojo y el verde oscuro en el espacio que comparten Catharina y Van Ruijven. Hay multiplicidad de texturas y formas. El sedoso vestido de ella, la lisa superficie del piano, la compacta cerámica del suelo y las aterciopeladas telas rojas que invaden el lugar. Mientras en el piso se forma un ajedrez de cuadros rojos y negros, el mantel de la mesa está diseñado con figuras irregulares distribuidas en distinto orden. Los contornos de las formas como el de la mesa, las sillas y el piano se disponen para dar más profundidad de campo; promoviendo una mejor perspectiva.

Los colores que predominan en la escena de Griet y Pieter, son el gris y el verde de la naturaleza. En el fondo se observa el cielo y líneas irregulares de las ramas secas de algunos árboles que sobresalen en el horizonte. El resto de la escena está despejada.

**Objeto de la Percepción:**

En la primera escena el ambiente y la fotografía en general aportan al tipo de relación que lleva esta pareja casada. Se revela un aire pasional y experimentado. En cambio en la escena de Griet y Peter se demuestra todo lo contrario, una relación inocente, pura y fresca. Estas dos escenas han sido puestas en contraste porque contribuyen a la hipótesis del análisis, al mostrar claramente que una relación entre una pareja puede ser expuesta con más detalle y diferenciación si se tienen en cuenta factores significantes adicional a lo estético. Las dos escenas estas realizadas con iguales cuidados fotográficos y ambas contienen mensajes en la imagen que aportan a la historia. La relación de los jóvenes se presenta en un espacio natural y abierto, porque en sí misma su relación es abierta a un sin fin de posibilidades. La escena está impregnada de luz blanca y además que la escena se desarrolle en un espacio exterior brinda el concepto de libertad. Por el contrario la pareja que está casada comparte un momento más íntimo al interior de un espacio muy peculiar. Los rojos promueven la pasión y la seducción. El verde oscuro provee al ambiente de distinción y elegancia. La saturación de los colores permite que en ellos se repare más en seriedad que en frescura, la brillantez tenue de los mismos provoca una relación con la adultez más que con la juventud. Dos parejas en un contexto de juego romántico, cada pareja colocada en determinado contexto que contribuye al sentido de la película, al reconocimiento de las cualidades de los personajes y a las marcas que culturalmente destinamos desprevenidamente al ver las escenas.

**Tipos:**

Frescura, libertad, inocencia, pureza. Pasión, adultez, distinción, experimentación.

**Referentes:**

Sofisticación de la Holanda de la época. Parques Naturales.

**Significantes:**

Estas escenas tienen una eficacia mayoritariamente fotográfica en tanto la producción de sentido esta basada en el lenguaje visual y no en el dialogo de los personajes. Las dos parejas están vivenciando un momento propio de cada relación, sin embargo la imagen es usada para representar cada una de un modo muy distinto. Para iniciar la primera escena se aprecia un travelling lateral de izquierda a derecha del pintor acariciando a su esposa mientras ella toca el piano, posterior a este aparece Griet en un plano medio que también cuenta con el movimiento de travelling lateral pero de derecha a izquierda. Estos dos viajes de cámara se disponen intercalados entre sí.

La otra escena del estudio está compuesta por un plano general que viaja en travelling lateral de derecha a izquierda a medida que los personajes corren y se acercan a la cámara situándose en un plano americano de ellos.

### **Significación:**

Un proceso de significación de los tipos se presenta a partir de la comparación fotográfica para dos parejas en la misma película. Los resultados arrojan para Griet y Pieter los siguientes conceptos: frescura, libertad, inocencia y pureza. Para Van Ruijven y Catharina: pasión, adultez, distinción y experimentación. Esto justifica el estudio porque demuestra claramente como la luz, los colores y la atmósfera en general de una escena significa tanto para la identificación de las relaciones entre los personajes.

#### 4.2.5. The Warrior Asif Kapadia

### "THE WARRIOR"

**Nombre original de la Película:**

The Warrior

**Año de Producción:**

2001

**Dirigida por:**

Asif Kapadia

**Dirección de Fotografía:**

Roman Osin

#### **Sinopsis**

Lafcadia es el líder de una banda de guerreros del desierto que son utilizados por un hombre tirano y explotador para destruir a los pueblos del desierto en consecuencia de un retraso con los tributos. Lafcadia vive con su hijo, quien desea ser guerrero como su padre. El niño aun debe permanecer en casa sin embargo su padre le hace entrega de una espada, legado de su abuelo. Lafcadia es enviado junto con su banda a destruir un pueblo, sin embargo siente algo increíble que congela el movimiento de su espada al encontrarse con una niña que tiene el collar de su hijo. Frente a la niña decide no volver a matar jamás, así que va en busca de su hijo para huir, se corta el pelo y posteriormente a su hijo también. Lafcadia recurre a su religión y en medio de una oración consagrada, su hijo recuerda el olvido del preciado regalo de su padre y retorna a su casa por él. Tan pronto el niño está por regresar adonde su padre, el sucesor de Lafcadia en la banda rapta al niño. Lafcadia al descubrir la ausencia de su hijo va en busca de él pero cuando vislumbra su casa ve marcharse a los de la banda con su hijo sin poder hacer nada. El sucesor entrega al tirano la cabeza de un hombre con pelo largo como anteriormente lo portaba Lafcadia y como

prueba usa al niño para verificar la identidad de Lafcadia. Tan pronto el niño acepta que la cabeza de aquel hombre es la de su padre. El sucesor corta el cuello del niño a muerte. Lafcadia ve la cruel escena y pasmado comienza una andanza con rumbo a su pueblo natal. En esta andanza conoce un joven ladrón que se hace amigo de él, pronto Lafcadia se entera que el joven se encuentra solo porque su familia murió en uno de los ataques de los guerreros. Lafcadia se enfrenta a las consecuencias de sus acciones. Luego el joven descubre que Lafcadia es un ex - guerrero. Aún conociendo su naturaleza asesina el joven lo salva de morir frente al sucesor y posteriormente Lafcadia mata al sucesor en medio de la disputa. Los caminantes continúan y encuentran a una anciana ciega quien les juzga por sus acciones y los guía en cierto momento. Finalmente el guerrero termina en el frío lugar donde vive la dulce niña que lo hizo cambiar de rumbo.

### **Introducción al filme**

Una historia épica y a la vez intimista. En una dimensión general se presenta una cultura, sus costumbres, sus mitos y sus tradiciones, pero por encima de toda dimensión esta película entrega una historia íntima en donde un personaje vive un gran conflicto. Sin pérdida alguna se sigue al protagonista por su camino de enfrentamientos y despertares. A nivel fotográfico los maravillosos paisajes aportan a la magia y a la agresividad de la historia misma. Se usan los colores cálidos pero siempre primando el amarillo y los ocre durante las escenas del desierto. Es más bien un color histórico que intenta recrear los colores de la época. Poco a poco los colores se tornan más fríos pues a medida que ellos se acercan a la nevada cúspide de la montaña el hombre también se acerca al congelamiento de sus acciones pasadas. A propósito de esto es de resaltar el detonante de la historia donde Lafcadia frena el movimiento de su espada frente a una niña, es un lugar desierto, seco y caluroso que cambia por uno absolutamente frío y cubierto de nieve, adelantándose un poco es una escena que se tendrá consideración en el estudio por lo que puede llegar a significar está doble intención de congelamiento. La variedad de texturas en la ropa de los personajes, la piel de los animales y la particularidad de la naturaleza, colectivamente son texturas que proponen la ubicación del contexto, entre las texturas más sobresalientes está la nieve y la arena que juegan un papel de densidad, peso y tacto contrastado. Los movimientos de

cámara son lentos en tanto siguen el estado reflexivo de Lafcadia. La composición de planos suele ser clásica y de contemplación más que de riesgo y experimento. El *look* en General de la película está muy bien logrado al presentarse tan acorde al mensaje del filme mismo.

**Escena 1:** Lafcadia está perplejo viendo que sus compañeros guerreros están violentando a una mujer. En ese instante siente la presencia de alguien a sus espaldas y gira al tiempo que con precisión dirige su espada. Su acción es detenida al ver que la presencia percibida es de una niña inocente que tiene el collar de su hijo. La niña y Lafcadia permanecen iguales mientras el desierto es convertido en un paisaje de montaña nevada. De repente la ilusión desvanece y los personajes se encuentran en el mismo desierto desconcertados. La niña huye con su madre y Lafcadia jura no volver a matar. Por último el guerrero ve sus pies cubiertos de nieve.

#### **Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 00:16:22

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:05:42)

#### **Perceptos:**

Los contornos en esta escena son creados por contraste de textura y de color. El movimiento y la posición proporcionan una predominancia en las líneas que delimitan los dos personajes. El fondo está compuesto por construcciones tradicionales de los pueblos desérticos, durante uno de los planos el fondo cambia para ser un espacio montañoso con presencia de nieve. Por un lado la arena y por otro la nieve, son formas reconocidas debido a sus texturas y colores particulares. La forma que tiene la nieve y la arena provee una información climática contraria. La arena está relacionada con el calor y la nieve con el frío. Los personajes durante este cambio drástico permanecen en la misma posición y con igual vestimenta. Las líneas que generan con sus rostros son las que se tornan distintas y transformadas. El fuego que está presente en el fondo del pueblo desértico agita la situación y la dispone dentro de lo inestable y lo alterado, mientras el otro espacio está despejado y

enmarcado bajo una sensación de congelación y de inalteración. El campo visual es reemplazado, algo que no ocurre a menudo en las películas debido a la continuidad que se ha dicho debería seguirse. Esta escena muestra como romper las reglas con sentido brinda significaciones acertadas.

