

Desdibujar y dibujar el relato oral: análisis del proceso de traducción intersemiótica en la obra de docuficción de Rubén Mendoza

Luisa Fernanda Aguirre Cuadros
Ana María Ferro Gómez
Cristhian Olarte Arciniegas
Michael Stiven Orbegozo Albarracín

Universitaria Agustiniana
Facultad de Arte, Comunicación y Cultura
Programa Cine y Televisión
Bogotá D.C
2020

Desdibujar y dibujar el relato oral: análisis del proceso de traducción intersemiótica en la obra de docuficción de Rubén Mendoza

Luisa Fernanda Aguirre Cuadros

Ana María Ferro Gómez

Cristhian Olarte Arciniegas

Michael Stiven Orbegozo Albarracín

Director

Yamid Galindo Cardona

Trabajo de grado para optar al título de profesional en Cine y Televisión

Universitaria Agustiniiana

Facultad de Arte Comunicación y Cultura

Programa de Cine y Televisión

Bogotá D.C

2020

A mi madre, mi hermana y a mis amigos con los que aprendo y construyo el presente.

Luisa Fernanda Aguirre

El presente trabajo está dedicado a los motores de mi vida, por haber sido el apoyo durante toda mi carrera universitaria, Dios, madre, padre, hermano, hermana.

Además de todos aquellos que me acompañaron durante mi proceso de formación.

Michael Orbezo Albarracín

A los que creen, a los que no creen y los que hacen visible lo imposible ver, a mi familia que me enseña y apoyan en este proceso llamado vida y aquellos que sin tener mi sangre hacen parte de mi vida, a mis amigos.

Ana María Ferro Gómez

Resumen

El objetivo principal del texto es establecer un modelo de traducción intersemiótica aplicable a proyectos cinematográficos de corta y larga duración que tengan como punto de partida testimonios orales y que deseen llevarlo al film. Para llevar a cabo este proceso se identificaron teorías de análisis tanto del relato como la traducción intersemiótica; que se aplicaron a procesos creativos ya realizados como lo son los filmes de Rubén Mendoza *Tierra en la Lengua* y *Los cuadernos de Silvio* y en el proceso de creación del cortometraje *Cerdos*. Esta estructuración define una compilación analítica y de información de quien brinda su vida o testimonio y a partir de este se logra comprender el proceso de representación de la realidad, entendiendo que las traducciones de sistemas no generan una fidelidad del relato en la pantalla, sino que permiten mantener a partir de los símbolos, íconos y signos similitudes con el testimonio recopilado.

Palabras claves: traducción intersemiótica, representación, testimonio oral, análisis, modelo.

Abstract

The main objective of the text is to establish an intersemiotic translation model applicable to short and long-term cinematographic projects that have oral testimonies as a starting point and wish to take them to the film. In order to carry out this process, theories of analysis of both the story and the intersemiotic translation were identified; that were applied to creative processes already carried out such as Rubén Mendoza Tierra's films in the Language and Silvio's notebooks and in the process of creating the short film Pigs. This structuring defines an analytical and information compilation of those who provide their life or testimony and from this it is possible to understand the process of representation of reality, understanding that the translations of systems do not generate a fidelity of the story on the screen, but allow to maintain From the symbols, icons and signs similarities with the collected testimony.

Key words: Intersemiotic translation, representation, oral testimony, analysis, model.

Tabla de contenidos

Introducción	10
1 Tema de investigación	11
2 Problema de investigación	12
3 Planteamiento del problema	13
4 Formulación del problema	14
5 Descripción del problema	15
6 Justificación	16
7 Objetivos	17
7.1 Objetivo general	17
7.2 Objetivos específicos	17
8 Delimitación del problema	18
9 Metodología	19
10 Estado del arte	22
11 Capítulos	25
11.1 Capítulo I “Estar”	25
11.1.1 L’arroseur arrosé.	25
11.1.2 El cine de todas las artes, para nosotros es la más importante (Lenin).	29
11.1.3 De Zéro de conduite al Cine de propaganda.	30
11.1.4 De las ruinas se edifica.	31
11.1.5 Estados Unidos.	34
11.1.6 América Latina.	36
11.1.7 Traducción en Colombia.	37
11.1.8 La traducción maldita.	41
11.1.9 La representación de la realidad.	44
11.1.10 El relato oral.	45
11.1.11 Narratología análisis de la estructura de los relatos.	47
11.2 Capítulo II “Ser”	50
11.2.1 Relato oral.	50
11.2.2 Análisis dramático.	51
11.2.3 Representación.	52

11.2.4	Traducción intersemiótica.	53
11.2.5	Aplicación del modelo de traducción intersemiótica.	53
11.3	Capítulo III “SER/DOS”	86
11.3.1	Guión/ Preproducción.	86
11.3.2	Eventos.	86
11.3.3	Creación de personajes.	87
11.3.4	Elementos.	90
11.3.5	Dirección.	91
11.3.6	Análisis de guión.	91
11.3.7	Casting.	92
11.3.8	Preparación de actores.	94
11.3.9	Rodaje.	94
11.4	Producción/ Investigación y desarrollo	95
11.5	Preproducción	99
11.6	Rodaje	100
11.7	Sonido / Preproducción	101
12	Conclusiones	106
13	Referencias	107
14	Filmografía	109

Lista de tablas

Tabla 1. Desarrollo de fases	19
Tabla 2. Movimientos del cine	33
Tabla 3. Clasificación Películas 1945 - 2018	39
Tabla 4. La narración	50
Tabla 5. Testimonio y traducción guión	87
Tabla 6. Elementos de representación	88
Tabla 7. Personajes y características	89
Tabla 8. La traducción	91
Tabla 9. Características para el casting	93
Tabla 10. Fases en el proceso de dirección	95
Tabla 11. Representación desde producción	97
Tabla 12. Escuchando el testimonio	101
Tabla 13. Análisis y sonido	102
Tabla 14. Fases en el proceso de sonido	104

Lista de figuras

Figura 1. Clasificaciones de las funciones	48
Figura 2. Funciones Tierra en la lengua.	55
Figura 3. Imagen Tierra en la lengua. Mendoza, R, (2014)	58
Figura 4. Imagen caballo Tierra en la lengua. Mendoza, R, (2014)	59
Figura 5. Funciones cerdos Acto I	60
Figura 6. Imagen de cortometraje Cerdos. Ferro, A, (2019)	65
Figura 7. Imagen de cortometraje Cerdos. Metáfora de Efraín como cerdo	66
Figura 8. Gráfico funciones cerdos Acto II	66
Figura 9. Funciones cerdos Acto III	71
Figura 10. Cortometraje cerdos, utilización de súper 8, Ferro, A. (2019)	74
Figura 11. Funciones Cuadernos de Silvio Acto I	76
Figura 12. Funciones Cuadernos de Silvio Acto II	79
Figura 13. Gráfico cuadernos de Silvio acto III	82
Figura 14. Bosquejos de la región del Huila	87
Figura 15. Características y elementos	88
Figura 16. Elementos	90
Figura 17. Análisis de la escena e intención de diálogo en cada personaje.	92
Figura 18. Contrastes entre los personajes simbolismo a partir de los elementos de la tierra	92
Figura 19. Casting Carolina Orozco, interpreta a Felisa en Cerdos	93
Figura 20. Ensayo con “Efraín” y “Mercedes”	94
Figura 21. Primer Scouting (Locación teaser Ricaurte)	96
Figura 22. Proceso de elaboración del sombrero suaceño	98
Figura 23. Elección de vestuario y modificaciones	99
Figura 24. Locación final Vereda Limoncitos, Sasaima	99
Figura 25. Prueba de casting Mercedes, Tabio	99
Figura 26. Adecuación set y montaje logístico	100
Figura 27. Arreglos post escena de la muerte del cerdo	100

Introducción

En la necesidad de poder representar historias reales en la pantalla, se planteó una búsqueda de modelo de traducción intersemiótica para la representación de testimonios orales en la investigación de películas colombianas de docuficción; tomando ejercicios de la cinematografía Nacional para su estudio que han establecido y generado este tipo de historias en su narración filmica; en particular el caso del trabajo del realizador Rubén Mendoza, estudio de caso donde se observa esta constante en sus películas; para ello se analizan sus filmes tales como: *La tierra en la Lengua* y *Los cuadernos de Silvio*.

Para llevar a cabo el proceso se hicieron rastreos a nivel histórico de filmografía desde los comienzos del cine para comprender el método de estas traducciones; los cuales poseen rasgos persuasivos e intuitivos y con el transcurrir del tiempo se implementan teorías trasladadas desde la lingüística para generar esta transformación; este método es aplicado en un principio en la singularidad de la adaptación literaria a la cinematográfica.

A partir del estudio se denotan implementaciones de traducciones de sistema a sistema, que permiten la representación de un testimonio oral a la pantalla y donde es pertinente mencionar que no existe una fidelidad de la obra oral al momento de implementarlo en el cinematógrafo, justamente lo que se establece es una representación de lo real y acontecimientos narrados.

El modelo aplicado se basó en cuatro fases que se construyeron a partir de las teorías del análisis del relato de Barthes y el proceso de traducción intersemiótico del que habla Zavala, además, de la búsqueda de entender las historias de la pantalla como representación de lo real. Esto permitió unificar el proceso y arrojar un lineamiento para llevar a cabo una historia al film.

Finalmente, se aplicó el modelo al proceso creativo del cortometraje CERDOS donde se permite la articulación de la historia a partir de la representación de símbolos, signos e íconos extraídos desde los objetos, características físicas, personalidad y a partir de la historia real en sí; que se transformó en medida de la dramaturgia que se requería en funcionalidad del proyecto.

1 Tema de investigación

La investigación que se está llevando a cabo tiene el propósito de comprender el proceso de traducción intersemiótica de las películas colombianas de *docuficción*, con el fin de establecer o proponer un método de realización para la adaptación en los procesos filmicos y utilizarlo en formatos de corta duración, en este caso al cortometraje *Cerdos*, permitiendo exponer la estructuración de un modelo para llevar los testimonios orales al lenguaje cinematográfico.

Esta investigación pretende agregar o crear fundamentos para futuros estudiantes que estén interesados en crear historias que tengan como base la narración oral para después llevarlo a la pantalla.

2 Problema de investigación

En la cinematografía colombiana contemporánea ha habido una búsqueda para representar el testimonio oral, puesto que Colombia es un país rico en relatos representados en: las cosmogonías indígenas, relatos campesinos, mitos y leyendas; que aún siguen presentes en el contexto cultural y familiar, para esto se han llevado a cabo diferentes ejercicios y experimentos narrativos al interior de algunas obras cinematográficas destacadas, con el fin de suplir esta necesidad comunicativa y narrativa.

Sin embargo, al adentrarse a la investigación del relato oral en la pantalla, no se encuentra un modelo de traducción intersemiótica, entendido como el paso del testimonio al cine ya que la investigación arroja que los textos consultados parten de la traducción literaria mas no del relato oral y los estudios del testimonio oral se traducen al género documental.

De esta manera, se establece la necesidad de generar un estudio de estructuración para un modelo de traducción intersemiótica enfocada al relato oral desde la realización del cortometraje *Cerdos*.

3 Planteamiento del problema

La realización de esta investigación es construida a partir del argumento narrativo del cortometraje *Cerdos*, que tiene como base el testimonio de vida de una mujer del departamento del Huila. Durante el proceso se evidencian dificultades en la adaptación por los múltiples antecedentes que tiene la historia original. Partiendo de este principio se indagan en las construcciones narrativas de la filmografía colombiana, que tienen como punto de partida la historia de vida, partiendo de esto se procuran símbolos, signos e íconos para la construcción y la estructuración del relato fílmico.

4 Formulación del problema

¿En qué consiste el proceso de traducción intersemiótica en las películas de *docuficción* colombianas realizadas a partir del testimonio oral o una historia de vida?

5 Descripción del problema

En el cine colombiano se puede encontrar diferentes ejercicios realizados para dar respuesta a la problemática de plasmar y transmitir el relato oral a la pantalla, se pueden destacar el trabajo realizado por el director Rubén Mendoza: **Los cuadernos de Silvio** (2014) de **Rubén Mendoza** producida por **Diafragma**. Quien aborda la infancia de su abuelo Silvio basado en los testimonios familiares del este personaje y llevándolo a la pantalla mostrándolo en tres entornos y momentos diferentes.

Por otra parte, se explora la forma narrativa utilizada en el largometraje **La tierra en la lengua** (2014) de **Rubén Mendoza**. En la que se realiza un proceso de recopilación de testimonios y recuerdos del mismo director, además de compilar imágenes documentales o archivo filmico familiar y personal, para llevar la vida de su abuelo en los últimos días de su vida a la pantalla.

Finalmente, se identifican las herramientas y recursos más efectivos usados dentro de estas producciones a la hora de llevar el relato oral a la pantalla, su traducción frente a la realidad y la de sus protagonistas: con el fin de nutrir la realización del cortometraje **Cerdos**.

6 Justificación

Este trabajo se realiza con el fin de retratar en la pantalla la historia de vida partiendo de un testimonio oral, con el fin de comprender el proceso de la traducción intersemiótica aplicado en la narrativa cinematográfica; y de este modo, generar un modelo estructurado que se aplicará para la construcción narrativa del cortometraje *Cerdos*, donde se evidenciará los signos, íconos y símbolos propios del relato.

7 Objetivos

7.1 Objetivo general

Estructurar un modelo de traducción intersemiótica del lenguaje oral al cinematográfico que permita la construcción de elementos en su forma y narrativa.

7.2 Objetivos específicos

Identificar los componentes de traducción intersemiótica para el análisis en el cine de *docuficción* que tengan como base el relato oral.

Comparar las películas colombianas del corpus establecido que tengan como base el discurso del relato oral, los componentes semióticos y su estructura narrativa.

Reseñar las reflexiones del modelo estructurado de traducción intersemiótica aplicado en el cortometraje *Cerdos*.