### **Objeto de la Percepción:**

En el instante mismo en que el guerrero detiene su espada, existe la relación de detención del tiempo. La niña provoca en Lafcadio un frío infinito. Se transmite no solo en la expresión de la corporalidad del guerrero sino además en un cambio evidente de ambientación y escenario que reafirman el sentimiento nuevo de aquel hombre que de repente despierta de un incesable horror. Lafcadio un hombre que ha cometido cualquier cantidad de actos homicidas en desenfreno total, enfrenta un *stop* en su vida. Unos instantes de reflexión frente a una niña será tiempo suficiente para su arrepentimiento. Una película que expone una sensación muy interna a través de la fotografía. Cuando el medio es audiovisual que mejor que exteriorizar lo no representable a través de la imagen. El director no recarga solo en la actuación las emociones internas de los personajes también lo hace a través del poder visual de la fotografía.

### **Tipos:**

Congelamiento, arrepentimiento, reacción y cambio.

### **Referentes:**

Desierto, guerreros, pueblos, niños, muerte, montaña nevada.

### **Significante:**

En una escena se representa a través del lenguaje visual un guerrero que detiene su espada ante el cuello de una niña. La discontinuidad de la escena es intencional. Aunque el referente es que todo esto ocurre en un pueblo desértico, esto cambia y se convierte en una zona nevada y montañosa. La representación del referente es transformada para

plurisignificar el detonante de la historia. La escena comienza con un plano medio de la niña y un plano medio corto de Lafcadio quién al percatarse de la presencia de alguien a sus espaldas gira su cuerpo y su espada en dirección a la niña, este movimiento se realiza con un efecto especial que sigue la acción de la espada con rapidez. En el momento en que Lafcadio detiene su movimiento se observa un primer plano de la niña y luego un plano medio de él. En seguida aparece un plano detalle del collar que porta la niña y un primerísimo primer plano del rostro de Lafcadio en una angulación picada. Continúa la escena con un plano panorámico de ambos en otro espacio distinto y un primerísimo primer plano de Lafcadio y la niña. Prosigue un plano americano que captura a ambos personajes y por último un plano detalle de los pies de Lafcadio y la espada que cae junto a estos en el suelo.

### **Figura Retórica: Emparejamiento**

Aquí un emparejamiento entre la emoción interna de los personajes y la exterioridad de ellos. La entidad del paisaje montañoso nevado es disyunta del desconcierto que sufre Lafcadio, sin embargo estas dos entidades son emparejadas para producir una similitud. La sensación externa de congelación y la emoción interna del frío. Lafcadio reacciona frente a sus perversos actos, al tiempo que reacciona para suspender el movimiento de su espada. Su emoción interna es percibida como un frío que recorre su cuerpo.

### **Significación:**

Congelamiento, tiempo suspendido y espacio mudado, con relación a la transformación del fondo. Un espacio que es transformado en otro absolutamente contrario, es una situación imposible que se expone en una situación crucial de la película. El hombre por su parte está sufriendo un cambio interno que lo transformará y hará que reaccione. Todos los conceptos se interrelacionan para encausar una búsqueda que se emprenderá

**Escena 2:** Lafcadia ha jurado no volver a matar, esto implica no servir más al tirano. Llega a su casa con mucha prisa, lava sus manos con repudio de la sangre que carga y ha cargado por tanto tiempo. Se corta el pelo símbolo de ser guerrero en el desierto, luego le corta el pelo a su hijo y huye.

### **Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 00:18:26

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:07:37)

### **Perceptos**

La línea es percibida entre la tenue luz y la predominante sombra. El contorno dibujará una taza con agua y a Lafcadia limpiándose las manos en esta. Los colores son afectados por la poca cantidad de luz que hay dentro del lugar, contrario a la cantidad de luz reflejada que se entrevé en el exterior. La textura del agua es más densa de lo normal, se percibe arena y sangre dentro de la taza, así que esta mezcla provee una sensación diferente al tacto. La siguiente acción de purificación es cortar su largo pelo y el de su hijo, La figura del guerrero cortando el pelo de su hijo une los contornos de dos formas distintas unidas por una misma acción.

### **Objeto de la Percepción:**

El agua ha sido símbolo de limpieza y purificación. La acción en donde un hombre lava sus manos de sangre se hace íntima y propia en medio de la oscuridad de su casa. A propósito de lo interior y lo exterior acá se presenta lo interno de la casa como el “yo” más personal y lo externo que no me ve, lo que está afuera tiene luz, pero no puede ver la verdadera transformación de Lafcadia.

Además de esta acción Lafcadia simbólicamente corta su pelo y el de su hijo. Un objeto que ha significado:

“Si nos remontásemos a la antigüedad, podríamos apreciar la forma en que los asirios, probablemente los primeros estilistas, comprendían el significado de llevar el pelo largo. Los reyes, guerreros y nobles solían tener su abundante pelo ondulado trenzado por los esclavos. Según sus creencias, el cabello largo significaba, no sólo una distinción de estratos sociales (siendo los esclavos obligados a tener el pelo corto), sino, además, una forma de obtener fuerza y ser dignos contrincantes en tiempos de guerra.” Vallejo, S. (2008) “El pelo como forma de libertad”, disponible en: <http://capitanahab.blogspot.com/2006/04/el-pelo-largo.html> recuperado: 20 de agosto de 2008.

En los pueblos los guerreros eran quiénes solían tener el pelo largo y este era símbolo de su fuerza en el combate. Lafcadia era guerrero y su hijo quería también serlo, así que su hijo deja su pelo largo esperando que su padre le permita algún día acompañarlo en los ataques. En esta escena Lafcadia se arrepiente de sus injusticias y decide dejar de ser guerrero, además de su cambio conduce a su hijo a la misma actitud cortando el pelo de ambos. Cortar el pelo se percibe como un cambio drástico físico, pero en este caso lo es también interno. El pelo que queda en el suelo es todo aquello que queda atrás, es el pasado, es lo que se debe desechar.

**Tipos:**

Cambio, purificación, limpieza, arrepentimiento y transformación

**Referentes:**

Pelo largo, agua, sangre

**Significantes:**

A partir de una escena intimista donde el personaje se lava sus manos en una taza de agua y corta su pelo y el de su hijo, se representa el inicio de un nuevo ciclo en la vida de los personajes. La escena está realizada a través de variedad de planos en distintas escalas. La selección comienza con un plano panorámico del hijo de Lafcadia y prosigue con un plano detalle de las manos del guerrero dentro de una vasija con agua y planos medios de él. Luego aparece un plano medio del hijo al oír el llamado de su padre y un plano panorámico del hijo corriendo hacia donde está su padre. Por último plano americano de hijo y padre arrodillados junto a la vasija cuando Lafcadia le corta el pelo a su hijo.

### **Figura Retórica: Interpenetración**

Las interpenetraciones son “casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos; los significantes son, no superpuestos, sino conjuntos.” (Grupo M, 1993, p. 248) El signo icónico de Lafcadio es ser guerrero, pero en esta escena se tienen rasgos de dos entidades distintas, por un lado hay un asesino que ha representado la perversidad de un tirano y por otro lado está un hombre arrepentido que lava sus manos y corta su pelo como símbolo de cambio. Dos entidades opuestas que se encuentran en el significante de un hombre.

### **Significación:**

El cambio que quiere llevar a cabo el guerrero se materializa y se representa a través de una serie de acciones rituales; lavar las manos y cortar el pelo. El arrepentimiento de Lafcadio se comunica visualmente y no a través de las palabras tanto así que su transformación interna se refleja en su transformación externa radicalmente.

**Escena 3:** Los guerreros siguen a Lafcadio para darle muerte, mientras el camina desesperado en dirección a un espejismo de su hijo.

### **Diversos Planos**

**Tiempo Película Original:** 0:35:30

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:08:28)

### **Perceptos:**

En un principio se percibe el contorno de Lafcadio y un árbol sobre el cual se encuentra recostado. El contorno sigue siendo reconocido en el posterior plano cuando camina hacia el espejismo de su hijo, sin embargo este contorno comienza a hacerse cada vez menos contrastado debido a que la textura y el color de la arena cumplen un papel de filtro en la imagen que se interpone a las formas y proporciona más similitud entre las figuras. Los

colores durante la escena suelen estar en la gama de los ocre, amarillos y beige. El fondo es el desierto con arena asentada y algunas montañas, al final se tienen de fondo las dunas del desierto, el cielo y el resplandeciente sol. Los objetos percibidos son el guerrero, sus perseguidores y el espejismo de su hijo.

### **Objeto de la Percepción:**

Estos objetos: el guerrero, sus perseguidores y el espejismo de su hijo, son percibidos conflictivamente debido a que Lafcadia cree ver a Katiba en medio del desierto (a pesar de haber presenciado su asesinato), él sigue a su hijo desconcertado y esperanzado, las condiciones del desierto no son las mejores, el viento sopla y la arena se levanta. La persecución doble se dispone en un ambiente difuso por la arena. El personaje está descompuesto y la textura de la arena se interpone entre el personaje y el público de tal modo que la visión se hace de cierto modo dificultosa. La fotografía juega el papel de ratificación de la desolación del personaje central y sus dificultosas circunstancias. A parte de que sigue al espejismo de su hijo a través de una compleja visión, él es perseguido por quienes desean darle muerte. El grano de la imagen es arenoso así como lo que vive el personaje. La arena haciendo de difusor propone también un concepto de confusión, pérdida y no claridad con respecto a donde Lafcadia se dirige. El resplandeciente sol aporta el significado de salvación, los hombres continúan su búsqueda sin verlo a él. El sol ilumina aquel momento en que el logra deshacerse de sus perseguidores.

### **Tipos:**

Dificultad, difusión, confusión desconcertación.

### **Referentes:**

Desierto, persecución, espejismo, sol, cansancio, calor.