8 Delimitación del problema

Esta investigación se hace en el marco de la Universitaria Agustiniana, buscando en la filmografía de Rubén Mendoza historias que se hayan construido a partir del relato oral, teniendo como soporte teorías de la traducción intersemiótica y el modelo aplicado desde la mirada del director para la realización de dichas películas.

9 Metodología

La investigación cuenta con características de tipo histórico, descriptivo y cuasi experimental, desarrolladas a partir de los diseños bibliográfico, documental y de campo. Partiendo de la recopilación de datos en un orden cronológico de películas a nivel mundial y del cine colombiano; y siguiendo un proceso descriptivo que arroja el análisis y comparación de los filmes nacionales que tengan como base el relato oral, para identificar componentes y estructurar un modelo aplicable al cortometraje de ficción *Cerdos*, esto ayudará como guía para realizar una traducción intersemiótica de un relato oral a la pantalla, cuyas fases se muestran en la Tabla 1.

Tabla 1.

Desarrollo de fases

Fase	Objetivo	Tipo	Diseño	Actividades
I Antecedentes	Antecedentes del uso del testimonio oral en la historia de cine de docuficción	Histórico	Bibliográfico	-Revisión bibliográfica de la cronología de traducción intersemiótica en el cine de ficción mundial y nacional. -Selección de filmografía que aborde los conceptos y recopilar la filmografía que tenga como principal característica el relato oral. -Elaboración de textos donde se evidencien las principales teorías y conceptos que se van a utilizar durante la investigación
II Identificación de componentes	Identificar los componentes de traducción intersemiótica para el análisis en el cine de ficción	Histórico	Bibliográfico	-Seleccionar un modelo de análisis filmico y de traducción intersemiótica. -Diseñar una Matriz para el análisis y la comprensión de las películas.

Fase	Objetivo	Tipo	Diseño	Actividades
	que tengan como base el relato oral			
III Análisis Cinematográfico	Análisis del corpus de películas	Descriptivo	Bibliográfico	-Ver las películas escogidas del corpus. -Realizar el análisis filmico de las películas seleccionadas. -Realizar análisis de traducción intersemiótica.
IV Comparación y componentes	Comparar las películas colombianas del corpus establecido que tengan como base el discurso del relato oral, los componentes semióticos y su estructura narrativa	Histórico	Documental y campo	-Compilar el material de archivo a nivel bibliográfico y de video referente a la realización de las películas escogidas, para conocer el proceso de preparación de traducción de códigos del cine en las etapas de realización de un film. -Plantear preguntas y realizar entrevista a expertos para conocer la experiencia de llevar un relato oral al lenguaje audiovisual.
V Estructuración del modelo	Estructurar un modelo de traducción intersemiótica del lenguaje oral al cinematográfico para la	Cuasi experimental	Documental y campo	-Encontrar semejanzas entre las películas analizadas. - Proponer un modelo que indique cómo se hace la traducción intersemiótica

Fase	Objetivo	Tipo	Diseño	Actividades
	construcción de elementos en su forma y sustancia			del relato oral al lenguaje cinematográfico.
VI Aplicación del modelo	Aplicar las características del modelo estructurado en el cortometraje <i>Cerdos</i> .	Cuasi experimental	Documental	-Documentar testimonio oral. -Aplicar el modelo. -Desarrollar el cortometraje

Nota: Autoría propia.

La aplicación del cronograma anteriormente planteado permitirá llevar a cabo el modelo de traducción intersemiótica en el cine colombiano, partiendo del uso de los símbolos, signos, e íconos; con el fin de la construcción del método aplicativo que indique como realizar la traducción intersemiótica del relato oral al lenguaje cinematográfico, esto partiendo del estudio, observación y reflexión del campo cinematográfico a nivel nacional.

10 Estado del arte

El siguiente estado resalta algunos textos teóricos, conceptuales e históricos que vinculan la traducción intersemiótica, en ellos se puede encontrar modelos de estructuración de análisis comparativo y esquemas de traducción de sistemas; que se pueden aplicar a nivel práctico en el cortometraje *Cerdos*.

En relación con estudios previos que se encuentren frente al desarrollo de traducción intersemiótica, se observan diferentes puntos generadores de manifestaciones y recorridos como lo es la **Intersemiosis y traducción intersemiótica. (Torop), (2002)**. En este texto se articula diferentes teorías trabajadas desde la lingüística, que permiten aplicar un análisis teórico para comprender el proceso analítico del relato y su importancia, así llevar esta transformación a la pantalla y replicar en la creación del cortometraje CERDOS.

A través de la adaptación cinematográfica y traducción intersemiótica. Estudio “El nombre de la Rosa” A partir de las versiones Italiana, Francesa, Inglesa y Española. (Luque), (2002) se puede ver un estudio riguroso sobre el uso semiótico en el film “El nombre de la Rosa” y los procesos de adaptación cinematográfica, que permiten asumir ideas sobre los procesos traductológicos dentro de la literatura, por medio de las diferentes bases y etapas de adaptación, con este se implementa y se construye una manera de traducción de un sistema a un sistema; permitiendo de este modo entender una estructura funcional.

También, se puede apreciar en **¿Que nos explica del cine la semiótica cinematográfica? (Castellanos), (2007)** como plantear un modelo de traducción con el uso particular de la semiótica en el cine, teniendo como base las teorías de Deleuze y Mitry, entendiendo los alcances que se puede obtener con los símbolos, íconos y signos en un film, esto genera un discurso a partir del significado de los objetos o características de los personajes.

A partir de **la traducción intersemiótica en el cine de ficción (Zavala), (2008)** se configura el proceso de análisis filmico, partiendo de los cinco niveles que explica Zavala, que son: imagen, montaje, sonido, puesta en escena y narración, esto para poder analizar un filme, además, se adhiere una particularidad a partir de la sustancia y la forma, lo que permite comprender el cómo se va hacer, a partir de implementaciones técnicas y el que se va hacer, por medio de la estructuración semiótica, permitiendo fortalecer el relato que se va llevar de un sistema a otro sistema.

Al igual, es necesario entender una estructura a partir de la oralidad, estudios de caso que hayan pasado por este proceso tal como **Sin remedio, testimonio oral hecho guión: proceso de creación**

de un guión de ficción, basado en investigación y testimonio oral, sobre la violencia durante el inicio de la década de los 60 en Colombia (Rozo). En este se presenta un modelo estructurado, que permite sacar características funcionales para el desarrollo del guión literario y aplicarlo en el proceso creativo del cortometraje CERDOS; esto permite implementar características a través de aspectos comparativos, para poder generar la matriz de traducción intersemiótica.

Del mismo modo, es necesario observar las reflexiones de estos procesos en el país, que permitan entender la manera en que se ha hecho este tipo de traducciones en los filmes nacionales, en **Realidad y cine colombiano 1990-2009. (Osorio), (2010).** Se puede ver como se aborda el análisis, reflexión y crítica de películas extraídas de la realidad en Colombia, donde se encuentran apreciaciones del desarrollo de los filmes *Rodrigo D no futuro* y *la estrategia del caracol* esto ayuda a comprender las historias que se traducen y la manera en las que se han realizado.

Asimismo, al entender que es una representación, se vincula la manera de decodificar el relato a partir de formas interdisciplinarias, para comprender y romper los límites del testimonio y fidelidad al pasar de sistemas, tal como se denota en **Cinemas expandidos, pliegues para profanar la realidad. (Duque), (2017).** Donde existe una mirada a partir de la recopilación de ensayos, entre la configuración del audiovisual y áreas como la filosofía, lenguaje y memoria, este texto en particular fortalece el proceso reflexivo además de dotar de características a los espacios y personajes del relato.

Para finalizar, es necesario entender procesos hechos en el país a partir de los acontecimientos, aspecto encontrado en Creación del audiovisual del acontecimiento. (López), (2015) y La adaptación de un hecho real al guión cinematográfico en el cortometraje “implicados” (Narváez), (2018). Estos textos abordan el desarrollo y guía del paso de un acontecimiento al guión. Presenta el desarrollo desde la selección de la información hasta la construir la estructura en la primera escritura audiovisual, generan parámetros de análisis de los hechos reales para llevarlo a la primera escritura que se realiza en el cine. Teniendo como fundamento la construcción de personajes, locaciones y acciones necesarias para llevar al guión, esto permite fortalecer la manera, el modo y las diferentes formas que se han aplicado previamente a este proceso no sólo en el guión, sino en el cortometraje y así establece puntos de partida para entablar relación con el modelo que se desea desarrollar.

En conclusión, la mayoría de estudios arroja procesos de modelos, que llegan hasta la fase de escritura de guión o que no permite una reflexión investigativa más allá de la creación, estas

investigaciones resaltan los modelos y estructuraciones de un proceso que permitirá fortalecer el desarrollo de estudio de creación de un modelo integral y formulación creativa del cortometraje *Cerdos*.

11 Capítulos

11.1 Capítulo I “Estar”

“Toda adaptación traiciona, razón por la cual la adaptación sólo puede apostar a la mera ilustración de los contenidos originales” Mitry (citado en cuadernos del cine colombiano. p. 28. 2018)

Desde los orígenes del cine las traducciones intersemióticas han sido el pilar de la construcción de historias del séptimo arte, utilizadas en un principio de manera persuasiva para las diferentes narraciones. Además, de contar con la traducción de los distintos sistemas, como lo son: la literatura, el teatro, la música y otras; que no sólo han permitido la construcción del relato sino también la concepción estética y semiótica del cine.

11.1.1 L’arroseur arrosé.

Con la llegada del cinematógrafo se empieza a grabar y proyectar múltiples líneas de los hechos cotidianos de la época, tal como acontece con *La llegada de un tren: L’arrivée d’un train á la ciotat (Lumière), (1896)*. Y *La salida de la fábrica: La Sortie de l’usine Lumière à Lyon (Lumière), (1895)*. Que aseguraron un éxito con el público con el sorprendente invento que “Rehacía la vida” (Sadoul, 1976, p. 18). Sin embargo, la principal fuente de narraciones que empezaron a crecer en el cine venía de anécdotas tratadas en tiras cómicas, de ahí que en el año de 1896 Los hermanos Lumière generan la adaptación de *El regador regado: L’arroseur arrosé (Lumière), (1896)*. La primera traducción intersemiótica, de manera muy intuitiva y sin pretensión de usar un modelo traductológico: “El asunto ya había sido tratado por los caricaturistas y sus imágenes sin duda habían inspirado al más joven de los hermanos, que tenía diez años, la idea de una farsa de la que su hermano mayor hizo un guión”. (Sadoul, 1976, p. 18).

Desde los esta época las historias y la experimentación con los cinematógrafos avanzaron paulatinamente y durante dieciocho meses desde el nacimiento del invento, las personas observaron las imágenes que el cinematógrafo proyectaba de manera fantástica, que tan sólo duraban un minuto, con el tiempo se convertirían en un espectáculo que estaría alejando de manera sosegada a quienes iban a ver los filmes, luego, los hermanos a través de la Société Lumière generaron el primer largometraje, que según (Sadoul, 1976, p. 21) fue *La pasión de cristo: Vues représentant la vie et la passion de Jésus-Christ (Lumière), (1897)*. El primer drama llevado a la pantalla basado en el texto bíblico, serie de 13 fragmentos que duraba aproximadamente un cuarto de hora.

Sin embargo, un año antes se llevó a cabo la primera traducción literaria basada en el mito alemán del *fausto*: **Faust (Lumière), (1896)**. Que llevaría el mismo nombre en el filmico. De esta obra se hicieron repetidas traducciones, ejemplo de ello es: que en el año de 1897 George Méliès adapta esta misma narración mejor conocida como: **Faust et Marguerite, (1897)**. En donde la dama se transforma, por arte de birlibirloque, en diablo.

De la misma manera:

“las primeras cintas de Méliès siguieron la senda ya trazada por Lumière. Se trataba de las consabidas «escenas naturales» entre las que no faltan las inevitables llegadas de trenes, salidas de fábricas, regadores regados, bebés almorzando o barcas haciéndose a la mar. Son películas vulgares que nada tienen que ver con su futura producción, que nacerá en el momento en que descubra que el cinematógrafo es el más formidable instrumento de magia que ha pasado jamás por sus hábiles manos de ilusionista” (Gubern. R. pp. 6-46).

Este tipo de traducciones se debe a la herencia que provenía del teatro, al ser el arte más cercano se acoge esta misma institutriz que se usa como herramienta para el filmico, George Méliès, utiliza el arte vecino para narrar y a partir de ello desarrolla fragmentos históricos y literarios; luego construye el primer estudio en Europa, en esta iniciativa se ve como retoma muchos elementos teatrales para ponerlas en el cine, se puede mencionar las puestas en escena, los vestuarios, maquillaje y la actuación exagerada de los actores. El hecho de tener su propio teatro le permite experimentar con los aparatos técnicos y a su vez, volver los hechos comunes en fragmentos cinematográficos extraordinarios: en el año 1897 lo cotidiano de los noticieros o periodismo gráfico fue llevado a la pantalla; con siete episodios de la guerra greco-turca con ayuda de maquetas, además, de relatar el hundimiento de Maine, (Gubern, 1969, p. 50).

Es una constante observar el uso de la literatura en la obra de George Méliès; en el año 1902 se enfrenta a dos obras que se reproducen en la pantalla, la primera es la novela, *Los viajes de Gulliver: Le voyage de Gulliver à lilliput et chez les géants (Méliès), (1902)*. Y la segunda, que se destaca por ser la película más famosa de este genio *El viaje a la luna: Le voyage dans la Lune (Méliès), (1902)*. Con la que fue reconocido por su ambición, al hacer una adaptación de la novela de Julio Verne en este film, se ve como Méliès pone todos los recursos creativos para llevar a esta película a la pantalla y es reconocida como la primera gran producción cinematográfica de la historia del cine.

“El cine ya había echado mano ocasionalmente de los temas literarios o históricos, cuya popularidad o renombre facilitaban su difusión. Pero aunque Méliès haya evocado en imágenes el Fausto de Goethe y

el pionero italiano Ambrosio haya llevado a la pantalla *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1907), ni éstos ni las encarnaciones de *Juana de Arco*, *Barba Azul*, *Aladino*, *Gulliver*, *Don Quijote* o *la Dama de las camelias* que el cine ha producido hasta esta fecha constituyen una política de producción organizada y consciente ni persiguen como objetivo elevar el nivel artístico del cine, incorporando a actores, escenógrafos y directores de reconocido prestigio en los medios culturales” (Gubern, 1969, p. 83).

Previo a este acontecimiento, se recuerda la llegada de este nuevo aparato de entretenimiento a Inglaterra en la ciudad de Brighton, donde James Williamson toma la realidad para hacer algo que Gubern llama la realidad reconstruida de la época: “en 1900 realiza una pieza verdaderamente importante: *Attack on a Chinese Mission Station*, episodio de la guerra de los bóxers visto con la óptica colonialista de un fiel súbdito victoriano” Gubern. Esta película corta es mostrada en cuatro actos o escenas que tan sólo duraba 5 minutos; cabe destacar que la escuela de Brighton es reconocida por su incursión en las persecuciones en los filmes, que los hicieron famosos se recuerda a *The Life of Charles Peace* (1903), en donde Frank Mottershaw reconstruyó las fechorías auténticas de este bandido y su posterior ajusticiamiento.”

De la misma manera:

“la Escuela de Brighton que conoce bien los gustos del público. Y al igual que sus maestros cultiva también todos los géneros, sin olvidar los documentales amañados en el estudio de Vincennes, de donde salen, entre otras, reconstrucciones del asesinato del presidente McKinley, de la muerte de León XIII y de la catástrofe de la Martinica. Y en la fecundidad de su obra no podía faltar la temática religiosa: su *Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*) se rodó entre 1902 y 1905 y pasa por ser una de sus obras maestras” (Gubern, 1969, pp. 59-61-68).

Al mismo tiempo Edwin S. Porter, se interesa por esta novedad que era el cine y comienza a trabajar en algunas películas como operador, luego de este trabajo se vuelve un gran estudioso de las cintas de Méliès y en 1902 rueda *La vida de un bombero americano: Life of an American Fireman (Porter), (1903)*. En donde toma varias cintas documentales de bomberos y con esto introduce un tema de ficción en el que una madre y su hijo están en su hogar rodeados por llamas.

En 1908 en Europa se crea *La film d'art*, una sociedad productora que pretende acercar las elites al despreciado acto de entretenimiento que era el cine, entonces los hermanos Lafitte llevaron los más reconocidos actos teatrales al cine: “Pensaron ellos que si el cine atravesaba una crisis de argumentos, ésta podía salvarse recurriendo a los grandes temas del teatro clásico o haciendo que los escritores famosos creasen argumentos para el cine.” Gubern Esto tiene su éxito, ya que la elite

reconoce al cine como un verdadero arte y comienza a tener un estatus, para esta época se destaca una serie inspirada en el famoso personaje Nick Carter que fue exitosas entre el público americano. A la vez, en Italia se toman temas de la biblia y relatos míticos para ponerlos en la pantalla, un ejemplo de lo plasmado es “Arturo Ambrosio quien fundó en 1906 la Società Ambrosio y reconstruyó la aparatosa erupción del Vesubio y el apocalipsis histórico de *Los últimos días de Pompeya*,” (Gubern, 1969, pp 82-103); después de recurrir a todos estos elementos teatrales de un alto costo, se inicia en 1911 una serie de películas inspiradas en la vida real que es denominada: “la vida tal como es”.

En el caso de Norteamérica la figura de David Wark Griffith avanza en el campo técnico de la cinematografía y agrega movimientos de cámara, valores de plano, para narrar historias traídas de la literatura como en el caso de “los temas abordados por Griffith los cuales son de una variedad asombrosa. Esta janovista del celuloide, le da lo mismo recurrir a Tennyson, Maupassant, Edgar Allan Poe o a Tolstói, que a los temas del Far-West, novelas populares, asuntos históricos o narraciones policíaca” (Gubern, 1969, p. 118). Griffith concluye que la literatura y el cine tiene elementos bastante parecidos y que así como Dickens uso la narrativa para sus creaciones, él podía retomar algunos elementos de la literatura para el cine, es así como se ve la influencia de este escritor en la filmografía de este director, que toma de estos textos la narración paralela para plasmarla así en el montaje, al igual que cuando se nombra un objeto en el texto se convierte en un plano detalle y como las descripciones de espacios se convierten en posiciones y movimientos de cámara; lo que comparte el cine y la literatura es su necesidad de contar una historia.

Para reseñar una de las películas más famosas de este director, gracias a su gran ambición, entrega para 1915 la película más larga hasta entonces en el cine: *El nacimiento de una nación* **The Birth of a Nation**, producido por la empresa independiente Epoch Producing Corporation. Griffith basó su guión en la novela “The Clansman”, del reverendo Thomas Dixon, que narraba con acento heroico el nacimiento y actuación de la organización racista Ku-Klux-Klan, al acabar la Guerra de Secesión.” (Gubern, 1969, p. 142).

Según Gubern la película tuvo un fuerte punto de vista racista que suscitó gran revolución en toda la población americana por su directa muestra de clasismo, donde se muestran señalamientos directos a los políticos de tez negra en esa época, la banda sonora exalta momentos donde el ku klux klan aparece exaltando a la raza aria. Esta película se rodó en 11 semanas y se destaca como la película más taquillera hasta ese entonces (Gubern, 1969, p. 142).

11.1.2 El cine de todas las artes, para nosotros es la más importante (Lenin).

Del año de 1916 a 1925, Rusia tuvo el proceso de derrocamiento del régimen Zarista y la instauración de un nuevo gobierno en Cabeza de Vladimir Llich Uliánov mejor conocido como: Lenin. Esto dio paso a un cine que expuso la nacionalización de su contexto histórico, generando en los filmes una postura frente a sus tópicos y relatos: “Una serie que tomó sus temas a la historia y a la vida popular, y después de la literatura rusa. Otra corriente del cine ruso se refería a las tradiciones y a las culturas nacionales, a través sobre todo de las adaptaciones de obras maestras literarias, hacia realizar un gran progreso del cine ruso.” (Sadoul, 1976, p. 163).

Desde este punto, empezó una revelación vanguardista y una búsqueda del “cine de verdad” encabezado por Dziga Vertov, donde el Kino Glaz “Se proponía desterrar como invenciones, la puesta en escena, los actores, estudios, entre otros, para recurrir a los elementos “tomados en vivo” (Sadoul, 1976, p. 165). Esto con el fin de que el ojo pudiera capturar lo imprevisto y no alterar la realidad en lo más mínimo, premisa que termina derrumbándose a partir de la realización de filmes y paso del tiempo. La realidad que capturaba Vertov se veía transformada cuando las personas observaban la gran cámara, un aparato que dejaba perplejos a todos, quitando la naturalidad de sus gestos y del mismo espacio. Entonces, al tomar la decisión sujeta al tiro de cámara o posición donde esta iba a estar; hacían que el cine de verdad estuviera a disposición de la subjetividad de quien manipulara la cámara.

Debido al contexto social en el que se vivía las obras estaban permeadas por los datos, hechos y relatos dejados por la revolución, aspecto que no fue inherente para Eisenstein, quien edificó de esta manera películas como *Lo viejo y lo nuevo*: **Staroye i novoye (Eisenstein), (1927)**. Y una de las películas más importantes exponentes de esta época *El acorazado Potemkin*: **Bronenosets Potyomkin (Eisenstein), (1925)**. Un filme basado en hechos reales que es la representación de las masas luchando por sus derechos, que también, se propone a conversar entre lo real y lo que deseaba ilustrar, a partir de su eje principal que es la multitud convertida en la heroína de la historia: “muy claro en su relato estrictamente cronológico e histórico, creaba dos personajes colectivos coherentes: el acorazado y la ciudad.” (Sadoul, 1976, pp. 167-168).

A su paso lo precedió Vsevolod Pudovkin quien maneja una estética de simbolismos, estilo que se ve reflejado en *Madre*: **Madre (Pudovkin), (1926)**. Película basada en la novela de Máximo Gorki. Este film refleja las metáforas de la sociedad y del uso de las artes plásticas para significar

a los personajes y el momento cultural que se vivía; una obra que tenía como fin el relato social que intervenía directamente con una toma de consciencia.

La escuela rusa dejó una larga línea de filmes que se basaban en la cultura de su país, así que al tomar las traducciones desde su propio prontuario conllevó a obtener grandes características del uso de relato en el cine nacionalista y el cine de propaganda, esto ayudo a el gobierno de su época a alfabetizar la población rusa contando las historias de su literatura y política de una manera más accesible, todos estos recursos hacen que el cine de este país sean eco en la actualidad.

11.1.3 De Zéro de conduite al Cine de propaganda.

El realismo poético francés data del período de 1930 a 1945 donde resaltan características artísticas y estilísticas que sumergieron a Europa en la creación de obras visuales; tendencia que reconstruye la realidad enfocada a la sociedad y con una línea estética que realza los simbolismos, caracterizada particularmente por narrar historias de las persona de a pie, de clase baja y dramas urbanos: en otras palabras según Sadoul “la multitud harapienta de los parados azotaba las calles de París: La crisis estaba ahí” (Sadoul, 1976, p. 245).

Esta época es influenciada por un germen social que acontecía en el continente y replicaba en los países ubicados en esta extensión de tierra; la finalización de la I Guerra Mundial que dejó a Francia con una sensación lúgubre y pesimista, además, las quiebras de productoras que hicieron abandonar los grandes estudios para retratar lo que tenían a su alrededor. Dentro de las figuras de los realizadores destacados en esta corriente están: Marcel Carné, Julien Duvivier, Jacques Feyder, Jean Renoir entre otros, que tenían dentro sus relatos “la influencia del naturalismo literario” (Sadoul, 1976, p 251) y del tono y búsqueda realista que encara esta escuela.

A pesar de la gran guerra, algunos precursores que se encontraban en el avance tecnológico cinematográfico hicieron que fuera posible incluir el sonido a los filmes, haciendo de este modo repensar las puestas en escena e incluir diálogos, por lo tanto, la fortaleza de esta escuela, que surgió entre guerras, es la formación de guionistas como, Jacques Prévert y Charles Spaak, quienes se caracterizan por sus diálogos realistas entendiendo la dualidad y arquetípico de los personajes:

“Los buenos, si son criminales, lo son por azar, por rebeldía o por amor, Los malos -a diferencia de los gansters norteamericanos, sus primeros modelos- tienen vicios, y desde luego la cobardía, la doblez, la rapacidad. En la vida, los canallas siempre tienen la ventaja, la derrota en el destino de las buenas gentes. En *Quai des brumes* el destino tomaba a veces figuras humanas, con un pintor charlatán, y sobre todo vagabundo, creado para guiar el héroe hacia el amor y la muerte” (Sadoul, 1976, p. 258).

Esta escuela es precedida por el expresionismo alemán, el Kammerspiel y el surrealismo; escuelas que dejaron su marca en esta corriente artística; de ahí, que el realismo poético tenga como elemento un lirismo en su estética que establece la forma, como se pensaba la construcción de imágenes para tener instancias metafóricas. También, estaba predeterminada por la construcción visual de directores como Jean Vigo y René Clair, este primero quien genera unos cimientos de esta corriente, transporta las emociones en función del film, uno de los ejemplos más representativos es el mediodía *A propósito de Niza: A propos de Nice (Vigo), (1930)*; donde incorpora las metáforas que aportan desde el surrealismo; las líneas narrativas y la utilización de un hecho de vida en la pantalla al igual que en *Cero en conducta: Zero de Conduite (Vigo), (1930)* y *El atalante: L'Atalante (Vigo), (1934)*.

Por otro lado, el fatalismo caracterizaba las narraciones emergentes de estos filmes que salían tanto de los hechos reales como de un arte hermano como lo es la literatura; aquello se puede ver en películas de Renoir como *Toni: Toni, (1935)*, *La purga del bebe: on purge bébé , (1931)*; esta última basada en la comedia del dramaturgo Georges Feydeau; *La gran ilusión: La Grande Illusion, (1937)*, donde cuenta sus experiencias durante la primera Guerra Mundial, *La bestia humana: La bête humaine , (1938)*, basada en la novela de Émile Zola, *El río: Le fleuve, (1951)*, basada en la novela de la escritora Rumer Godden y *La carroza de oro: Le carrosse d'or (Renoir), (1952)*, un homenaje que Renoir rinde a la Commedia dell'Arte y al teatro en general.

Por otra parte, esta escuela se ve afectada con la llegada de la II Guerra Mundial y la ocupación de Francia, lo cual generó aspectos que produjeron cambios en la construcción de películas sesgadas y tratadas por la invasión Nazi y de igual forma una mirada a partir de los combatientes que estuvieron en la disputa bélica. Sin embargo, la creciente línea narrativa de los filmes se desborda al cine de propaganda, haciendo de esta manera que el formato de documental tenga un auge y que el realismo poético tenga su ocaso.

11.1.4 De las ruinas se edifica.

Para toda Europa la Segunda Guerra Mundial fue un acontecimiento que cambió muchos aspectos de la cultura y la vida social, como por ejemplo la pobreza, la migración, la violencia las cuales el cine no estuvo excluido, en especial en algunos países los recursos para el cine eran muy limitados y el pensamiento libre para reproducir ideas en la pantalla fue muy censurado, con un fuerte pensamiento político el cual fue catalogado cine de propaganda, además de esto los directores salieron de sus países huyendo de las malas condiciones y emigraron para otros países,

por estas causas el cine de este continente quedo bastante resegado del panorama mundial y el avance de las narrativas.