### **Significantes:**

Durante esta escena se representa el cansancio de un hombre que no haya su camino y la alucinación que vive tras su desolación. Esto se hace primero mostrando a un hombre recostado sobre un árbol que vislumbra a su hijo entre el desierto, el hombre busca acercarse a él, pero el viento levanta la arena y le es difícil avanzar rápido por la poca visibilidad. Pronto los persecutores de Lafcadia lo encuentran y lo siguen para darle fin a su vida. El logra esconderse tras una montaña de dunas. La selección comienza con un plano medio de Lafcadia quién está recostado sobre un árbol, continúa un movimiento de travelling ascendente mientras Lafcadia camina. Luego se realiza una composición en la que la cámara se ubica para capturar de espaldas los pies y las piernas de Lafcadia mientras camina a la vez que se ve al niño caminando en la lejanía del desierto. Posteriormente se aprecia un travelling ascendente de los pasos del guerrero que a medida que se aleja se percibe dentro de un plano general y luego panorámico. Se observan primeros planos del guerrero y planos generales de sus perseguidores que se acercan y por último un travelling ascendente y descendente de Lafcadia escondiéndose tras una montaña de dunas y un travelling lateral que busca a los persecutores que llegan del lado izquierdo de la pantalla.

### **Figura Retórica: Emparejamiento**

Aquí se encuentra el emparejamiento entre dos entidades disyuntas. Una textura y las emociones de un personaje son emparejadas para ser percibidas desde una similitud; la dificultad. Las dificultades de un camino y las dificultades interiores de un personaje que lo recorre. Las dos entidades son de distinta naturaleza, es decir, la textura de la arena es un objeto que se puede percibir en la escena, las emociones del personaje son de otra naturaleza distinta, son parte de una abstracción e interpretación del contexto de la película y lo que se ha contado de historia.

## **Significación:**

Algunos conceptos abstractos son difíciles de materializar, en este caso la confusión y la dificultad es materializada gracias a un difusor natural como lo es la arena. La situación se torna desconcertante y la imagen lo expresa. Es interesante tener en cuenta que los conceptos se pueden instalar en la imagen con recursos comunicativos distintos y creativos.

**Escena 4: Diversas Escenas:** Selección de escenas de los distintos panoramas recorridos por Lafcadia en su huída a su pueblo de origen Kullu. De los desiertos de la India hasta las montañas del Himalaya.

**Diversos Planos:** Selección de planos panorámicos donde se pueda apreciar los cambios de su recorrido.

### **Tiempo Película Original:**

- 0:35:30 Desierto árido
- 0:48:20 Desierto semiárido
- 0:51:59 Fuente de agua
- 1:00:14 Montaña
- 1:18:16 Nieve

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:10:13)

## **Perceptos**

En el plano del desierto árido se encuentra de fondo el cielo, el resplandecer del sol y la arena. El contorno del hombre que camina es diferenciado primero de su cintura hacia abajo, posteriormente a medida que camina se expondrá de cuerpo entero en un Plano General. El tiro de cámara es picado desde el suelo. Los colores son grisáceos claros entre todos se destacan los amarillos y los cafés. La textura de la arena contrastada con el límite del cielo despejado proporciona una línea que parte la imagen en dos. El ambiente general produce la sensación de calor.

En el Plano de desierto semiárido está de fondo las montañas lejanas, el cielo, el desierto con algunas plantas verdes y otras secas esparcidas en distintas partes de la imagen y por último en una posición central se reconoce la forma de un árbol que por sus raíces y el grosor de su tallo indica vejez. Más adelante en tiempo, Lafcadio y su acompañante de viaje se dirigen a sentarse bajo su sombra. La imagen en general produce la impresión de calor

El Plano de la fuente de agua inicialmente consta de agua burbujeante y en movimiento, el movimiento vertical de la cámara mostrará las piedras y el agua bajando en dirección descendente, hasta llegar a los dos personajes sentados a la orilla de la fuente. El fondo en ese lapso son las piedras y los hombres corresponden a los objetos. La textura líquida del agua se confronta con la textura sólida de las piedras. Los colores otorgan el efecto de frescura.

La montaña que prosigue en el orden, tiene por composición las piedras en primera instancia, la ladera de la montaña con árboles verdes oscuros. En la imagen hay presencia tanto de neblina como de nieve, el lugar es fragoso y dispone la cualidad de una baja temperatura.

Por último un plano donde solo hay dos objetos por diferenciar; el fondo y la forma. El fondo que vendría siendo la nieve que cubre la pendiente y el hombre, la forma, que escala ésta. El lugar representa una temperatura mucho más helada que la anterior. Los colores predominantes son el blanco, el negro y el caqui.

### **Objeto de la Percepción:**

Estos planos son seleccionados de diversos momentos de la película para presentarlos como una recopilación del trayecto fotográfico que representa también la evolución del personaje y su recorrido hacia el cambio. La secuencia fotográfica es mostrada desde el desierto más árido hasta la montaña nevada. Es importante aclarar como un clima no siempre está

relacionado a la misma emoción o al mismo significado. Por ejemplo bien podría decirse que el calor está relacionado a bienestar y a gozo si se habla de unas plácidas vacaciones mientras el frío está relacionado con la soledad y con la dureza de la ciudad. En este caso se ve como el calor está relacionado a la sangre, a la pobreza tanto material como de espíritu para un personaje y el frío como esa reacción física que detiene su camino para emprender otro que finalmente es radicándose en la cúspide del nevado. El hombre quiere dejar de ser un asesino y lo hace. El ambiente y su búsqueda se lo permiten. La fotografía es signo esencial de transformación.

A través de toda la película se logra representar el camino del protagonista que además de encontrarse en un tiempo de cambio, está en un proceso de superación del duelo de su hijo. La imagen representa la figura ascendente de esa superación de él a medida que avanza hacia la cúspide del nevado.

**Tipos:**

Transformación, Evolución, Búsqueda.

**Referentes:**

Desierto, Montaña, Nieve, árbol, frío, calor, agua, piedras.

**Significantes:**

Las escenas son muy bien logradas representando pasajes magníficos de los distintos ambientes en que Lafcadia se encuentra. La composición y la elección de los planos son acertadas, permitiendo el reconocimiento de un entorno. En la muestra de planos se eligió para el desierto árido un plano general de Lafcadia de espaldas a la cámara en el que a medida que avanza se aprecia más su figura entera. Para el desierto semiárido se muestra un Plano General de dos personajes que buscan descansar bajo la sombra de un árbol, este plano tiene un ligero acercamiento brindando movimiento. En la fuente de agua se realiza un travelling ascendente que comienza entre el agua y las piedras y termina en los dos personajes. Durante el camino a la montaña se expone un Plano panorámico estático en el

que el guerrero avanza hacia ésta. Por último se selecciona un plano panorámico en el que Lafcadia asciende hacia la cima de la montaña de nieve.

### **Figura Retórica: Emparejamiento**

Esta selección de planos que reúnen distintos momentos de la película se emparejan en esta ocasión en una situación particular dado que el emparejamiento no ocurre en un mismo encuadre sino en distintos encuadres, de hecho, en distintas escenas. El emparejamiento de entidades disyuntas pertenecientes a ámbitos opuestos como lo son los objetos de los paisajes se han asociado. Recordando que el modo al que pertenece la figura retórica del emparejamiento es: *In Praesentia* disyunto (IPD) las entidades ocupan lugares diferentes. Se podrá pensar en lugares diferentes no de un mismo recuadro sino lugares diferentes de la obra en general.

### **Significación:**

A través de un cambio rotundo en la imagen el público acompaña a la vez la transformación de un personaje que evoluciona en su búsqueda. Una búsqueda que involucra aspectos físicos, internos y de toda índole. El personaje se conoce como un guerrero y a través del transcurso de la historia dejará de serlo. Ser y dejar de ser.

**Escena 5: Diversas Escenas:** Lafcadia llega a un pueblo que acaban de exterminar. Sin saberlo lo sigue su joven compañero de viaje. El guerrero se encuentra fatalmente con su perseguidor, quién lo reta a un duelo de espadas. Lafcadia se resiste a tomar de nuevo una espada en su manos, el hombre se acerca a amenazarlo, mientras tanto el joven está escondido observando y en un descuido, arremete al hombre que atacaba a Lafcadia. La situación se vuelve en contra del joven y Lafcadia por salvar al joven, toma la espada y le corta el cuello del mismo modo en que este había matado a Katiba, su hijo.

**Escenas:**

- Muerte de Katiba
- Muerte del asesino de Katiba

**Tiempo Película Original:** 1:11:02

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:10:54)

**Perceptos:**

La perspectiva picada de uno de los guerreros permite ver a un hombre alargado. La posición de la cámara proporciona la subjetividad del niño que mira desde abajo a su verdugo. En el fondo se reconoce el cielo y una montaña desenfocados. Esta escena deja reconocer la figura del verdugo, la víctima y el público. La acción de la escena es sin duda la decapitación del niño Katiba, hijo del protagonista. La espada con la que se comete la acción es pequeña y casi no se distingue en la escena, este objeto se reconoce por el movimiento de la mano del hombre, el modo en que la empuña y por supuesto la final consecuencia de su filosa hoja.

Por otro lado se presenta la escena en que el padre de Katiba tiene la oportunidad de dar muerte al asesino de su hijo. El fondo de la imagen es un lugar destruido y desolado en el que hay cenizas, (índice de fuego). Los colores predominantes son cafés y grises, la opacidad de la imagen proporciona un ambiente que el sistema perceptivo relaciona con ruina y destrucción. La posición de los tres objetos principales es la siguiente: uno encima de otro, al tiempo que el tercero observa escondido.

**Objeto de la Percepción:**

En este caso hay dos escenas que tienen una relación directa por su idéntica acción. Por un lado un guerrero que mata al hijo de Lafcadia cortándole el cuello y por otro lado como Lafcadia incumple su promesa de no volver a matar y asesina al guerrero que mato a su hijo cortándole el cuello del mismo modo en que lo hizo el guerrero con su hijo. Los guerreros usualmente matan a las personas cortando el cuello. Tanto Lafcadia como el otro hombre,

fueron guerreros y maneja con precisión su espada y la técnica de muerte. Esto muestra como para el pueblo los guerreros eran un símbolo de grandeza y fortaleza y hasta de prestigio. La muerte con espada es un castigo. En la primera escena un guerrero mata a Katiba para castigar la huida de Lafcadia, luego este último tiene la oportunidad de venganza. Las dos muertes con espada representan para Lafcadia el castigo por su bárbaro pasado. Él ve como matan a su hijo así como muchos otros tuvieron que ver morir sus seres amados a manos de él, luego el castigo de no poder dejar lo que es y volver a matar, es algo que también lo perturbará.