Pero como para todo momento de oscuridad llega la luz, el fin de la guerra trajo para muchos países la libertad de pensamiento y la oportunidad de realizar arte con estas libertades, por supuesto todas las consecuencias de la guerra estaban muy marcadas en este continente, lo que llevó a los artistas, en este caso a los cineastas a pensar el cine desde otras maneras, no sólo en el modo de producción, pues la pobreza y la situación social de estos lugares era bastante difícil, sino también en la forma de narrar y contar historias.

Es así como en Italia todos aquellos cineastas que estaban en contra del régimen y del cine de propaganda, comienzan a salir de estos escondites al ver que la guerra termina y muestran su inconformismo, comienzan a mostrar lo cotidiano de la vida de post guerra, las necesidades en las que quedo sumido el pueblo italiano y todas las consecuencias que trajo la guerra.

“Muchos historiadores y críticos han discutido, con la perspectiva de varios años, los valores formales y estéticos del neorrealismo italiano, un movimiento que había entusiasmado a toda una generación después de 1945, pero pocos han discutido su valor como renovación del cine anterior y su valor como testimonio, así como la denuncia de ciertas circunstancias sociales de la post guerra” (Romaguera, J. 1989. P, 192).

Así mismo ocurre en Francia que es afectada por la guerra de una manera muy similar a Italia, los directores franceses se ven aquejados por la industria norteamericana además de los problemas sociales que trajo la guerra, entonces llevan su mirada hacia el hombre interior y sus reflexiones en estas circunstancias difíciles, los jóvenes franceses se desligan de todos lo establecido por las industrias y comienzan a tener una mirada más personal de esta manera, con recursos propios ponen todas esas reflexiones en la pantalla y comienzan a generar un nuevo lenguaje, entonces comienzan a ser visibilizados en el mundo de cine, esto fue lo que poco a poco fue conocido como *La nueva ola francesa* (Romaguera, J. 1989. P, 247).

Si bien la industria cinematográfica británica no se vio afectada en la época de la postguerra, los nuevos cineastas ingleses se contagiaron por estas revoluciones artísticas europeas y comenzaron a realizar cine con una mirada particular en crítica hacia la sociedad de este país, esto que fue llamado el *free cinema inglés* toma mucho del documental para realizar sus producciones: “Este movimiento se origina como una rebelión contra las estructuras industriales de su cine contemporáneo, pero también como una rebelión contra actitudes morales conformistas” (Romaguera, J. 1989. p, 253).

En el caso alemán no obtuvo una reacción rápida después de la guerra, pues el cine de este país tuvo una época que fue bastante convencional, si bien la recuperación de este país luego de este acontecimiento fue asombrosa, el cine alemán no generó mucho auge en los primeros años de la postguerra, pero con el tiempo los jóvenes alemanes comienzan a despertar para generar un nuevo *cine alemán*: “Contra ese retraso artístico se manifestaron diversos realizadores, su exigencia de renovación los favoreció años después, con el ascenso del poder de los socialdemócratas, lo que cambio la política estatal hacia el cine” (Romaguera, J. 1989. p, 297).

Los jóvenes cineastas europeos son los que llevados por los anhelos de cambio y de revolución para cada uno de sus países, comienzan a hacer una transformación en el cine, con una mirada social y humana, buscando constante de nuevas estéticas y con modelos de producción diferentes, haciendo que en este continente surjan los nuevos cines que toman un rumbo totalmente diferente al cine industrial norteamericano.

En la Tabla 2, se muestran los movimientos del cine con sus características principales:

Tabla 2.

Movimientos del cine

País	Italia	Francia	Inglaterra
Movimiento cinematográfico	Neorrealismo	Nueva ola francesa	El free cinema
Año	1942 aproximadamente	1958 aproximadamente	1956 aproximadamente
Similitudes	-Nace por jóvenes cineastas, inconformes con el cine de su país -Todos están en contra de la industria establecida en el momento.	- Nuevas formas de narrar el cine - Búsqueda de una estética propia -Libertad de expresión	-Postura en contra de lo establecido -Cine con una mirada social
Diferencias	Un cine de testimonio y denuncia de las situaciones sociales del país	Cine centrado en los pensamientos y sentimientos humanos	Cine de rebelión e inconformismo

País	Italia	Francia	Inglaterra
Movimiento cinematográfico	Neorrealismo	Nueva ola francesa	El free cinema
Directores representativos	Luchino Visconti.	Agnès Varda	
	Roberto Rossellini.	Claude Chabrol	
	Vittorio De Sica.	Jean-Luc Godard	Lindsay Anderson
	Giuseppe De Santis.	Louis Malle	Karel Reiz
	Alberto Lattuada.	Jacques Rivette	Tony Richardson
	Pietro Germi.	Éric Rohmer	
	Renato Castellani.	François Truffaut	
	Luigi Zampa.	Roger Vadim	
Película de la época basadas en otros relatos			“Room at the top” (Clayton, 1958).
	<i>I vitelloni</i> (Fellini, 1953).	“Le silence de la mer” (Malville, 1949).	“The innocents” (Clayton, 1961).
	<i>Le notti bianche</i> (Visconti, 1957).	“les quatre cent coups” (Trufautt, 1959).	“Looking back in Anger” (Richardson, 1957).
	<i>Morte a Venezia</i> (Visconti, 1971)	“les deux anglaises et le continet” (Trufautt, 1971).	“A taste of honey” (Richardson, 1961).
	“Il Decamerone” (Antonioni, 1971)	“Le Feu follet” (Malle, 1963).	“Tome Jones” (Richardson, 1963).
	“I racontti di Canterbury” (Antonioni, 1972).	“La guerre est finie” (Resnais, 1966).	“Isadora” (Reisz, 1969).
			“Womens in love” (Russell, 1969).

Nota: Autoría propia

11.1.5 Estados Unidos.

Con la migración de los europeos por causa de la guerra, llegan muchos cineastas a los Estados Unidos, esto generó un cambio de perspectiva, pues estos directores llevan otros filmes que no eran conocidos; de estos directores que no se sujetan a los intereses comerciales de Hollywood nacen realizadores con otras perspectivas, esto abre otras ventanas de exhibición. Cambia entonces la manera de realizar cine, al igual que las temáticas, ayudado por supuesto por los avances

tecnológicos, como cambios en las cámaras, la captura de sonido, la edición entre otros: “La mayor fuerza de reunión entre los cineastas, fue la revista *film culture* fundada y dirigida por Jonas Mekas en 1955 y siete años después se estableció la *new york film maker's*” (Romaguera. 1989. p. 279).

De la misma manera, Jonas Mekas un gran exponente cinematográfico de América fue uno de los fundadores y escritores importantes de lo que se llamó el *New American Cinema* con grandes aportes de sus artículos en revistas y también es quien escribe el manifiesto de este nuevo nacimiento del cine americano.

En los inicios de este surgimiento, se observa cómo la industria cinematográfica lucha al igual que en Reino Unido contra la televisión, que se lleva muchos de sus espectadores; para poner frente a esto se retoman seriados de televisión para llevarlos a la pantalla: “Así surgieron películas como *Marty* (1955), de Delbert Mann, que en blanco y negro y sin estrellas, con muy pequeño presupuesto, conquistó para su país en plena era de la superproducción la Palma de Oro en Cannes.” (Gubern, 2014. P. 485) otra adaptación llevada a la pantalla que llevó a Otto Preminger a la fama es *Éxodo: exodus*, (1960), traído de la novela León Uris; años después Robert Aldrich toma la historia del romance entre un director y una actriz y hace su película llamada *La leyenda de lylah clare: The legend of lylah clare*, (1968).

En 1967 Richard Brocks retoma la impresionante Murder story relatada por Truman Capote y lo recrea en tono de crónica en la película *A sangre fría: In cold blood*, (1967). Pero de todos estos creadores, uno de los realizadores más sobresalientes y que pone realmente al espectador en choque con sus filmes es Stanley Kubrick, quien adapta la novela *La naranja mecánica: a Clockwork orange*, (1971). Novela de Anthony Burges: “una cínica, pero realista exploración de las motivaciones de la conducta humana, enfrentada a todas las filosofías utópicas y expuesta con un brillante lenguaje figurativo.” (Gubern, 2014. P. 494), este periodo estuvo lleno de directores que quisieron adaptar muchos relatos de diferentes artes a la cinematografía se mencionan algunos.

Es así como, Blake Edwards aporta, *Desayuno con diamantes: Breakfast at Tiffany's*. (1961), basada en el relato del mismo título de Truman Capote; *Sin barreras: West Side Story*, 1961 es una proeza técnica de Robert Wise y Jerome Robbins; que transportan a la pantalla un musical que había obtenido un gran éxito en Broadway; *Mi bella dama: My Fair Lady*, (1963), en donde George Cukor lleva a la gran pantalla el tema de Pygmalion, de G. B. Shaw, de Broadway asimismo; *la última película: The Last Picture Show*, (1971). Bogdanovich ofrece un entrañable y veraz retrato, preñado de anotaciones autobiográficas.

Mucho de los factores de la revolución cinematográfica en Norteamérica, hacen que los jóvenes sean los que ahora llenan las salas de cine, al contrario de las personas mayores se queden en la casa prefiriendo la pantalla chica, se cree que es por afinidad y por qué en el ambiente hay cierta sensación de protesta y revolución.

11.1.6 América Latina.

A Latinoamérica llega el cine como un espectáculo, pero con el tiempo estos países curiosos se comienzan a sumergir en esta arte que aparecería en el radar mundial a partir de los años sesenta en principio en México, y su reconocida edad de oro y paulatinamente en Cuba, Argentina y Brasil se comienzan a hacer fuertes declaraciones de las realidades de estos países, a partir de la cinematografía, mucha de la filmografía de los directores más importantes viene de las experiencias particulares en estos lugares; casi ninguno necesita de las adaptaciones o de tomar elementos de otras manifestaciones artísticas para hacer cine.

Si bien la inspiración principal era la realidad, se puede destacar películas donde se toma de otras artes para los filmes, en México que es de los grandes precursores del cine, está Luis Buñuel quien tiene una vasta filmografía en la que se puede destacar: **Los olvidados, (1950)**. Que viene de la mezcla de dos noticias del periódico mexicano, en cambio Carlos Velo es quien con su primer filme recurre a la literatura: “con la adaptación de la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1966). Alberto Isaac, por su parte, realiza una cuidada evocación histórica en *Los días del amor* (1971).” (Gubern, 2014 p. 592).

En Argentina es Leopoldo Torre Nilsson quien es importante para el cine argentino, en 1967 realiza una versión de *Martín Fierro*: **Martin Fierro, (1967)**. Al igual que en los años 60 el cine cubano atrae la mirada del mundo hacia los cines del “tercer mundo” donde se destacan: **Memorias del subdesarrollo, (1968)**, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea que se basa en la novela de Edmundo Desnoes que tiene un gran reconocimiento.

Finalmente, es en Brasil donde estalla todo ese poder narrativo de los cines latinoamericanos con el importante Glauber Rocha, quien pone de manifiesto su estética del hambre, con la que toda Latinoamérica más tarde tomaría como influencia para ponerla en la pantalla, pero es Anselmo Duarte quien recrea la novela de Alfredo Días Gómez *El Pagador de promesas* (**Duarte, (1962)**). Que llevará su mismo nombre en el cine:

“La erupción del Cinema Nôvo, que azota a los espectadores con la furia desatada de sus imágenes, es la expresión trágica y plástica del subdesarrollo y del hambre en América Latina. Cine colérico, al que

Glauber Rocha —que en sus mejores momentos es un cruce artístico híbrido de Eisenstein y de Buñuel— ha adscrito a lo que él llama, con expresión afortunada, “estética de la violencia” El hambre del latinoamericano no es sólo un síntoma alarmante de pobreza social, sino la esencia misma de la sociedad —ha dicho—. Así, podemos definir nuestra cultura como una cultura de hambre. Ahí reside la originalidad del Cinema Nôvo en relación con el cine mundial. Nuestra originalidad es nuestra hambre, nuestra miseria, sentida pero no compartida” (Gubern, 2014, p. 595).

De esta manera el cine en Latinoamérica comienza a tener su propia búsqueda y estética que poco a poco se irá posicionando en los festivales de Europa; esto ayudó a que estos países “marginales, periféricos o del tercer mundo” aparecieran en el radar mundial del arte cinematográfico, con una mirada propia y particular que refleja la vida cotidiana de los hombre y mujeres de estos países y a su vez genero modelos de producción ajustados a los requerimientos de cada país.

11.1.7 Traducción en Colombia.

Las traducciones intersemióticas juegan un papel importante en la filmografía nacional; de manera muy persuasiva en el país se realizan adaptaciones literarias y se vuelve en un rasgo característico durante un tiempo en el hacer cinematográfico. Desde la llegada del cine a Colombia se marca una línea de creación de imágenes centrada especialmente en la realización de noticieros y a su vez de cortometrajes y largometrajes que mostraban la cotidianidad de las calles y lo que acontecía socialmente.

Los pioneros en la realización es generada por los hermanos Di Doménico; que a partir de su empresa Sicla (Sociedad industrial Latinoamericana) generaron el primer cortometraje *La fiesta del Corpus* y luego anunciaron *El drama del 15 de Octubre*; primer largometraje que narra el asesinato de Rafael Uribe, esta película es considerada un reportaje, sin embargo, el filme tiene una mezcla de géneros entre el documental y la ficción, ya que tiene archivos testimoniales de los asesinos y la realización de puesta en escena que los Di Doménico organizaron.

Sin embargo, no fue hasta 1922 con el estreno *María*; dirigida por Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro; que el cine tiene su primer largometraje traducida de la novela literaria de Jorge Isaacs; obra que se mostró por primera vez el Gran Salón Moderno de Cali donde se alabó su fidelidad a la obra literaria y se convirtió en un deber patriótico asistir (Patr. Fílmico Co, p. 19).

Esta película generó un crecimiento el que hacer fílmico, llevando a los hermanos Di Doménico a la creación de *Aura o las Violetas* basado en la obra literaria de José María Vargas Vila y que existiera un interés en la realización fílmica, haciendo que existiera una creciente ola de

adaptaciones como: La tragedia del silencio la cual “fue una película cuya adaptación y argumentación eran del Doctor Arturo Acevedo Vallarino basado en la novela corta del chocoano Heliodoro González Coutin.

En Colombia se estanca la realización de largometrajes hasta 1942 cuando se empiezan a implementar leyes que fomentan el desarrollo cinematográfico en el país, aunque no beneficiaba directamente a las compañías colombianas, tras modificaciones y reformas en las leyes nuevas empresas empezaban a surgir para la administración y realización de las películas como lo fue FOCINE.

Al llegar los años cincuenta, Colombia empieza a pasar por un cambio en la administración cultural lo cual afianza la circulación de revistas de crítica y análisis de cine así como se crean cineclubes y varios intelectuales empiezan a pensar alrededor del cine, los cuales tenían nuevas propuestas experimentales; así es como se filma *La Langosta Azul* 1954, obra que viene a partir del guión de Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda; para 1958 Luis Moya filma *El Milagro de Sal* película que muestra los hechos acontecidos en una mina de sal en la montañas de Colombia, donde se informa de igual forma la memoria de un país y región.

En la década de los setenta se empieza a ver la cinefilia y las ganas por contar lo que sucedía en el Valle del Cauca gracias a un grupo de jóvenes entusiastas amantes del cine, no sólo la realización y obra literaria por parte de Andrés Caicedo sino que también se ven impulsadas una serie de obras cinematográficas entre 1970 y 1978 como lo son *Oiga vea*, documental sobre el efecto de los VI Juegos Panamericanos en la ciudad de Cali, vistos desde el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los estadios; *Angelita y Miguel Ángel*, cortometraje que relata vivencias de la vida cotidiana de dos jóvenes; y la más importante obra *Agarrando Pueblo* siendo este una mezcla de documental y ficción que denuncia con un humor perverso la utilización de la miseria con fines comerciales de las realidades que se vivían en Cali (Romero, 2015, p. 27).

De la misma forma el cine de Víctor Gaviria el cual es una representación de la realidad y una traducción que va desde las vivencias de la sociedad hasta las historias individuales como lo es *La mujer del animal*, historia de vida de una mujer víctima de la violencia en Medellín y *La Vendedora de rosas*, adaptación del cuento *La Pequeña cerillera* de Hans Christian Andersen, donde la visión de Gaviria se centró en lo local, explorando a Medellín desde las calles marginales y adentrándose a la vida de los individuos sin hogar.

En los últimos años se han visto nuevos directores de cine como lo son *Ciro Guerra*, *Oscar Ruiz Navia* y *Rubén Mendoza*, ellos se han destacado por llevar sus películas a escenarios internacionales con historias personales y locales, muchas desde adentro, desde *La Sociedad del Semáforo* *Rubén* ha retratado las calles, las personas reales y las historias que están allí las cuales son llevadas a la ficción con el discurso, adentrando a las personas a un terreno rudo en las calles; de igual forma *Mendoza* es fiel a su instinto y a las historias de él y su familia que le han dado vida a sus filmes.

Como se observa, la historia del cine colombiano cuenta con gran cantidad de filmes que parten de la realidad, historias que permean a la sociedad y que la construyen, muchas veces historias colectivas y otras desde los acontecimientos familiares e individuales; a medida de que estas historias se traducen al cine se empiezan a tomar objetos y elementos para dar significado, también hay una hibridación en donde se documenta y ficcionalizan diversos actos con el fin de envolver y construir una curva dramática cinematográfica, directores con *M. Calvo*, *Carlos Mayolo*, *Luis Ospina* y *Rubén Mendoza* han partido desde adentro y se han extendido por el mundo manteniendo una comunicación con sus raíces y las historias que los han formado.

En la *Tabla 3*, se muestra un recorrido por la historia de algunas de las adaptaciones más importantes en la cinematografía nacional.

Tabla 3.

Clasificación Películas 1945 - 2018

Año	Película	Director
1945	Bambucos y Corazones	Gaitan, A
1946	Castigo de Fanfarrón	Calvo, M
1962	Tiempo de Sequía	Estrada, A
1962	La Sarda	Y Luzardo, J
1964	El Valle de los Arahuco	Guzmán, Z
1968	Aquileo Venganza	Flórez, M
1968	Bajo la Tierra	García, A

Año	Película	Director
1973	Aura o la Violetas	Nieto, G
1974	Presagio	Alcoriza, L
1975	Nocturno	Arzuaga, A
1976	El Pecado de ser Indio	Mesa, J
1977	La Cinta del Martes	Barrera, H
1978	La Pobre Viejecita	Saldarriaga, R
1979	Vida, Pasión y Gloria	Vélez, V
1996	Edipo Alcalde	Alí, J
1996	Llona llega con la Lluvia	Silvestri, S
1997	Calicalabozo	Ossa, M y Barbosa H
1998	La Vendedora de Rosas	Gaviria, V
1999	Alguien Mató Algo	Navas, J
2000	La Virgen de los Sicarios	Scroeder, B
2001	La Pena Máxima	Echeverri, J
2002	De Carambola	Duque, A
2002	Ojo por Ojo	Castañeda, J
2002	Un día de Estos	Londoño, A
2003	Ensalmo	Harb, S
2004	Perder es cuestión de Método	Cabrera, S
2005	Rosario Tijeras	Millé, E
2006	Juana Tenía el Pelo de Oro	Bottia, L

Año	Película	Director
2007	Esto Huele mal	Triana, J
2007	Satanás	Baiz, M
2008	El Ángel del Acordeón	Lizarazo, M
2008	Paraiso Travel	Brand, S
2009	El Arriero	Calle, G
2010	Del Amor y otros Demonios	Imperiale, L
2010	Sin Tetas no hay Paraíso	Bolívar, G
2011	Ella y la implosión	López, S
2012	La Lectora	Gabrielli, R
2012	El Cartel de los Sapos	Moreno, C
2013	Roa	Baiz, A
2015	Carta a una Sombra	Abad, D
2016	Fragmentos de Amor	Vallejo, F
2017	Parábola del Retorno	Soto, J
2018	Ciro y Yo	Salazar, M

Nota: Autoría propia.

“Hace casi cincuenta años que en la oscuridad la gente de las salas oscuras consume imaginarios para reanimar lo real”

(Godard, 1980, p. 77)

11.1.8 La traducción maldita.

La traducción, según la Real Academia Española, es lo que se dice o se expresa en una lengua y se convierte en otra y según algunos teóricos de la traductología, involucra no sólo a la lengua sino a sistemas, es decir lenguajes con los mismos códigos (cine, literatura, entre otros). Sin

embargo, al hablar de traducción se considera que no existe una transformación en el contenido, donde la fidelidad entre los textos cambiados estuviera sustentada bajo los mismos parámetros.

Umberto Eco afirma que esta es una imposibilidad ya que no se dice lo mismo y el problema se rige en los lineamientos de la flexibilidad que tiene un texto y sistema para sufrir las alteraciones.

Es decir, las modificaciones que sufren los textos no son fidedignos y “la fidelidad tiene que ver con la convicción” (Eco, 2003, p. 12), determinada por factores culturales y sociales que permiten más allá de una fiel copia una representación de los patrones y visión del mundo de quienes traducen. Pero, para demostrar aquel espacio transformado, quien retrata tiene que comprender el universo de donde proviene el texto, generando vínculos de significación.

“La frase que estamos considerando es un texto, y para entender un texto —y con mayor razón para traducirlo— hay que formular una hipótesis sobre el mundo posible que representa. Esto significa que, en ausencia de pistas adecuadas, una traducción debe apoyarse en conjeturas, y sólo después de haber elaborado una conjetura que se le presente como plausible, el traductor puede proceder a verter el texto de una lengua a otra” (Eco, 2003, p. 33).

La traducción es entendida a partir de la construcción de una forma, que determina una expresión y un contenido, en conjunto estos establecen una sustancia, es decir, el cuerpo donde se crea el mensaje tiene una estructura que permite entender a esa primera lengua, al transformarlo se afecta el contenido y su forma, pero la sustancia que es la esencia de la idea se encuentra inmersa en la lectura. Este es un factor que se repite dentro de cualquier tipo de traducción ya sea encaminado al estudio oral o visual.

Teniendo en cuenta que este es un rasgo determinado desde la lingüística, Roman Jakobson teórico ruso genera una tipificación y categorización; donde envuelve la traducción del audiovisual, para ello utiliza cuatro niveles que permite comprenderla:

- Traducción Intralingüísticas: De la misma lengua a otra lengua. Ejemplo: traducciones de idioma a idioma, es decir de español a inglés.
- Traducción Interlingüística: De la lengua natural a otra lengua. Ejemplo: traducciones de películas hechas para España y para México, es el mismo español, pero con diferentes expresiones.
- Traducción Intersemiótica: Del mismo sistema semiótico al mismo. Ejemplo: entre sistemas similares como los remakes de películas.
- Traducción Intersemiótica: Del sistema natural semiótico a otro. Ejemplo pasar de un sistema a otro como llevar una historia de la literatura al cine.

El que envuelve directamente al sistema audiovisual es la traducción intersemiótica, donde se traduce los sistemas semióticos donde se explora y se justifica el paso de signos de un arte ya sea la literatura, pintura, teatro, entre otras al cine o viceversa.

De la misma manera, Torop define la traducción intersemiótica como una traducción que se asocia a todas las manifestaciones de una traducción total, no se limita a estudiar una sustancia material o expresiva de los textos (su naturaleza como lenguaje semiótico) sino que pone un énfasis en su dimensión formal. Así mismo, afirma que la traducción intersemiótica es autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica, asumiendo así una inclusión en el cine y llega a complementar en el caso de la ilustración o las fotografías que acompañan los artículos en los periódicos.

La traducción intersemiótica también es entendida a partir de la *glosemática* mencionada en el campo lingüístico por: Hjelmslev, y que Lauro Zavala retoma, donde explica que dejar de lado los campos de la fidelidad que se pretenden en una obra de su texto original para reconocer el estudio a partir de la *glosemática* como un modelo que se enfoca en precisar la significación y distinguir la forma de expresión y de contenido, dando como resultado un análisis semiótico de cada sistema de los cuales se espera generar la traducción; y de este modo poder dejar de un lado los aspectos formales estratégicos que componen la utilización de cada sistema, para obtener a través del signo y símbolo lo que se necesita y realizar el cambio de medio a cualquier otro medio. El cambio de medios pese a que está susceptible a un método que busca un lineamiento más completo para generar la traducción, supone la representación de un medio en el otro.

El modelo de análisis de Luis Hjelmslev es luego retomado por Lauro Zavala para construir una *glosemática*, que sirve para traducir cualquier sistema lingüístico o semiótico, este se puede clasificar en cuatro partes: la sustancia de la expresión (lenguaje narrativo), la forma de la expresión (la estructura narrativa), la forma del contenido (género narrativo) y sustancia del contenido (ideología).

En este modelo es conveniente identificar la historia (que se cuenta) como sustancia narrativa y el discurso narrativo (como se cuenta) como expresión narrativa. A partir de esta distinción, es posible identificar los cuatro planos de una *glosemática* narrativa, de tal manera que la sustancia de la expresión es el lenguaje narrativo; la forma de la expresión es la estructura narrativa; la forma del contenido es el género narrativo y la sustancia del contenido es la ideología del texto narrativo (L. Zavala 2006 p 11).

Este modelo que propone Zavala es aplicable a cualquier forma narrativa, pero es necesario ajustarla dependiendo de lo que se quiera traducir, por ejemplo, en cine, el sonido es un elemento

lleno de signos, en cambio la novela gráfica carece de sonido, por esto es que este modelo es necesario adaptarlo según el análisis que se requiera hacer.

11.1.9 La representación de la realidad.

El paso y desarrollo de la sociedad ha generado una construcción de relatos provenientes de mitos cosmogónicos, antropogónicos y diferentes narraciones específicas de cada población; que construyeron paso a paso una tradición oral que pasaba de generación en generación, permitiendo de distintas maneras dejar su huella con el pasar de los tiempos en cuevas e impresos hasta llegar a las narraciones audiovisuales utilizadas en la actualidad.

Estos relatos permiten comprender cada sociedad: no se puede entender al ser humano por fuera de una narración, de hecho, las narraciones explican nuestro mundo. La narración y la figuración del hombre va relacionada con la representación del mundo que lo rodea, para así comprenderlo” (Duque, 2012, p. 21). Esto permitió una edificación de signos y códigos independientes que explican el funcionamiento cultural y social que trasciende de manera muy específica en los entornos, es decir, el ser humano esculpe sus ideas, sus historias dependiendo del rastro en el que nace.

La traducción intersemiótica refleja las características de la cultura contemporánea, donde los textos “propios” como los “ajenos” son traducidos a diferentes tipos de texto” (Torop, 2002, p. 4), es decir que se puede acoger cada relato y homogeneizar un símbolo que culturalmente puede llegar a estar heterogéneo, frente a las narrativas que se empiezan a representar con modelos culturales, relatos sociales, antropológicos, inmersos en textos o en cualquier sistema para convertirse en lenguaje cinematográfico.

Sin embargo, los factores que envuelven a la realidad están descritos por una subjetividad de cada uno de los observadores. Si se hablara, del Realismo mágico con el que se determina el estilo de Gabriel García Márquez, ante los ojos de un europeo es un relato fantástico que no toma una traducción directa de la realidad, aunque, ante la mirada de alguien de Aracataca o Colombia los factores acontecen en su realidad.