Aquí una marca o una comparación entre ambas escenas, la impotencia e inhabilidad indefensa del niño permiten que su verdugo este parado con tranquilidad junto a él para darle muerte sin dificultad, así como la impotencia de su padre que está entre el público y él no debe ser visto o reconocido por nadie. En la otra escena Lafcadia debe defenderse del asesino de su hijo y además imposibilitarle cualquier acción por lo que necesita tener el control estando encima de él.

**Tipos:**

Venganza, castigo, impotencia, agilidad, prestigio.

**Referentes:**

Guerra, muerte, espadas, ruina,

**Significantes:**

Las dos escenas representan un escenario repetido comúnmente por el ser humano: Matar. El objetivo último de los dos guerreros en cada escena es terminar con la vida de otro. En un caso la vida de un niño es usada para el castigo de su padre y en el otro es el padre quién por venganza repite la acción del primero. En la escena de la muerte del niño se presenta la selección con el orden de los siguientes planos; desde un ángulo picado de un plano medio corto se muestra al atacante, luego desde un ángulo contrapicado se muestra un primerísimo primer plano del niño en el que la espada lo descabeza. Por último un plano medio corto de

Lafcadio entre la multitud observando la muerte de su hijo y un plano detalle de la mano del atacante limpiando su espada de sangre en su vestimenta.

La muerte del sucesor del guerrero comienza con un plano General en que el guerrero está sobre el sucesor. Prosigue un primer plano del guerrero y otro del joven escondido. Luego se aprecia un Plano General del guerrero dando muerte al sucesor y por último un plano medio corto de Lafcadio reflexionando sobre su acción.

### **Figura Retórica: Emparejamiento**

Las entidades disyuntas de las dos escenas son puestas en un mismo nivel que las relaciona desde la similitud. Aunque todos los objetos son distintos hay un emparejamiento de la acción, una acción que es la misma en dos espacios dispares y con otros personajes. La acción de ambos asesinos para dar muerte en esencia es la misma. Se encuentra aquí el modo en que dos representaciones visuales adicionan un elemento a la lógica de las figuras retóricas; la acción. Cuando se analiza un cuadro no se podrá ir más allá de lo estable e inmóvil, al encontrarnos con el cine en movimiento se comprenderá que la imagen visual no solo contendrá los perceptos de línea, textura, color, etc. porque además se sustentará en la acción que ejecutan los objetos. Este emparejamiento da cuenta de la complejidad que encarna el cine.

### **Significación:**

La condición obliga a un hombre a repetir lo que oye y lo que ve. En el ejemplo de la escena en cuestión está latente el rencor de Lafcadio que originarán su venganza. La impotencia de haber visto a su hijo morir más adelante lo potencializará para matar. El castigo que tuvo que pasar Lafcadio durante su historia como guerrero es la cruel muerte de su hijo y la venganza de ello será el fin de sus errores.

#### 4.2.6. Harrison's Flowers Elie Churaqui

### "HARRISON'S FLOWERS"

**Nombre original de la Película:**

Harrison's Flowers

**Año de Producción:**

2003

**Dirigida por:**

Elie Chouraqui

**Dirección de Fotografía:**

Nicola Pecorini

**Sinopsis:**

Es la historia de una mujer enamorada de un fotógrafo de guerra y de los alcances de su amor. Sarah disfruta de los pocos días en que puede estar junto a su esposo Harrison Lloyd. La inestabilidad, el peligro y la ausencia a la que se expone este padre y esposo, traen consecuencias emocionales a su hijo mayor quién está decepcionado y desmotivado de su padre. Harrison ha dejado de ser un hombre atrevido, aventurero y osado, sin embargo él acepta trabajar por un tiempo más del previsto por presión de su jefe. Aunque el deseo de Harrison está en tomar fotos a las hermosas flores que tiene en su jardín y por supuesto a su dulce mujer, la Guerra en Yugoslavia exigirá que Harrison pronto se ausente de nuevo, dejando a sus hijos y esposa afligidos, y a la espera, como siempre, de su regreso. Harrison desaparece en esta misión y lo dan por muerto, sin embargo Sarah no se resigna y el instinto la lleva a creer que su esposo la necesita y que está vivo. Las condiciones de la guerra empeoran. Vukovar es el lugar donde Sarah cree se encuentra su esposo, pero así mismo el más peligroso y punto estratégico de guerra. La mujer en contra de cualquier instancia y ante toda dificultad viaja hasta el último y más sangriento rincón de los pueblos en guerra, por amor. En medio de este viaje a la cruda realidad, Sarah vive junto con algunos colegas de su esposo las peores violaciones y barbaries de la guerra, ellos logran

salvarse algunas veces por sus cámaras fotográficas que disparan *flashes* en símbolo de paz, como otras veces mueren en medio del sin sentido de los ataques repulsivos e incontrolables de los ejércitos. Finalmente las ilusiones de Sarah se hacen verdaderas y encuentra a Harrison, él está muy afectado física y emocionalmente pero el amor de esta inagotable mujer no solo trae consigo a Harrison a la casa sino que además lo ayuda a reponerse de todo mal. Las afectaciones que sufre Harrison se ven completamente superadas ante la iniciativa de su hijo quién mientras estaba a la espera de sus padres cuida con esmero de las flores de Harrison.

### **Introducción al filme:**

Basada en un libro de Isabel Ellisen, la película logra evocar la crudeza de la guerra a través de imágenes realistas. El amor que está por encima de todos los límites se cuenta en medio de la violencia sin sentido. Los protagonistas de la guerra no son los chicos malos y buenos, los protagonistas de la guerra son las víctimas desde todo punto de vista. Un filme en reconocimiento a los fotógrafos de guerra, pero sobre todo un homenaje al amor. Las fotografías de guerra son a blanco y negro pues Harrison solo puede tomar fotos a color con su esposa y sus flores, de modo que la fotografía tiene significados cargados a partir del color.

**Escena 1:** Escena de premiación a mejor fotografía. La foto de Pollack es la representación del drama que se vive en Yugoslavia, así que es premiado.

#### **Planos:**

- Travelling Acercamiento. Plano Secuencia de una fila de carro-tanques. Inicia como plano general y termina en el detalle del primer carro tanque frente a un hombre.
- Plano General del recinto donde las personas observan la fotografía en una pantalla gigante.

(Los siguientes planos de la escena no serán tomados en consideración aquí, pero se pondrán en la compilación para dar un contexto más amplio.)

**Tiempo Película Original:** 0:09:55

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:00:20)



Extraída de: [http://images.google.com.co/imgres?imgurl=http://bp3.blogger.com/\\_TtIm\\_O-](http://images.google.com.co/imgres?imgurl=http://bp3.blogger.com/_TtIm_O-)

### **Perceptos:**

En el plano secuencia de la fotografía el contorno es creado por la diferenciación de la figura dentro de un fondo. Aquí las dimensiones y la posición de los carro- tanques y del hombre en contraste con la planitud de la carretera hace que nuestro sistema de percepción desprenda las figuras, que inmediatamente se reconocen como formas pues estas directamente se referencian con objetos reconocidos.

Los elementos de fotografía como el movimiento de cámara, el color azul de la fotografía y la exposición de ésta a través de una pantalla son los que se analizarán a partir de los preceptos presentados por el Grupo M. El recorrido que hace la cámara por la fotografía muestra los tanques y en un final determinante se distingue al hombre protagonista de la imagen. En el fondo; una calle de alguna ciudad y la forma de cuatro tanques consecutivos el uno del otro que avanzan hacia la forma de un hombre que se encuentra de espaldas. Recordando las diferencias entre figura y forma, que plantea el Grupo M, donde forma moviliza la memoria. La textura de las divisiones que dividen aquel plano fugaz ocurre por

la intersección entre las pantallas. Esto es importante porque la fotografía no está impresa sino proyectada a través de una pantalla, algo que le brinda esa sensación mediática. Esta sensación es producida a partir de la textura de las pantallas y del color azul

Posteriormente las formas de la fotografía del primer plano se configuran como el fondo del siguiente plano ante la superposición de un público que aplaude y observa. La textura vidriosa y el color frío de las pantallas de fondo se separan de los colores cálidos y las mesas circulares dispuestas hacia el escenario. Las velas, los platos, las luces y el lugar en sí mismo son formas que nuestro ojo registra.

### **Objeto de la Percepción:**

En la fotografía ganadora de los premios Pulitzer, se muestra la implacable guerra enfrentada a un solo hombre indefenso que se resiste a ella. Una imagen que se sitúa en la inclemencia de una guerra pero que irónicamente es aplaudida. Lo que revela la fotografía haría pensar: ¿Estarán aplaudiendo el riesgo del fotógrafo o lo que comunica?, o ¿están extasiados con la inmensidad de los carro - tanques y la inferioridad del hombre?, o será ¿la osadía de un hombre que los representa a todos al estar en contra de la guerra? La imagen se puede comparar con un enano ante cuatro conflictivos gigantes. Así como también se puede decir que la fotografía muestra la valentía de un hombre que se presenta al desafiar sin ningún arma de defensa a unos pequeños hombres cobardes que se ocultan tras grandes tanques que ocultan su temor.

Así pues una fotografía de un hombre que se enfrenta a cuatro tanques interponiéndose a la guerra es expuesta en una pantalla gigante, mientras una congregación de personas la aplaude enérgicamente. Esta imagen y de hecho esta escena presenta la industria de las comunicaciones y la reacción que se puede tener ante una realidad de guerra. Unos cuántos arriesgan su vida por la mejor fotografía de guerra. Otros tantos arriesgan todo sin siquiera lograr una publicación, pero finalmente la cruda realidad de la guerra es contada, ante una sociedad que quiere estar informada.

## **Tipos**

A partir del objeto de la percepción se encuentran los tipos (pensados como aquellos paradigmas conceptuales) Valentía, irracionalidad, Inmediatez e Información.