El relato está dependiente al sujeto observante y al contar múltiples veces cierta narración tomará una figura diferente que se representa de distintas maneras en el cerebro del emisor; de tal modo acontece con el cine, termina siendo una representación de la realidad, como si estuviera envuelto en la línea del estadio del espejo explicado por Lacan, donde enfrenta a un niño a observar

su reflejo en un espejo, dicho objeto replica su imagen para entender que aquella imagen proyectada no es él:

“Tenemos pues un niño sumido en la descoordinación motriz, en el cuerpo fragmentado. Cuando se mira en el espejo, sin embargo, se mira con sus ojos, que resultan no estar afectados por la prematuración, y, observa Lacan, su expresión es jubilosa. Y es que se reconoce; o mejor: reconoce su imagen como tal en el espejo. Y aquí viene el punto clave de la argumentación: aquel que el niño mira y reconoce, ese que le imita tan bien, y que tarde o temprano descubrirá que es él mismo, o su imagen.” (Blasco, 1992, p. 9).

Por lo cual teniendo en cuenta el contenido plasmado hasta el momento, se puede hablar que en la pantalla no se observa una realidad, sino una representación de esa realidad, Michel Foucault en su libro *Esto no es una pipa* expone que las interpretaciones de las imágenes engañan constantemente e inconscientemente. Para ello explica a partir de un pictograma cargado de rasgos específicos, como el estar acompañado de una serie de grafías (letras) que analizados en su conjunto traen a la conciencia una contradicción inmediata, por lo cual explica que el texto o grafismo que acompaña a la pintura no sería más que una tautología, es decir, una idea o un texto que repite lo evidente e indica que lo que ven los ojos en esa realidad inmediata no es la materialización del objeto denominado “pipa”, sino que es algo más, es la interpretación que un artista o pintor realizó sobre ese objeto denominado pipa y logra transmitir este mensaje o información a través de un conjunto de signos reinterpretando en forma de pintura y cargándose de una nueva significación.

11.1.10 El relato oral.

El relato oral es el vehículo más antiguo de comunicación de la humanidad y desde sus inicios ha sido la manera de preservar las creencias, los ritos y toda la cosmogonía de cada cultura, además de ser una forma de afirmar los lazos de las comunidades y tener pertenencia hacia sus pueblos: ”No obstante, desde el campo de la investigación social nos resulta relevante reflexionar sobre dicho recurso debido a que se perfila como un enfoque cualitativo potente en la aproximación comprensiva a eso que en nuestras prácticas científicas solemos llamar “mundos posibles” (Muñoz, 2017, p. 95).

Los relatos orales nos permiten entender los significados de cada cultura, además identificar ciertos aspectos geográficos, etnográficos, narrativos que nos ayudan a diferenciar una cultura de la otra; es así que, cuando tenemos un testimonio de una persona podemos deducir de donde viene, qué nivel académico tiene y muchos otros aspectos.

El relato esta permeado culturalmente, es decir, que la oralidad con el tiempo se convierte en un testimonio de sucesos históricos, los cuales casi siempre no son fieles a la realidad, porque va

cargado de todas las creencias que tiene el locutor, esto quiere decir que este relato puede tener una influencia religiosa o distorsiones:

“En otras palabras, pueden responder, por ejemplo, a criterios ideológicos en el momento de su formulación y de su interpretación por parte del historiador, así como pueden estar viciadas en origen por unas distorsiones voluntarias, o bien, casuales, por errores humanos, transcripciones equivocadas y, finalmente, por todas aquellas interacciones y situaciones subjetivas que también influyen en la producción de testimonios directos en forma oral” (Larusso, 2015, p. 77).

Por lo tanto, se puede decir que, el relato oral es un documento válido que atestigua acontecimientos o como elemento de estudio científico de un fenómeno histórico, social o psicológico, pero se debe sopesar el narrador (quien transmite la idea) y el receptor (quien la interpreta); por lo cual cabe destacar que la oralidad tiene una ventaja frente a las otras formas de representar la realidad; esta es que el narrador puede transmitir cierta emocionalidad y matices a lo que cuenta, pero también la fidelidad de este relato depende a que tan cerca del momento presente se encuentra el acontecimiento contado.

De la misma forma es necesario comprender que en la comunicación es necesario un emisor y un receptor para transmitir una idea, este mensaje está lleno de códigos o signos, a su vez llenos de significado y significante, por lo tanto es importante no sólo conocer los signos específicos del relato dicho por el narrador (cultura, religión, vocabulario, idioma región, entre otros); sino que es necesario entender muy bien el lenguaje del narrador, no hablando de idioma, pues también es necesario entender la forma y la manera en que se dice dicho relato, sino para la comprensión exacta del mensaje transmitido. Por ejemplo, no es lo mismo entender el humor colombiano por un conterráneo que por un argentino.

Es así que este lenguaje tiene una sustancia y un contenido; estos se enuncian a través de expresión y contenido y cada una de estas desarrolla en el filme un símbolo, un ícono y un signo que permite dar un carácter estético y semiótico del filme, por lo cual Zavala indica que:

La propuesta de Hjelmslev puede ser extrapolada a cualquier sistema lingüístico o semiótico, de tal manera que podemos distinguir una sustancia de la expresión (el grano de la voz o el diseño tipográfico de la letra) una forma de la expresión (el tono de la voz y el tamaño de la letra) una forma del contenido (el plano sintáctico del enunciado) y una sustancia del contenido (el plano semántico del enunciado) (L, Zavala. 20. p 5).

De esta manera, es necesario tener en cuenta estos cuatro parámetros para poder traducir cualquier sistema semiótico, entendiendo estos como características fundamentales de la creación

de sentido de cualquier lenguaje, para poder transmitir de la forma más certera el mensaje; no es lo mismo escribir “corazón” a “**CORAZÓN**” la tipografía, el tamaño de la letra, el contexto en que se escribe la palabra por ejemplo no es lo mismo escribir corazón en una carta que en una revista de salud; así también un papel fundamental es las sintaxis que da concordancia a aquello que se quiere decir, estas cuatro variables puede aplicarse a cualquier forma del lenguaje.

11.1.11 Narratología análisis de la estructura de los relatos.

Según Barthes a partir de la lingüística se debe estudiar el discurso; para analizar un relato es necesario dividirlo en dos como dice Torop: la historia (argumento) y el discurso, el primero es el que tiene la lógica de las acciones de los personajes y el segundo son los tiempos los modos y aspectos del relato; para el análisis del relato Barthes propone tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y finalmente el nivel de la narración, estos tres están directamente relacionados los cuales se explican a continuación (Barthes pp. 10-12).

Primer nivel: Funciones

Este nivel se divide en dos, la primera son las funciones distribucionales que tienen que ver con el tiempo y la narración; y la segunda son las integradoras que son las constantes en la historia que son directamente relacionadas, porque las funciones integradoras van entrando o se relacionan con las funciones distribucionales es decir que los aspectos que están presentes todo el tiempo van entrando en el tiempo a medida que avanza el discurso:

“Las primeras corresponden a las funciones de Propp, retomadas en especial por Bremond, pero que nosotros consideramos aquí de un modo infinitamente más detallado que estos autores; a ellas reservaremos el nombre de funciones. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todos los indicios en el sentido más general de la palabra; por lo cual la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia” (Barthes 1977 p. 18).

Dentro de la clasificación de las funciones distribucionales se encuentra una subdivisión de funciones; la primera son los núcleos, es decir, los nudos de la historia y el segundo son las catálisis que sería la serie de acciones que suceden entre los núcleos. Los núcleos son los momentos que cambian la historia de rumbo, y las catálisis son los hechos que no tienen una relevancia tan fuerte como para cambiar el rumbo de la historia, pero si dotan de ritmo y de significado a la historia:

“Para retomar la clase de las Funciones, se dice que sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderos «nudos» del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones «nudo»: llamemos a las primeras funciones

cardinales (o núcleos) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, catálisis” (Barthes. 1977 p. 19).

En el gran segundo grupo, está las funciones integradoras, dentro de esta función están los personajes y las escenografías, esta función no genera consecuencia, en cambio, son causas de acciones pasadas, son los llamados “indicios” que dotan de información que aportan a situar en el tiempo y en el espacio, que dotan de atributos a los espacios y personajes:

Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad, como la de las catálisis, es pues débil, pero no es tampoco nula: cualquier sea su «inanidad» con relación al resto de la historia, al informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso (Barthes. 1977 p 22).

Para ilustrar se muestran en la Figura 1 las clasificaciones de las funciones.

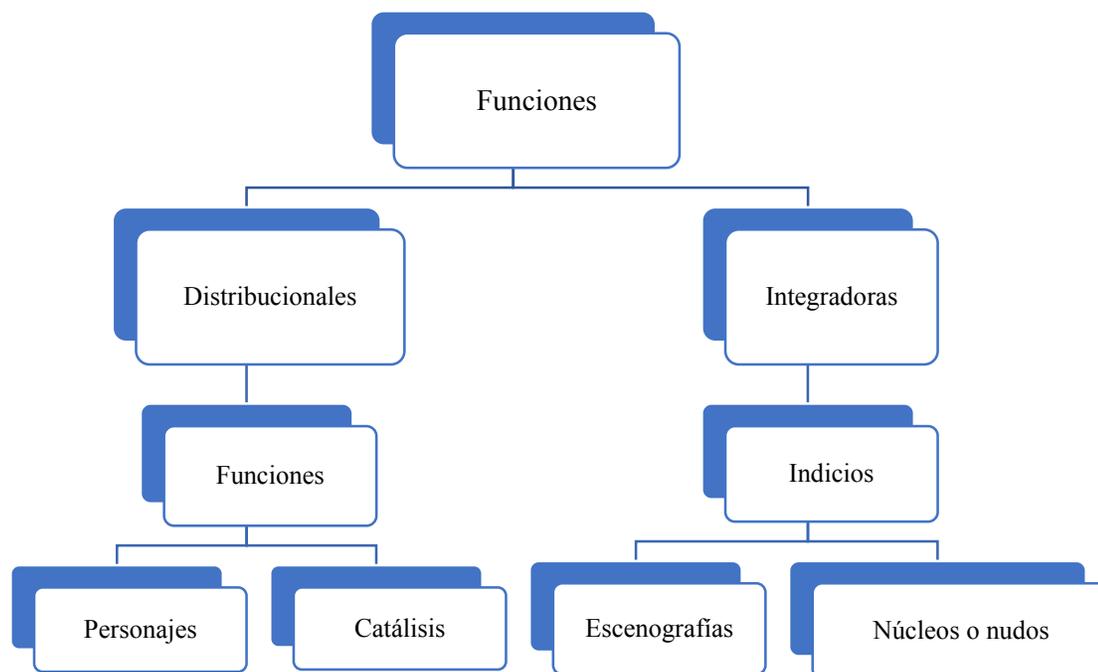


Figura 1. Clasificaciones de las funciones. Autoría propia

Segundo nivel: Acciones

Este es el que define a los personajes como un factor importante dentro de la historia, siendo el personaje analizado desde un punto de vista de actante (su objetivo en la historia y lo que representa el personaje en sí) y no desde una forma psicológica; el personaje es pues el medio de comunicación de un signo:

“Para Cl. Bremond, cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (Fraude, Seducción); cuando una misma secuencia implica dos personajes (que es el caso normal), la secuencia comporta dos perspectivas o, si se prefiere, dos nombres (lo que es Fraude para uno, es Engaño para el otro); en suma, cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia”. (Barthes. 1977. P, 34).

Estos personajes que representan signos dentro de la historia por más pequeños que sean son su propio héroe y tienen su comunicación deseo y prueba, estos a su vez puede determinarse en su nivel de proximidad o perspectiva con respecto a su nombramiento en la historia el cual se puede designar con el pronombre.

“Si, pues, conservamos una clase privilegiada de actores (el sujeto de la búsqueda, del deseo, de la acción), es al menos necesario flexibilizarla sometiendo a este actante a las categorías mismas de la persona, no psicológica sino gramatical: una vez más, habrá que acercarse a la lingüística para poder describir y clasificar la instancia personal (yo/tú) o a personal (él) singular, dual o plural de la acción” (Barthes. 1997. P, 37).

Tercer nivel: Narración

En este nivel no sólo se estudia quien es el narrador, entendiendo a este personaje como quien revela la historia; para este personaje impersonal como dice Barthes es quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe. Al mismo tiempo se puede hablar que este tiene tres formas: la primera en la que la historia es contada por el autor, quien es una persona identificable dentro de la historia, la segunda es la figura de un ser omnipresente que conoce todo desde adentro y afuera de los personajes pero que no toma partido en nada, y la tercera es la que dice que todo se limita a lo que observan o ven los personajes. (Barthes. 1977, pp. 39-40).

Es importante resaltar que el narrador tiene el poder a través del lenguaje de acercar o alejar la historia y los personajes, no es lo mismo contar algo en primera persona que contarlo en tercera persona, cambia totalmente al receptor de este comunicado, la narración no se llena de significado sino hay quien la reciba y este receptor también necesita de un contexto para poder decodificar estos signos

“La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel «narratológico» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, entre otros). Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso: inmediatamente después hay que pasar a otra semiótica” (Barthes. 1977 p, 45).

Para Barthes el relato tiene un sistema que es tomado de la lingüística, de esta forma la articulación y la integración que él lo lleva al relato y lo pone como forma y sentido

Tabla 4.

La narración

Articulación	Integración	Forma	Sentido
Esta articulación es la clasificación del relato en unidades pequeñas estas a su vez se vuelven forma	Es la organización cronológica de las unidades para dar sentido	La forma se divide en dos partes la primera se trata de distender los signos de la historia y la segunda es insertar en estas distenciones expiaciones imprevisibles. Es decir, los núcleos y las catálisis del discurso	Este es el significado total de una disposición de indicios, los elementos dados en el relato puestos en una cronología están dotados de significado que da sentido al relato

Nota: Autoría propia

De esta manera se puede decir que a través de los comienzos del cinematógrafo se ha buscado llevar las historias reales a la pantalla y ha entrado de manera constante en estudios para estandarizar un proceso a través de líneas multidisciplinares, no siempre depende de un proceso de investigación sino de actos creativos y de líneas intuitivas que permite ampliar los panoramas de estudio y las múltiples formas de poder dar vida a un testimonio real en la pantalla.

11.2 Capítulo II “Ser”

“Silvio no tenía nada, luego lo tuvo todo y después volvió todo nada”

Tierra en la lengua - Rubén Mendoza

Dentro de este capítulo se abordan los parámetros de estudio filmico que determinan la forma en la que se llevó a cabo la traducción intersemiótica del cortometraje CERDOS y el proceso de análisis de las dos obras cinematográficas de Rubén Mendoza: *Tierra en la lengua* y *Los cuadernos de Silvio* (2014); aplicando un diseño de modelo que se divide en cuatro pasos: el relato oral, el análisis dramático, la representación, y la traducción intersemiótica.

11.2.1 Relato oral.

En el relato oral se denotan elementos que generan una subdivisión, para conocer de donde proviene el testimonio inicial, además, introducir a la persona que recopila la información a conocer

los hechos y acontecimientos de esa narración, para ello dentro del instrumento se utiliza la entrevista y su transcripción. Estos parámetros pueden ser aplicados a una película ya finalizada o en pleno proceso de creativo.

Para la entrevista se pueden recurrir a las fuentes provenientes del director o de la recolección de datos acerca de la realización del film, en la transcripción se debe ir a la fuente inicial quién es la persona que brinda el testimonio.

11.2.2 Análisis dramático.

Para el análisis dramático se toma como referente el relato de Roland Barthes con el fin de extraer los núcleos y las catálisis, esto permite generar un hilo conductor a partir de los hechos e información para establecer los acontecimientos más importantes en un guión literario; consecutivamente se analiza lo que Barthes llama acciones, en las que se determina la función u objetivo del personaje; es decir como las acciones caracterizan a un personaje y lo hacen mover de una manera determinada por más pequeño que sea este dentro del relato y generar que la historia se desarrolle, y finalmente el narrador quien es el que determina el punto de vista de la historia y que tanto acercamiento se tiene a los acontecimientos y personajes.

En el caso de *Tierra en la lengua*, film con el cual se ejemplificará el modelo; los núcleos que fueron nombrados o titulados resaltaron la característica esencial de la escena. Para ello se genera un plano cartesiano; en el eje X (Distribucionales) donde se ubican los núcleos y en el eje Y (Integradoras), donde se ubica la catálisis.

Para poder comprender el modelo es necesario conocer cada uno de los elementos que lo componen, los cuales van a ser explicados a continuación a través del primer acto del film *Tierra en la lengua*:

Los núcleos

- N1. Núcleo 1 (EL PODER): muestra el poder de Silvio, como representación del patriarcado, la fuerza de un personaje a partir de su juventud.
- N2. Núcleo 2 (LA BESTIA CAE): es la muestra de un personaje en deterioro, es la transformación del personaje; esto se observa en el filme cuando Silvio tiene un episodio de dolor y el director usa la analogía del caballo cayendo sobre la tierra con padecimiento similar.

Cuando se ubican los dos núcleos, que son aquellos que definen de que punto a que punto va un acto, se determinan las acciones concretas que permiten transitar un relato de un punto al otro.

Estas catálisis, también, se le pone un nombre y se genera y se describen de tal manera que se denoten las acciones que hacen los personajes en un tiempo determinado.

Catálisis

- C1. Catálisis 1 LA LLAMADA: Silvio habla con sus dos nietos para repartir el terreno y entregarles las cenizas de la abuela “Aurora de Vega” y cuelga el teléfono. Esto generara una descripción de los hechos y el relato.

Estructura narrativa

Está determinada por los 12 pasos del viaje del héroe de Joseph Cambell, a partir de ello, se toman los pasos que se usaron durante el primer acto:

1. Mundo Ordinario: Silvio es descrito como un hombre fuerte y con poder
2. Llamada a la aventura: Silvio llama a sus nietos para ir la finca y repartir los terrenos. Y así sucesivamente con los pasos determinados en los actos.

Los hechos

Son las acciones concretas que se representan en el film; mientras que la información que parte de la realidad proviene de dichos acontecimientos

- Hecho: Silvio un hombre intransigente y con poder que vuelve a su tierra. Explicación del hecho a través de la entrevista realizada a Rubén Mendoza: “Hay mucho, pero sobre todo hay una cosa con el carácter del viejo y su manera de entenderse con la naturaleza, con el llano y con la gente porque era un viejo carismático.”

En este punto, se hace la descripción evolutiva de los personajes a partir de las acciones y las características que brinda el narrador. Silvio se transforma en un animal con dominio a un animal dominado, esto se muestra con un narrador en primera persona con la voz de la abuela y la perspectiva del director.

11.2.3 Representación.

Teniendo en cuenta los eventos más importantes se extrae de estos, los signos que ayudan a dar a la representación similitudes con el relato original, esto permite que la traducción tenga elementos pertinentes de la narración original generando una carga semiótica a partir de los códigos e índices. En el caso de *Tierra en la lengua* se extrajo la personalidad de Silvio y se brinda una transformación, al igual con el espacio y el entorno.

11.2.4 Traducción intersemiótica.

Por último, a través de la traducción intersemiótica se permite conocer los formatos en el que se grabará, el lenguaje, el género en el que se establece y finalmente el significado involucrado dentro de la narración filmica; esto permite diferenciar lo que se cuenta y el cómo se cuenta establecidos por los cuatro planos de Zavala que son: la sustancia de la expresión, forma de la expresión, forma del contenido y sustancia del contenido.

Sustancia de la expresión. Se determina a través del análisis de imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración; en este se determina con que instrumentos fue hecho el filme, la construcción a partir de los materiales filmicos. En *Tierra en la lengua* se puede ver dos sustancias, la primera a partir del material de archivo y el testimonio de la abuela; y la construcción de puesta en escena de la representación de Silvio y sus nietos.

Forma de la expresión. Está determinada a partir de los cinco niveles de análisis: narración, imagen, sonido, montaje y puesta en escena, donde se explican los índices semióticos que transforman la historia y la estructura que mantiene. En *Tierra en la lengua* Silvio es metáfora de una bestia salvaje difícil de dominar, el cual se muestra como un caballo salvaje y que ya por la edad está decayendo.

Sustancia del contenido. La ideología se debe denotar en esta parte, en la cual se describen los ejes de la historia y como fue planteada, en el film *Tierra en la lengua* se ve un drama familiar que representa el director a partir de la autobiografía y testimonios de vida de su familia.

Forma del contenido. Va directamente relacionado con el género filmico. En el caso de la obra de Rubén Mendoza se puede determinar que es una docuficción y de roadmovie.

11.2.5 Aplicación del modelo de traducción intersemiótica.

11.2.5.1 Película *Tierra en la lengua* (2014).

Ficha Técnica.

Título original: Tierra en la lengua

Año: 2014

Duración: 89 min

País: Colombia

Dirección: Rubén Mendoza

Música: Edson Velandia

Fotografía: Juan Carlos Gil

Género: Drama

Sinopsis.

Viendo que se acerca su fin, un abuelo pide a sus dos nietos que le quiten la vida. Sin embargo, los jóvenes descubrirán algo que los llevará a hacer lo contrario: mantenerlo vivo, prolongando su agonía como un castigo por sus acciones pasadas.

Argumento.

Para conseguir la herencia de sus abuelos dos nietos viajan por la llamada de su abuelo que les pone una condición que lo ayuden a morir, y de paso cumplir la última voluntad de la abuela.

Acto I.

El filme tierra en la lengua nace de la necesidad del director por representar el Casanare y la figura de su abuelo materno; en el proceso para la realización hace una organización y recopilación de memorias familiares, además, de entrevistas y rodar nuevos eventos para construir una línea narrativa. Durante el proceso Rubén Mendoza expone acontecimientos que permiten estructurar y establecer puntos de encuentro entre la realidad y la ficción.

A través, de la entrevista hecha al director se establece el proceso de traducción que se hace en el filme; a partir de ello se tiene en cuenta los eventos y factores que el realizador consideraba importante plasmar y los procesos creativos externos a la historia que deseaba exponer.

A partir de ello se aplica el modelo de análisis en el acto I para ir reconociendo que factores de similitud están dentro del filme y el relato oral de la película. En este espacio temporal se reconoce a Silvio dentro de una decadencia debido a una enfermedad, que es una representación del abuelo de Rubén por no llegar a viejo, es este acto se estipulan cinco catálisis, que transitan en ver el descenso de Silvio.

Funciones.

En la Figura 2 se observa los núcleos y catálisis del film *Tierra en la Lengua*:



Figura 2. Funciones Tierra en la lengua. Autoría propia.

Núcleos y catálisis

- N1: Se representa a Silvio como el hombre fuerte dentro del patriarcado.
- C1: La llamada: habla con sus dos nietos para repartir el terreno y las cenizas de la abuela aurora "AURORA DE VEGA " cuelga el teléfono
- C2: Mostrando el poder, Silvio charla con su nieto; se queja al orinar y para no tomar la ayuda toma una piedra y la lanza al río.
- C3: El reproche, Silvio almuerza con sus nietos, reprensión por parte de sus nietos.
- C4: El trancón, Silvio habla con una mujer y la amenaza, saca unas monedas de un maletín para soltarlas.
- C5: La parada. Silvio entrega mercado a otra familia que tiene y le entrega el maletín de monedas a un señor. Este aspecto es un evento de la realidad
- C6: Llegada a la finca. Empleados y gente del lugar reciben a Silvio con sus nietos. muestra del poderío
- N2: La bestia cae. Silvio cae de dolor

Estructura narrativa.

- Mundo Ordinario: Silvio recorre junto a sus nietos el camino hacia su casa
- Llamada a la aventura: Silvio se muestra frágil frente a la enfermedad

- Rechazo de la llamada: Sus nietos dudan de ir con él para ayudarlo con su salud
- Encuentro con el mentor: Los nietos de Silvio lo ayudan en el camino con sus diferentes asuntos y su enfermedad

Hechos.

- Hecho 1: Silvio llama a sus nietos para darles una propuesta.
- Hecho 2: Sus dos nietos van con él hacia su finca.
- Hecho 3: Se ve la enfermedad de Silvio cuando orina junto a su nieto
- Hecho 4: Viajan hasta llegar a la casa de una de las familias de Silvio
- Hecho 5: Llegan a la finca donde se van a quedar y comen
- Hecho 6: Silvio se acuesta en una hamaca porque está muy enfermo

Información.

- Carro jeep en una carretera destapada
- Interior de carro jeep un carro viejo
- Paisaje arenoso con poca vegetación
- Pueblo pequeño llegan a una casa pequeña pintada en colores pasteles un poco descuidada
- Finca de Silvio en tonos pasteles con poca luz
- Interior finca pasillo exterior de la finca antigua

Acciones.

Descripción de personajes.

- Silvio: personaje con un carácter fuerte, decidido, manipulador y vengativo
- Nieta: mujer tranquila que poco le importan las cosas a su alrededor está en sus cosas
- Nieto: personaje bromista, contestón, y que aprovecha las oportunidades, tranquilo

Derivaciones.

- Silvio: representa el machismo el poder la autoridad, la fuerza
- Nieta: representa la tranquilidad la pasividad
- Nieto: representa el oportunismo, la tranquilidad, pero a la vez la broma la ironía

Narración.

El tipo de narración de este primer acto es la tercera clasificación de Barthes; es el narrador que conoce lo que el espectador conoce, si bien no hay un narrador con voz propia en esta historia la cámara entra a ser el narrador

En este acto la cámara ayuda a visualizar todo lo que pasa entre estos tres personajes y su relación con su entorno

Representación.

En las conversaciones con el director se logra hilar puntos de representación de la película con los hechos de la vida real en aspectos que tienen que ver directamente con las costumbres de la región que él deseaba retratar del Casanare por un deseo que proviene de factores personales; y por el otro lado retratar a la figura del abuelo por factores arquetípicos que se encuentran en el personaje y de la construcción fantástica.

Para Rubén Mendoza su abuelo es: “la figura emblemática fundamental de mi vida y de muchos otros y también un desastre digamos de hombre era mi abuelo materno, una persona con la que era maravilloso andar, por un lado, y por otro era un buen padre, uno como que estaba siempre caminando en un precipicio”

A partir de ello se denotan una construcción articulada de espacio y de reflejo en el filme de: Los personajes, la finca, el vestuario y la relación de Silvio con el entorno con los demás personajes con el fin de mantener el patriarcado.

Lenguaje narrativo.

Sustancia de la expresión.

Imagen. El acto va hasta el minuto 16: 54. Se concibe a partir del material de archivo y realización a partir de movimientos de cámara moderna. Imagen a color.

Sonido. El sonido está permeado por sonidos ambientes de los lugares por los que atraviesan los personajes. Grabación de voz en off de la abuela del director. Se escucha una canción autóctona llanera y existe un desarrollo de diálogos informativos. Uso de diálogos extradiegéticos.

Montaje. El montaje del largometraje es lineal, de yuxtaposición y conceptual.

Narración. Se hace a partir de la estructura viaje del héroe.

Puesta en escena. A partir de la dramatización de imágenes de archivo sobre familiares en su juventud y las posiciones corporales de Silvio frente a su familia.

Forma de la expresión.

Imagen. Se establecen planos cerrados para generar una intimidad con el personaje. La construcción frente a la interacción de la cámara con el personaje principal que es Silvio genera un aislamiento con el resto de sus familiares. Planos estáticos que desarrollan una perspectiva de

observación frente al entorno. Constante desarrollo de imágenes que muestra el viaje de Silvio con sus nietos.