## **Referentes**

Guerra, tanques, hombre, pantallas, restaurante, aristocráticos, premiación.

## **Significantes**

Se presenta una escena que representa una situación de guerra. La primera manifestación de ello es un plano secuencia de una fila de carro-tanques. Inicia como plano general y termina en el detalle del primer carro tanque frente a un hombre. Consecutivo a esto un plano General del recinto donde las personas observan la fotografía en una pantalla gigante con un leve movimiento vertical de abajo a arriba.

## **Figura Retórica: Emparejamiento**

Dos entidades disyuntas: la guerra y una ceremonia, aquí serán emparejadas y aunque las diferencias entre ambas son múltiples, la similitud se hace presente en la medida en que la una invade a la otra. La guerra invade la ceremonia a través de una fotografía que refleja su exceso así como la ceremonia invade los límites de la guerra al enviar seres humanos a vivir la guerra para luego observarla a través de una pantalla. Una ceremonia que tendría otra disposición sino existiera la guerra y la guerra no sería la misma sino fuera reconocida como tal.

## **Significación**

Los conceptos de la escena sónica se explicarán a partir del resultado de un proceso semiótico que no es otro que la significación. La valentía la encarnan los fotógrafos que se exponen a la muerte, a la enfermedad, al dolor y a la inclemencia de la guerra, un hombre que toma la foto captura el momento heroico de otro hombre que enfrenta la tiranía oponiéndose a los tanques de combate. Como resultado de significación se presenta la

valentía de dos hombres que se encuentran en la encrucijada del combate. Un concepto abstraído de la escena es la irracionalidad, pero por qué la irracionalidad. Aquí se evidencia la irracionalidad al mostrar a través de la foto unos hombres protegidos dentro de unos grandes tanques avanzando hacia un hombre desarmado, además resulta ilógico que los hombres sean puestos en el campo de la guerra como fichas. Algunos juegan en posición de defensa, otros como atacantes y otros tienen que desenvolverse con sus cámaras para que haya espectadores a distancia. La inmediatez, otro producto semiótico, explora en las comunicaciones permitiendo que a través de un hombre que arriesga su vida como fotógrafo se pueda tener la información de primera mano al otro lado. La fotografía mostrada en esta escena produce por su color y textura la sensación mediática necesaria para una película que aporta un sentido crítico a las comunicaciones de guerra.

**Escena 2:** Harrison (ganador de un premio Pulitzer en otra ocasión) da el discurso previo a la entrega del premio a su colega Pollack quién recibe el premio de su amigo y también dirige unas palabras al público. La inconformidad de un fotógrafo no reconocido distrae la premiación.

**Plano:** Los planos se encuentran en orden cronológico:

- Plano en el que Harrison acaba de subir al escenario y se dispone a comenzar su discurso previo frente al público para la entrega del premio que entregará a un colega.
- Plano General de Pollack, ganador del premio. En la pantalla que aparece en el fondo un hombre tropieza y distrae la premiación.

(Los demás planos insertos en la escena no serán tomados en consideración aquí, pero se pondrán en la compilación para dar un contexto más amplio.)

**Tiempo Película Original:** 0:11:17

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:01:07)

## **Perceptos**

En el Plano General en el que Harrison está dando el discurso a la vez que es reflejado simultáneamente en la pantalla tiene un contorno que es detectado por la diferenciación de una textura. Esa textura es la de la pantalla que a su vez conforma otro contorno. Se tiene el contorno de dos figuras; una que tiene por fondo una pantalla y otra que tiene como fondo una reproducción de la grabación simultánea de la misma pantalla. Además se observan dos figuras que bien se pueden llamar formas en tanto se reconozcan como hombres. Se encuentra el mismo hombre y la misma pantalla presentada en la misma composición dos veces. El color azul similar de la pantalla, la disposición plana en el campo, la división de líneas rectas equivalentes hace percibir que aquel fondo está conformado por una reproducción de Harrison y no él mismo. El objeto mismo que podría decirse es Harrison. (Se tiene en cuenta que tampoco lo es porque el cine como representación hace que Harrison también sea una reproducción de lo que es él y nunca él mismo) Adicionalmente no tan visibles se perciben dos formas más, la de la mujer que lo presenta como Harrison Lloyd y unas cabezas del público que asoman. Todas ellas en la parte inferior del encuadre lo que se analizará más adelante.

En el plano general de Pollack, el ganador del premio, se usa el mismo tiro de cámara, es decir la cámara continúa en el mismo lugar, de modo que hay una composición similar con dos distinciones básicas. Una de ellas es que Harrison está ahora a un lado pero sigue en el escenario (arriba), una forma se desplazó y otra (de la misma especie: hombre), apareció en el lugar donde se encontraba la otra. Las cabezas que asoman en la parte inferior siguen allí, pero algo irrumpe esta disposición de las formas. Las cabezas que estaban en la parte inferior sufren un desplazamiento a la parte superior (en la pantalla), pero no de espalda al cuadro sino frente a él.

### **Objeto de la Percepción:**

De fondo la pantalla gigante reproduciendo la misma imagen desde el ángulo de alguna cámara que graba a Harrison simultáneamente. El mensaje que transmite la imagen superior

de Harrison y la inmensidad de su doble presencia en la imagen significan que él está por encima de los demás, que es importante y que está en lo alto. La redundancia de tener la misma entidad doble vez en la imagen a escalas diferentes significan la reafirmación del reconocimiento de Harrison. A través de la reproducción y la repetición, se muestra la idea de una imagen modelo a ser copiada, reproducida y un hombre que merece ser grabado en la memoria. Las cabezas que se logran ver en la parte inferior en aquel plano son el punto de referencia que indica un arriba y un abajo, aquello que hace pensar en lo grande y lo pequeño, en lo alto y en lo bajito. Culturalmente se asocian los conceptos de alteza y grandeza con los de poder y reconocimiento. Quién está arriba es más importante. La organización se debe también a la idea misma de capitalismo en que la pirámide se constituye de arriba hacia abajo. Los que están arriba pueden fácilmente mirar con desprecio hacia abajo, los que están abajo ridículamente mirarán con desprecio hacia arriba.

Cuando Pollack sube al escenario para recibir su premio se saluda y se abraza con Harrison, mientras esto sucede se ven a la par dos imágenes gigantes de ambos proyectadas en la pantalla del fondo. Cuando Pollack comienza a elogiar a Harrison, Kyle Morris, otro fotógrafo que se encuentra en el público (no perteneciente a ningún medio prestigioso) se levanta agresivamente y distrae la atención de todos con su ruidosa salida. En ese momento se ve el intercambio de posiciones. De tener a Pollack en el escenario, duplicado arriba (en la pantalla) dando su discurso, ahora arriba de él, el fotógrafo inconforme. El fotógrafo retador logra desorganizar por un momento la estructura de las posiciones, reclamando el reconocimiento de aquellos que no son famosos ni pertenecientes a ninguna elite del medio. Cuando el hombre se tropieza y llama la atención, su imagen es proyectada en las pantallas. Esto ratifica lo que el fotógrafo rebelde está reclamando: Reconocimiento, éxito e importancia.

**Tipos:**

Reconocimiento, ritual de una premiación, relaciones de poder.

**Referentes:**

Distinción, Ceremonia, Trajes de gala, Sociedad, Elegancia, Homenaje, Premios Pulitzer.

### **Significantes:**

Los significantes son la representación misma del evento como tal. Esta escena es signo de una premiación que ocurre cada año con objetivo de premiar la excelencia en periodismo, teatro, literatura y educación; los premios Pulitzer. La representación sufre una transformación importante gracias a la creación de la escena donde los elementos están dispuestos y capturados para transmitir desde un punto de vista narrativo la historia de un fotógrafo de guerra reconocido. La representación se logra técnicamente a través de un plano en el que Harrison se ve de medio cuerpo en la parte inferior media de la pantalla y en el fondo se encuentra también de medio cuerpo reproducido en la pantalla, el plano no está dentro de la categoría que se ha presentado, es una propuesta nueva que se denominó Plano General en tanto la composición permite conocer el escenario en el que se encuentra Harrison. El siguiente plano seleccionado es de la misma naturaleza, es decir, que no tiene una categoría porque su organización no cabe en ningún parámetro.

### **Figura Retórica: Emparejamiento**

La redundancia de dos objetos en el mismo encuadre se empareja para producir un sentido de reafirmación. Se manifiestan dos entidades disyuntas donde cada objeto ocupa su lugar. La existencia de un personaje y de su reproducción en el mismo encuadre es un recurso de la comunicación visual que compete a la Retórica.

### **Significación**

El encuadre favorece la aparición de un personaje central que habla y que es aplaudido, pero que adicionalmente como se explicó anteriormente es reconocido como alguien superior a través de su doble representación. A partir del objeto percibido se dice que el reconocimiento es un tipo, es decir un paradigma conceptual del signo icónico. La escena representa el rito de una premiación que se convoca y se desarrolla bajo ciertos parámetros y convencionalidades. La fotografía cumple con su papel significador y reafirma el

reconocimiento de los premiados y célebres que protagonizan el ritual, al tiempo que da lugar a la posición inferior de aquellos que no tienen un lugar, pero que logran desorganizar la estructura a través de su inconformismo.

**Escena 3:** Se encuentran Marc, Yeager y Sarah, refugiados en una habitación donde ven morir a una anciana y escuchan los tanques de guerra que se acercan a ellos. Marc se queda perplejo junto a la ventana y Yeager lo tira contra el muro para protegerlo. Posteriormente los tanques avanzan en dirección a la construcción y una considerable cantidad de hombres se disputan en un enfrentamiento a muerte.

**Plano:** Plano Secuencia que comienza por un travelling que avanza desde la habitación donde se encuentran los personajes hasta que sale por la ventana enfrentando la guerra en un travelling lateral.

**Tiempo Película Original:** 1:09:05

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:02:57)

## **Perceptos**

El plano secuencia comienza al interior de una casa, donde los personajes se encuentran arrinconados evidenciando su miedo y su necesidad de protección. La oscuridad no permite conocer más formas más allá de los personajes, algunos muebles arruinados y el fuego incesante. El movimiento de la cámara explora el lugar y sale a través de una ventana.

Afuera los contornos se diferencian a partir del movimiento. El fondo será todo aquello que no se mueve, es decir, el suelo, el cielo, los árboles. El contraste de quietud y movimiento, serán entonces una variable que ayudará al sistema de percepción desprender el contraste para descubrir las figuras. Figuras que como se ha dicho anteriormente se convierten en formas al tocar referentes en nuestra memoria.

El fondo es un paisaje de suelo seco y árboles sin hojas. Un fondo frío con un cielo despejado que permite delimitar aún más la textura del humo causado por los explosivos.

Las minas hacen explotar la tierra y su textura se mezcla con el humo. Las luces que se pueden ver son las de los fusiles y del fuego que dejan a su paso las bombas. Los colores de los uniformes de los combatientes son camuflados, la armonía de color los convierte en un grupo conformado por una misma masa que se transforma aparece y avanza. La forma de los tanques, los helicópteros, los fusiles y los combatientes se presentan claramente creados a través de un contorno tridimensional.

### **Objeto de la Percepción:**

Todo inicia en la angustia y soledad interior de los personajes que están ocultos en la casa. La oscuridad produce la sensación de abandono, de olvido y de desesperanza. Un lugar destruido invadido por el frío de la intranquilidad y el calor de las circunstancias. La secuencia permite conocer la causa del sufrimiento de los personajes que se encuentran en la habitación gracias a que la cámara se traslada al exterior de la casa. Lo que se revela afuera no es nada sobrecogedor, la infernal guerra en su máximo esplendor. La irracionalidad de avanzar hacia la muerte y de continuar sin clemencia. Los hombres combatientes mueren y matan como una máquina. Una danza que juega a adelantar en conjunto y a bailar al ritmo de las explosiones y la caída de los compañeros. El movimiento de la cámara; arriba y abajo, arriba y abajo, está en el mismo sentido del caerse y levantarse, aunque unos caen, los demás se deben levantar y seguir sin parar. La inestabilidad de la guerra y la incesante lucha se presenta a través un inestable movimiento de cámara. El fondo seco, los colores opacos y la textura del humo favorecen a que el espectador construya la idea de destrucción absurda de una guerra.

La guerra es principalmente de quiénes no están combatiendo y de quiénes no son víctimas. La guerra es de otros. En esta escena se ve como la guerra es absurda como que centenares de personas tengan que aceptar siempre sus consecuencias. En los gestos de los combatientes se ve también el dolor y el miedo de quiénes están al interior de la casa rogando por la salvación de sus vidas.

## **Tipos**

Abandono, olvido y desesperanza; para los inocentes de la guerra. Irracionalidad, inestabilidad y el incesante continuar para los combatientes.

## **Referentes**

Guerra, Fuego, Minas, Bombas, Tanques, Ejército, Fúsiles, Muerte.

## **Significantes**

La representación de la guerra nunca podrá ser tan cruel como la realidad de esta, sin embargo un plano secuencia de este filme muestra una imagen de lo que pudo ser un ataque en la Guerra de Yugoslavia que bien podría vivirse en cualquier guerra, de cualquier época y de cualquier lugar. Esta representación se realiza con un plano secuencia que comienza por un travelling que avanza desde la habitación donde se encuentran los personajes hasta que sale por la ventana enfrentando la guerra en un travelling lateral.

## **Figura Retórica: Interpenetraciones**

Las interpenetraciones son “casos en los que la imagen presenta una entidad indecisa, cuyo significante posee rasgos de dos (o varios) tipos distintos; los significantes son, no superpuestos, sino conjuntos.” En el caso de los combatientes cargados de fúsiles, de armamento y uniformados con el enunciado matar por todas partes, se reciben dos rasgos de dos tipos opuestos: abominación y compasión. El significante es un conjunto de la representación de hombres con dos rasgos; atacantes y a la vez víctimas.

## **Significaciones**

Abandono, olvido y desesperanza; para los inocentes de la guerra. La secuencia permite mostrar como los inocentes de la guerra están arrinconados en un espacio oscuro sin indicios de esperanza, pero sobre todo la imagen produce el efecto de abandono. La realidad de los individuos es estar incomunicados, aislados y acordonados por la violencia. Adicional a esto en la secuencia se refleja la irracionalidad de la guerra al avanzar a pesar

de la muerte, en extender sin sentido la ganancia de pérdidas. La inestabilidad está dada porque el combate aunque no cesa es impredecible, inseguro y voluble. Todo puede pasar. En esta escena como en alguna anterior se propone el concepto de irracionalidad para la guerra, sin embargo como se explica en el proceso de significación el concepto se obtiene de razones diferentes.

**Escena 4:** Marc, Yeager y Sarah van por la carretera y se encuentran con un conjunto de personas que vienen en la dirección opuesta a donde ellos se dirigen. Entre las personas detallan una niña que los saluda. Más adelante en camino a su destino los personajes serán testigos del resultado de una masacre cometida contra siete personas, entre las cuales está la niña.

**Plano:**

- Plano secuencia que comienza con un movimiento rápido, cuando se acercan a una niña de vestido amarillo la cámara se torna lenta. Travelling lateral. Izquierda a derecha
- Plano secuencia que sigue la acción de Yeager y captura la tragedia. Comienza cuando el conductor del auto cubre su cara con su pañoleta y Yeager, el copiloto, se baja a fotografiar la tragedia de algunas víctimas de la guerra. Travelling lateral. Derecha a izquierda.

(Los demás planos de la escena no serán tomados en consideración aquí, pero se pondrán en la compilación para dar un contexto más amplio.)

**Tiempo Película Original:** 1:12:28

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:03:43)

## Perceptos

En el plano secuencia de la multitud de gente caminando los contornos se discrepan del frío paisaje gracias al movimiento y a la profundidad de campo, en donde se establecen entidades en todo el espacio del campo. El teleobjetivo usado provoca que el fondo salga ligeramente desenfocado. De modo que hay poca profundidad de campo es decir poco espacio entre el primer objeto y el último. El enfoque en este caso permite descubrir los contornos de las personas que caminan. En un principio la cámara rápida no permite fijar los detalles de quiénes están en el campo de visión. Poco a poco la cámara se hace más lenta y se perciben los rostros de las personas que pasan, en planos cercanos. Más adelante es el contraste de color el que captura y enfoca la atención, en una niña de pelo rubio con una sonrisa en su rostro y con un vestido amarillo. El tiempo entre el desprendimiento de un contorno y el reconocimiento de una forma es inestimable como se ha dicho antes. Las formas en este plano son las personas, los carros, las maletas y distintos tipos de equipajes. La selección del color amarillo saturado y brillante (para el vestido de la niña) precisa un contraste de color, dado que el resto de las entidades que se encuentran dentro del campo de baja luminosidad y colores poco saturados permiten desprender las diferencias del campo, extrayendo la figura de la niña y generando un estímulo de recordación mayor. Aplicando lo expuesto por el Grupo M,

“Cuando se sobrepasa el umbral, hay un contraste coloreado. En efecto, la segunda propiedad del canal visual es su carácter discriminatorio, cuyos efectos son descritos por los físicos bajo el nombre de “antagonismos cromáticos” Quiero esto decir que el sistema nervioso es particularmente sensible a los contrastes” (Grupo M, 1993:67)

En este caso se ha optado por seleccionar dos planos secuencias para el mismo análisis en tanto están directamente relacionados. Ahora para el segundo plano a analizar se cree que el contorno de los muertos prácticamente se une con el suelo de la carretera y con el bus en llamas. Ante la ausencia de movimiento el contorno se realza por la tridimensionalidad de las entidades en el suelo llano. Se registran a los individuos muertos por las posiciones en que están y por la sangre derramada.

## **Objeto de la percepción**

Los muertos de la escena son personas no conocidas para nosotros y se podría decir que el público ya está preparado para esto, cada día hay personas mas indolentes (se ven tantas tragedias día a día a través de los medios que para algunos ver algo así se vuelve una más) La intención de producir una sincera dolencia es lograda a través del vínculo que se generó anteriormente con la niña. La violencia y la agresión sexual contra un ser inocente que anteriormente regalo una sonrisa, logra remover la ira y la impotencia que producen las hostilidades.

La violencia y el enfoque esta diseccionado a una niña, esto ratifica la irracionalidad de los agresores

## **Tipos**

Repudio, impotencia, violación, crueldad.

## **Referente**

Inocencia, muerte, sangre, violación y tragedia

## **Significante**

En la primera escena se presenta a una niña con el gesto de su sonrisa inocente, luego tras ocurrir más escenas, la misma niña es encontrada en medio de una tragedia. El horror es representado abiertamente. El primer plano seleccionado es un travelling que avanza de izquierda a derecha, comienza con un movimiento rápido y cuando se acercan a una niña de vestido amarillo la cámara se torna lenta. El siguiente plano es una secuencia en travelling de derecha a izquierda que sigue la acción de Yeager y captura la tragedia. El movimiento inestable es el que resulta de usar cámara en mano. Comienza cuando el conductor del auto cubre su cara con su pañoleta y Yeager, el copiloto, se baja a fotografiar la tragedia de algunas víctimas de la guerra.

## **Significaciones**

La imagen de la niña muerta es bastante agresiva, en consecuencia la circunstancia ocasiona repudio y asco. Resultan demasiado impresionantes los alcances de un ser humano. Además provoca impotencia saber que no existen medios para reparar lo ocurrido y mucho menos rastro para hacer justicia. La sangre y el aspecto en la entrepierna abierta de la niña revelan que no solo fue cruelmente asesinada sino además cruelmente violada.

## **Figura Retórica: Los Tropos proyectados**

Cuando se reinterpreta un sentido se puede hacer a la luz de los tropos proyectados. “La imagen visual no es diferente, y en ella abundan las alusiones fálicas y vaginales” En el plano secuencia donde la niña camina, es evidente su sonrisa. La confianza y la alegría con que la niña se expone a los camarógrafos, tiene una alusión a lo sexual en la medida en que la inocencia de sus gestos es también vista a la luz de una provocación y excitación. Su mirada es un gesto de emoción que como bien es natural y espontáneo puede ser reinterpretada con otro sentido. Más adelante en el otro plano donde la niña es encontrada muerta y posiblemente violada debido a que ella está abierta de piernas y con sangre entre sus piernas, se revalida la interpretación sexual del plano anterior con presencia de lo fálico ausente.

## **Significación**

Un acto de guerra que produce repudio e impotencia, este hecho es trágico no solo por el resultado de las muertes sino además por la violación y crueldad con que es cometido. La situación es atroz, pero se logra que sea verosímil, el público ve representada en esta escena la verdad de la guerra. El reconocimiento que se logra a través del vestido amarillo de la niña permite que la historia sea más sensible y logre impresionar más. La violación no es mostrada pero la evidencia está en la imagen, el vestido rasgado y las piernas abiertas con un orificio cubierto de sangre son un índice de lo que paso. En algunos casos no todo debe ser mostrado para que sea dicho, los objetos y entidades pueden configurarse para dar

indicios y deducciones que a través de la comunicación visual darán por entendido lo que se quiere.

**Escena 5:** Escena en que los fotógrafos se sienten amenazados con la presencia de un helicóptero de guerra, todos disparan sus *flashes* hacia el cielo indicando su condición de periodistas y usando sus cámaras para salvarse de un ataque.

**Diversos planos.**

**Tiempo Película Original:** 0:49:41

**Tiempo Compilado:** (ver anexo I PARTE, DVD de compilación, 0:05:21)

### **Perceptos:**

En el fondo se aprecian los troncos y las ramificaciones de dos árboles secos y altos. En el suelo cuerpos tirados. En todo el ambiente hojas secas revoloteando (debido el viento que origina el helicóptero). Los fotógrafos y sus cámaras se diferencian del fondo no solo por su tridimensionalidad y movimiento, sino además porque están en el encuadre como objetos de importancia. El estado frío del clima y las opacidades del atardecer se expresan en el fondo. La forma del helicóptero se presenta en un alto grado de contraste de color. El fondo claro del cielo y el helicóptero camuflado en verdes y cafés oscuros hace que presenten una disparidad mayor entre la figura y el fondo.

### **Objeto de la Percepción:**

Los fotógrafos están en medio de la guerra arriesgando sus vidas. La guerra les ha enseñado que no hay compasión y que en cualquier momento pueden ser el blanco de los agresores. Su salvación no es esconderse y huir sin mirar. Su salvación es su profesión, que ironía. La fotografía es la misma que los pone en riesgo pero la misma que los salva. Avanzan con sus cámaras fotográficas y una bandera blanca. Al tiempo que van disparando *flashes* al cielo, buscan refugio lentamente para poder ser reconocidos como periodistas y no ser fácilmente confundidos con todo aquello que arrasa la guerra.

Una posible pregunta del filme es como les es permitido a los fotógrafos llegar tan lejos, entrar en las bases de control y tomar fotos de las atrocidades con permiso de los bárbaros. Desde que los medios de comunicación mueven el mundo, desde la guerra hasta la política tiene dar de que hablar. Cuando los asesinos se sienten héroes por sus matanzas, quieren que estas sean mostradas en los medios. Sus osadías y alcances, tienen que ser vistos por el mundo como un grito de amenaza. Los combatientes no quieren ser olvidados, no quieren permanecer escondidos y los gobernantes mucho menos. Las guerras dependen ahora de la circulación de su información.

**Tipos:**

Salvación, paz, riesgo y comunicaciones

**Referente:**

Armas, bandera blanca, helicóptero camuflado, cámaras,

**Significante:**

La escena representa a un par de fotógrafos de guerra que se sienten amenazados con la presencia de un helicóptero de guerra, todos señalan con sus cámaras hacia lo alto para ser reconocidos como periodistas y salvarse de un posible ataque. La selección comienza con un plano general de los fotógrafos con una angulación en picado que posteriormente se convierte en un travelling ascendente que captura el helicóptero. Por último planos medios de los personajes huyendo hacia el automóvil intercalado por planos generales del helicóptero.

**Figura Retórica: Tropo**

Los tropos son una figura retórica que se presenta cuando una subentidad es sustituida por una subentidad diferente. En el caso de los fotógrafos que se encuentran apuntando al cielo con sus cámaras, está el contexto de la guerra, de modo que el referente consiste en

hombres armados apuntando a todos lados y dispuestos a disparar con sus armas en cualquier momento. Las armas en este caso son una subentidad de la entidad: hombres de guerra. Estas armas de pronto son sustituidas por cámaras fotográficas que disparan *flashes* de luz con una función opuesta a la de un arma que busca atacar. Los disparos de las cámaras son de paz y se perciben como una figura retórica en tanto sustituyen a las armas. Aunque una cámara es propiamente una entidad, acá se piensa como subentidad pues en este caso es la extensión de la mano de los fotógrafos, así como las armas son extensiones de las manos de los combatientes.

### **Significación:**

Las cámaras son usadas como instrumentos de protección, se convierten en escudos que protegen a los fotógrafos así salvándolos de la muerte. Como extendiendo una bandera blanca las cámaras pregonan paz y anuncian que ellos son pertenecientes a un bando neutro que no amenaza los intereses de la guerra, por el contrario difunden estos intereses para que la guerra sea dicha. Tanto los combatientes como los fotógrafos comparten el deseo de que la información sea divulgada. El riesgo que corren es porque las armas, las bombas y las minas no ven rostros, acaban con lo que hay a su paso. En este caso los fotógrafos se han salvado, pero se ha dicho en el transcurso de la película que no todos corren con esa suerte. Las comunicaciones son un agregado que pareciera ser solo de los fotógrafos al ser transmisores de información, pero los combatientes responden a las señas de los fotógrafos y reciben el mensaje eficazmente, sin causar daño alguno a los fotógrafos. Los dos grupos hacen parte de un proceso comunicativo exitoso que posteriormente permitirá en cadena que se puedan revelar hechos del conflicto, situación conveniente para ambos.

## CONCLUSIONES

Una vez realizada la selección de escenas y de películas, el estudio de las teorías alrededor de la semiótica visual, la configuración de las categorías de análisis que por último fueron el instrumento para la aplicación, se obtuvieron las siguientes conclusiones:

El estudio demuestra que la fotografía de una película es participe substancial del proceso de significación y su dinámica es sígnica. Abunda la presencia de mensajes en la composición, los colores, la luz, las texturas y las decisiones fotográficas en una película. Será tarea entonces del director de fotografía y el director proporcionar los mensajes convenientes y acertados para cada filme.

Al emprender esta investigación se quería aislar la fotografía del resto de componentes, sin embargo esta idea fue en contra de una convicción más importante: la producción de sentido de toda una obra, la cual se manifiesta a través de todos los componentes. Fue así que el análisis de la fotografía fue dando paso a componentes de otra naturaleza para su contextualización o para su reafirmación.

Un aporte adicional se ha hecho a la teoría de la semiótica visual pues alrededor del elemento de la velocidad y el movimiento se inicia una búsqueda acerca de lo visual. En un cuadro o una fotografía no se pensaba en estos factores que implican directamente al cine. Se observó en algunas escenas rápidas y en otras lentas. En algunos movimientos de cámara o de la acción misma. No se puede generalizar que un movimiento lento provoca cierto mensaje y uno rápido otro pues esto depende de la escena como tal, sin embargo estos factores influyen de un modo importante en la manera en que se perciben los objetos, las figuras, las formas, los contornos, las texturas, etc.

Aunque el estudio busca la reflexión sobre la fuerte influencia estética que carga consigo la fotografía se evidencia que en algunos casos el autor no pretende comunicar con exactitud algún mensaje y la composición de la imagen se comporta en coherencia con el mensaje global, esto implica que la fotografía en el cine no puede construirse a plenitud con la intención de producir significaciones, sin embargo la semiótica es una excelente opción de exploración. La fotografía puede emprender la búsqueda de signos y representaciones y a la vez construirse dentro de un lenguaje estético y bello como se encuentra en las películas ganadoras a mejor fotografía. El análisis presenta que la fotografía siempre es productora de significados, razón por la cual es de sumo cuidado lo presente y ausente en una escena refiriéndose a lo visual, porque aunque no se haya pretendido en su realización puede estar suministrado algún sentido inesperado.

El estudio mostró que algunos objetos o composiciones de la fotografía tienen la función de proporcionar una identidad al filme así como de recrear un contexto. Es así que una imagen que aparentemente es errada por ser incoherente con el mensaje global de la película podrá ser justificada después y el sistema perceptivo configurará el nuevo sentido. El reto de la fotografía en todos los filmes implicó que la luz, los colores, las texturas y en sí la atmósfera de una escena contenga información de las relaciones y de los personajes mismos, de la época y el contexto, de la historia y las emociones.

Algunas veces cosas intangibles pueden ser contadas por medio de la imagen, los deseos pueden ser vistos sin que estos ocurran en realidad. Un uso poco creíble en cualquier obra audiovisual es la enunciación verbal de un deseo o un pensamiento, resulta mejor que se vea que un personaje se quiere morir a que él lo diga. En estas decisiones debe intervenir el fotógrafo proporcionando imágenes que revelen, a través de lo visual, un gran contenido de información. Se aclara a este respecto que a mayor cantidad de objetos no se otorga mayor información y a menor cantidad de objetos menos información.

Al seleccionar los fragmentos de las películas más pertinentes y decisivos se logra hacer un acercamiento más cercano a las unidades mínimas de un filme. Se encontraron decisiones acertadas como las siguientes:

- Romper las reglas de continuidad visual puede convertirse en una situación que otorga significados. Ejemplo: Primera escena seleccionada de la película *The Warrior* (2000) La escena transcurre en medio del desierto y en los planos insertos ocurre una discontinuidad de espacio en donde la acción ocurre en un nevado. Se ha dicho a través de la teoría clásica del cine que una discontinuidad de este tipo es un error inconcebible, sin embargo la discontinuidad en este caso tiene toda una justificación signífica que le permite romper tal regla de modo efectivo.
- Las texturas pueden ser un percepto que proporciona significado. Ejemplo: Tercera escena seleccionada de la película *The Warrior* (2000) donde la arena es un difusor que se manifiesta durante la acción y se convierte no solo en un factor de dificultad para el protagonista sino que además representa la tragedia del personaje y la complejidad de su búsqueda.
- Una película puede usar sus espacios e imágenes para representar la evolución de un personaje y de la historia. Ejemplo: Cuarta escena seleccionada de la película *The Warrior* (2000)
- La distribución de los objetos en el espacio, es decir aquello que incluye a la composición y el encuadre de los planos, aporta un sentido importante que deberá ser tenido en cuenta para la realización de cada plano. Ejemplo: Segunda escena seleccionada de la película *Harrisons Flowers* (2002) en la que la ubicación en la parte superior del reconocido fotógrafo adicional a su doble representación proporcionan un sentido de reconocimiento e imponencia al personaje en relación a los demás.

- Los movimientos de cámara son provocadores de emociones, conceptos, percepciones, etc. Ejemplo: Tercera escena seleccionada de la película *Harrisons Flowers* (2002) El movimiento circular e incesante de la cámara durante el travelling horizontal (donde se muestra los tanques de guerra y los soldados avanzar) provee esa sensación de inestabilidad y la noción de guerra como un incesante ciclo que no termina.
- La imagen es un campo en el que el uso de sus objetos pueden servir en función de su recordación. Ejemplo: Cuarta escena seleccionada de la película *Harrisons Flowers* (2002) donde el color amarillo del vestido de una niña y la secuencia que le concede cierta relevancia, permiten una mayor identificación para el momento en que se muestra su trágica muerte.
- La figura retórica: Tropo se analizó en un ejemplo sencillo que muestra como una subentidad es substituida por otra desviando la interpretación de la imagen a una nueva representación. Ejemplo: Quinta escena seleccionada de la película *Harrisons Flowers* (2002) en donde las cámaras fotográficas substituyen las armas de guerra.
- La figura retórica: Tropo Proyectado se expresa claramente en el ejemplo: Cuarta escena seleccionada de la película *Girl with a pearl earring* (2003) en donde se interpreta un sentido sexual sin que en la imagen este presente tal situación. El pintor punza la oreja de Griet para ponerle las perlas de su esposa, la aguja y los aretes poseen la alusión fálica y el hoyo que se abre por primera vez en la oreja de Griet posee la alusión vaginal.
- La fotografía debe encargarse de que el ambiente y el espacio de las escenas complementen o reafirmen un contexto, un personaje, una época, una tradición o relacione a los mimos. Ejemplo: Cuarta escena seleccionada de la película *Girl with a pearl earring* (2003) donde la fotografía se comporta en distintos

espacios y ambientes para dos parejas que se relacionan de diferente forma. La fotografía expone características de las relaciones a través de la imagen.

- La inversión de la imagen puede provocar significaciones en su trasfondo. Ejemplo: Tercera escena seleccionada de la película *Nine Songs* (2004) La inversión de posición en el encuadre de Lisa ofrece una perspectiva peculiar. Para ir más allá suministra la intención clara del filme en donde el placer está por encima de la racionalidad, la cabeza está por debajo de la vagina. La desorganización de las subentidades es la ruptura de reglas y rebeldía hacia el orden.
- La figura retórica: Interpenetración ocurre para desviar un sentido o crear uno nuevo. Ejemplo: Cuarta escena seleccionada de la película *Halfmoon* (2006) en donde Mamo se adentra estando vivo en un hueco para ser enterrado como muerto. Dos entidades están ocupando el mismo conjunto vida y muerte, lo que se traduce en el deseo de Mamo por estar muerto. Todo esto se logra a través de la imagen.
- La figura retórica: emparejamiento es un recurso que funciona para hacer sobresalir las similitudes en conjuntos disyuntos. Ejemplo: Primera escena seleccionada de la película *Sunflower* (2005) Padre e hijo, dos conjuntos disyuntos que a través de la composición, el encuadre y su vestuario son percibidos desde su similitud.
- Un plano secuencia puede revelar las transiciones físicas históricas de un lugar. Ejemplo: Cuarta escena seleccionada de la película *Sunflower* (2005) Uno de los retos de un fotógrafo de cine es contar a través de la imagen la realidad de un contexto, en este caso se logra en una sola imagen al condensar la situación en la que el presente es contenedor de un pasado (las antiguas casas) y un futuro (los modernos edificios).

Para concluir; la emisión (realizadores audiovisuales) parten de un tipo o concepto, que pasa por referentes y a partir de ellos se construye el significante o signo cinematográfico (aclarando que el realizador no piensa en estas categorías). Mientras que desde la recepción el espectador ve unos significantes que lo lanzan a referentes y con estos cada uno construye unos tipos que lo conducen a sus significaciones. Esto es muy importante porque quizá no se trata de encontrar el mensaje emitido por el director o el director de fotografía, sino desde la recepción encontrar sentidos desde una apuesta teórica, a un objeto de estudio que ha sido avalado y valorado por la crítica especializada. Se ha hecho por tanto un escudriñar sobre los posibles sentidos desde la óptica de la recepción sin el interés de querer identificar lo que pretendía el director, sino de explorar la riqueza significativa de una película que ha sido reconocida como importante en su construcción fotográfica y adicionalmente que a partir de la construcción analítica de la recepción se resuelva el problema con los nuevos realizadores de modo que exploren en ciencias como la semiótica para la creación. Proponiendo que a partir de la revisión de estudios basados en la perspectiva de la recepción el realizador-emisor encuentre campos inexplorados y una gama infinita de significados que renueve sus construcciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aronovich, R. (1997), *Exponer una historia: la fotografía cinematográfica*, Barcelona, Gedisa.
- Batchen, G. (2004), *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Cheshire, D. (1979), *Manual de Cinematografía*, Madrid, H Blume Ediciones.
- Gauthier, G. (1986), *Veinte lecciones sobre imagen y sentido*, Madrid, Editorial Cátedra.
- Groupe Mu, (1993), *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra.
- Barthes, R (1992). *La cámara lúcida*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Zecchetto, V. (2003) *La danza de los signos*, Buenos Aires, La Crujía.

## VIDEOGRAFÍA

- *Harrisons Flowers* (2002), [película], Chouraqui, E. (dir.). Francia, France 2 Cinéma.-Le Studio Canal-7 Films Cinéma (prods.).
- *The Warrior* (2000), [película], Kapadia, A. (dir.). Reino Unido, India, FilmFour-Senator Entertainment AG-British Screen & The Arts Council of Northern Ireland-The Bureau (prods.).
- *Girl with a pearl earring* (2003) [película], Weber, P. (dir.). Gran Bretaña, Archer Street Productions-Delux Productions (prods.).
- *Nine Songs* (2004) [película], Winterbottom, M. (dir.). Reino Unido, Revolution Studios (prod.).
- *Sunflower* (2005) [película], Yang, Z. (dir.). China, Fortissimo Films-China Film Group 4th Production Company (prods.).
- *Halfmoon* (2006) [película], Ghobadi, B. (dir.). Irán, Irak, Austria, Francia. Mij Film-New Crowned Hope (prods.).

## ANEXO 1

### **HOJA DE RECOMENDACIONES PARA ACERCARSE AL CONTENIDO DE LOS DVD ANEXADOS**

La selección está compuesta por películas ganadoras a mejor premio de fotografía en el Festival de *San Sebastián*, a partir de estas se han elegido escenas o fragmentos de escenas pertinentes para el estudio, es por esto que se entrega por cada copia del Proyecto de Grado: dos DVD que contienen las escenas seleccionadas para facilitar la evaluación del trabajo, adicional a esto cada DVD fue capitulado por película.

En análisis en algunos casos considera la totalidad de las obras por lo que es recomendable si es posible acercarse a cada una de estas, aunque esto no es indispensable. Alguna de las películas no están a la venta en nuestro país por lo que se entrega a la facultad una copia de cada una de las seis películas del análisis de modo que quién desee pueda acercarse a la totalidad de las obras.

## INSTRUCCIONES

1. Introducir el **DVD I Parte** en un reproductor.
2. Aparece un **Menú Principal** que contiene:
  - **El Compilado:** Aquí encontrará las escenas seleccionadas de las primeras cuatro películas en un compilado sin pausa.
  - **Harrison's Flowers:** Contiene (en relación con el orden del trabajo escrito) las cinco escenas correspondientes a esta película.
  - **The Warrior:** Contiene (en relación con el orden del trabajo escrito) las cinco escenas correspondientes a esta película.
  - **La joven...** Contiene (en relación con el orden del trabajo escrito) las cinco escenas correspondientes a La Joven con el Arete de Perla.
  - **Nine Songs:** Contiene (en relación con el orden del trabajo escrito) las cinco escenas correspondientes a esta película.
3. Introducir el **DVD II Parte** en un reproductor.
4. Aparece un **Menú Principal** que contiene:
  - **El Compilado:** Aquí encontrará las escenas seleccionadas de las últimas dos películas en un compilado sin pausa.
  - **Niwemang:** Contiene (en relación con el orden del trabajo escrito) las cinco escenas correspondientes a esta película.
  - **Sunflower:** Contiene (en relación con el orden del trabajo escrito) las cinco escenas correspondientes a esta película.

### **Notas:**

1. *Las películas están organizadas en el mismo orden cronológico. (Tanto en el trabajo escrito como en los DVD)*
2. *Se recomienda acercarse a cada película y luego a su respectivo análisis escrito.*
3. *Los DVD se pueden observar para mejor calidad en Televisores o Monitores de Pantalla CRT. (La tecnología antigua es la CRT y es preferible a la nueva LCD.)*