Sonido. La voz en off permite entender el personaje de Silvio; cuando aún era joven. La canción revela el lugar donde se desarrolla el filme, en este caso en el Orinoco del país. Además, los diálogos muestran la personalidad de los personajes donde se entiende el nivel de patriarcado por parte de Silvio. El uso de diálogos extradiegéticos durante una llamada permite entender el viaje que Silvio y sus nietos empiezan.

Montaje. Al principio del largometraje se orquestan imágenes de archivo que revelan un manejo de archivo familiar del director, con este archivo, se muestra la personalidad de Silvio. A partir del Montaje lineal se permite la presentación de personajes y memoria familiar, define el tema central emotivo. Y a partir del montaje (yuxtaposición) conceptual se entiende como se desvanece Silvio. Cuando coordina el cabello muriendo con Silvio padeciendo dolor.

Narración. Se desarrolla el conflicto de los personajes, la estrecha y complicada relación entre Silvio y sus nietos, personajes arquetípicos que contrastan y permiten el conflicto de manera más interna. Estilo de mini trama. Y conflictos internos que se ven a partir del proceso del largo.

Puesta en escena. A partir de la dramatización de imágenes de archivo sobre familiares en su juventud, desarrolla una idea de lo quien era Silvio. Hay una característica frente a la posición de los personajes, donde Silvio siempre permanece en el centro del recuadro. Esto genera, que se muestre como el mediador y persona controladora.

Las imágenes plantean a nivel semiótico la caída de Silvio para ello es utilizado el caballo (bestia) a nivel metafórico para integrar la situación física del protagonista, además, de la presencia desvanecida a causa de la vejez y una enfermedad (ver Figura 3 y Figura 4).

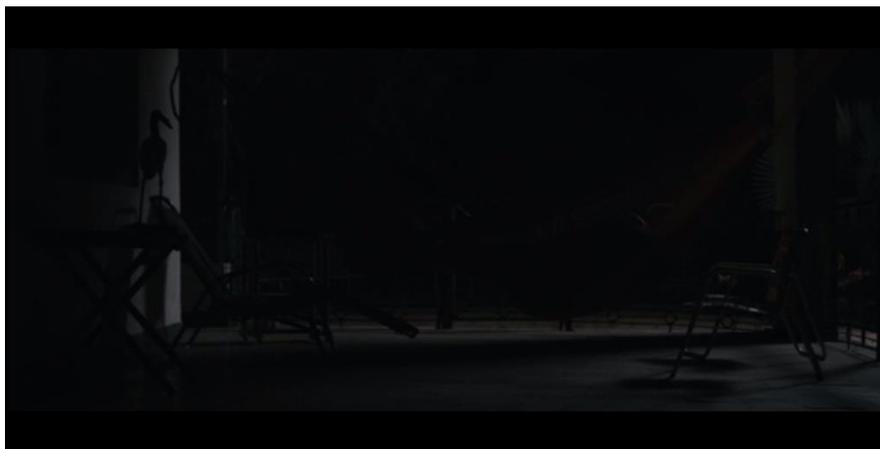


Figura 3. Imagen Tierra en la lengua. Mendoza, R, (2014). Autoría propia.



Figura 4. Imagen caballo Tierra en la lengua. Mendoza, R, (2014). Autoría propia.

Género narrativo/Forma del contenido: Docuficción, drama y Road movie, esta última característica se ve reflejada en un tipo de expedición por parte de Silvio y sus nietos, donde siempre se encuentran en carretera pero su principal aspecto es el cambio en sí mismos.

Esto permite conocer una forma de representación en el cortometraje CERDOS a partir de la experiencia del director con características y formas que se emplean en el film de creación.

11.2.5.2 Cortometraje Cerdos (2019).

Ficha técnica

Titulo original: Cerdos

Año: 2018

Duración: 15 min

País: Colombia

Dirección: Ana María Ferro

Música: Juan Camilo Valderrama

Fotografía: Carlos Garzón

Producción: Luisa Aguirre

Género: Drama

Sinopsis.

Durante años, Mercedes se ha mantenido alejada del que alguna vez fue su hogar y en su interior resguarda el grito de una niña que jamás hablo, una llamada del pasado hará que Mercedes se enfrente a lo ocurrido en su niñez, a sacar la plaga que abunda en las raíces de aquellas tierras y a

enterrar su dolor. No sin antes tratar de destapar todas las máscaras que tiene cada miembro de su familia: Felisa una hermana sin libertad, Hortensia una madre esclava de su cuerpo y Efraín un hombre que actúa según sus instintos primitivos. Mercedes estará dispuesta a destapar todas sus cartas y que el único testigo de su fatídico pasado, que es un cerdo, llegue a ser su juez si antes no le cortan su cabeza.

Argumento.

La historia nace a partir del relato de Nelly Gómez, una mujer oriunda del sur del Huila, la narración brota debido a su parentesco con uno de los miembros del equipo de producción, su núcleo principal deriva en una violación y como a partir de ello surge un proceso de transformación del rencor hacia el perdón y la reconciliación.

Acto I.

El cortometraje *cerdos* nace del deseo de la directora por contar una parte de la vida de su madre, el primer acto cuenta como el personaje principal vuelve a la casa de su infancia, este suceso la lleva a reencontrarse con su pasado del cual siempre quiso olvidar, de este fragmento se extraen elementos como los actos y catálisis además el carácter de los personajes que ya estaban demacrados desde la entrevista previa.

Funciones.

En la Figura 5 se observa los núcleos y catálisis del film *Cerdos*:

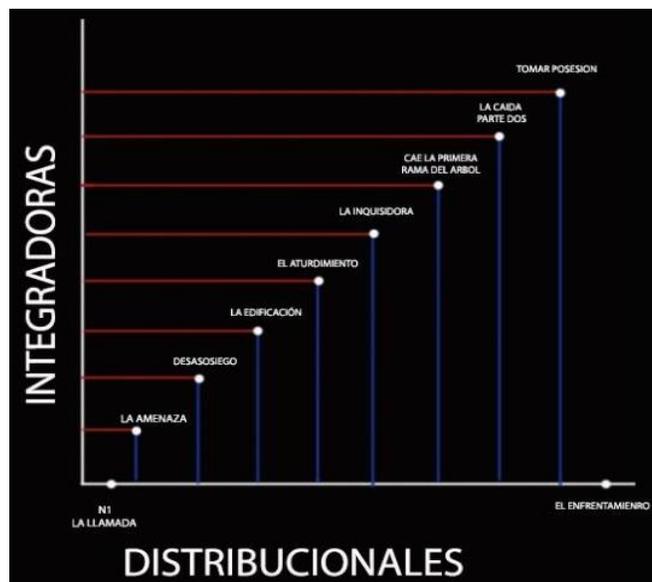


Figura 5. *Funciones cerdos Acto I.* Autoría propia.

Núcleos y catálisis.

- N1: Una llamada hace que Mercedes regrese a su casa
- C1: Mercedes se baña en el río y observa a la carroña
- C2: Mercedes camina por la pradera
- C3: (Flashback) recuerdo de Mercedes con sus padres.
- C4: Mercedes se encuentra con su madre y su hermana.
- C5: Mercedes y Felisa hablan
- C6: (flashback) recuerdo sobre el romance de su madre
- C7 (flashback) recuerdo de corte de trenza que se va río abajo
- C8: conversación entre Mercedes y Felisa corte de la mano de Felisa
- C9: Mercedes se encuentra con Efraín y mata al cerdo.
- N2: Efraín amenaza a Mercedes por las tierras.

Estructura narrativa.

- Mundo ordinario: Mercedes vive tranquila en Bogotá Efraín y Felisa en el campo
- La llamada a la aventura: Felisa llama a Mercedes a avisar que su madre está enferma.
- El rechazo de la llamada: Mercedes decide ir con el propósito de reclamar lo que le pertenece.
- Ayuda sobre natural o encuentro con el mentor: Mercedes se encuentra con Felisa y hablan de su madre y el propósito de Mercedes.

Hechos.

- Hecho 1: Mercedes regresa
- Hecho 2: Encuentro con la Felisa
- Hecho 3: Encuentro con Efraín
- Hecho 4: Muerte del cerdo

Información.

- Casa de los años 80 de tonos ocres
- Habitación rodeada de elementos religiosos
- Río con putrefacción
- Cocina con estufa de leña una ventana que divide en dos el espacio que se observa lugar donde matan los cerdos.

Acciones.

Descripción de personajes.

- Mercedes: Miedo la rabia y el dolor
- Felisa: Sumisión temor
- Efraín: Poder

Derivaciones.

- Mercedes: Confrontación
- Felisa: La represión
- Efraín: Jerarquía

Acciones.

- Mercedes: Quiere tener el control de las cosas
- Felisa: Desea escapar
- Efraín: Quiere mantener el dominio

Narración. En este acto se encuentran dos tipos de narrador el primero es el AUTOR en la primera parte narra en tercera persona y en la segunda parte (muerte del cerdo) que se narra con voz ajena en primera persona.

El segundo narrador es el narrador que conoce lo mismo que el espectador en este acto sería la cámara que nos muestra todo en tercera persona.

Representación. Los símbolos que se destacan dentro de la narración están directamente relacionados con el proceso de costumbres de la región mencionados, permitiendo así un juego simbólico:

- El personaje de Mercedes- representación de Nelly Gómez
- El sombrero suaceño
- La música perteneciente a la región
- La casa
- Felisa- representación de Piedad
- Efraín- representación de Emiliano
- Hortensia- representación Ana Elisa
- Los elementos religiosos
- El acento
- El vestuario

- El trabajo en el campo
- Las costumbres

Análisis dramático.

Se generó la línea dramática a partir de los hechos establecidos, se sacan los puntos más trascendentales que permitan una transformación de esos eventos dentro del mundo cinematográfico, todo generado a partir de la construcción de la acción variada en el tiempo del mundo interno. Con este proceso se delimitan los siguientes momentos:

Lenguaje narrativo.

Sustancia de la expresión.

Imagen. El primer acto de CERDOS tiene una duración de 6:47 y se establece a partir del elemento del agua. Sustancia: Esta figura (agua) que se ve constantemente en los objetos que rodean a los personajes. Dentro del estilo se observan tres tipos de tratamientos a las imágenes donde se observa: resonancia magnética de cerebro, formato antiguo (súper 8) y elementos dramáticos resueltos en la puesta en escena.

Sonido. El primer acto está permeado por el agua y transita de la tranquilidad a la tensión. El elemento se escucha a partir de la selección de tres objetos: agua, lodo y sangre, se reconocen a partir de la densidad de cada material seleccionado. A nivel musical, está determinada por música autóctona del Huila interpretada con instrumentos clásicos. Además, de música incidental que acopla dos voces femeninas y una voz masculina.

Montaje. Cuenta con tres tipos de montaje: lineal, de yuxtaposición (alternado) y conceptual. Al principio del cortometraje se orquesta una secuencia de imágenes de resonancias magnéticas de cerebro, evoluciona paulatinamente mostrando el desarrollo de la trama y existen dos insertos (flashbacks). Se alternan imágenes de la expresión de personajes para denotar tensión.

Narración. Inicia con la llegada de Mercedes a la casa; y finaliza con la amenaza de Efraín al llegar con la cabeza del CERDO a la cocina. La estructura tiene un tratamiento enfocado en el viaje del héroe.

Puesta en escena. Los personajes que envuelven a la historia (Mercedes, Efraín y Felisa), tienen posiciones frente a los encuentros que poseen uno del otro. Permitiendo así, entender la rivalidad que tienen uno con el otro. Las posiciones corporales están marcadas de dos formas: la primera es Mercedes y Felisa donde están siempre juntas y se están cercanas; y la segunda es el constante

enfrentamiento entre Efraín y Mercedes donde siempre están frente a frente, o se dividen a partir de los valores de plano o con la escenografía.

Forma de la expresión.

Imagen. El lenguaje de este fragmento está definido por valores de plano que transitan de lo general a lo particular, es decir, van de planos generales a medios para aprisionar a los personajes y mostrar en la atmosfera la incomodidad del lugar.

Sonido. A nivel sonoro se permite converger del agua a la sangre derramada por el marrano y entrar a nivel de simbolismo a que confluya la historia y aporte a la narración; haciendo así que se desenvuelvan acciones. A nivel musical, se determina un instrumento para cada uno de los personajes y se configura de manera incidental en los flashbacks y permite un aporte de suspenso o crescendo en las acciones particulares de los actores.

Montaje. Al iniciar el cortometraje se observa un desarrollo conceptual de una sucesión de imágenes que desarrolla el concepto de "estar", permitiendo generar una línea de introspección en la narrativa del film. Esto refuerza el desarrollo del personaje y la personalidad que denotara durante este fragmento. Este tipo de montaje es utilizado en los flashbacks para entender hechos específicos de la protagonista, donde a partir de su narración se utilizan imágenes que simbolizan ese hecho y permite un desarrollo a partir de ello.

A su vez, permite con la linealidad entender la trama inicial del cortometraje y desarrollo de los hechos y se refuerzan las acciones con la yuxtaposición para entender la tensión interna de cada personaje

Narración. Se trabaja a partir de la construcción de un antihéroe y se maneja a través, de los simbolismos del buitre, de este modo efectuar una analogía entre el temor que infunde un buitre pero que su efecto resulta purificador. En esta parte se genera el conflicto inicial que involucra al regreso de Mercedes y la lucha con los tipos de CERDOS que se encuentran en la marranera. Se da el desarrollo del conflicto y se ponen "las cartas" sobre la mesa y las amenazas iniciales.

Puesta en escena. El enfrentamiento de los personajes es una constante y se determina por la coreografía entre Mercedes y Efraín, siempre se mantienen en lados opuestos, y a partir de los gestos se observa la discusión que ambos mantienen, en especial en la parte del asesinato del CERDO, donde se ven que están en bandos distintos y están en una búsqueda de saber quién se queda con el poder.

Para ello se descubre dicha escena, se encuentra Efraín matando a un CERDO y llega Mercedes a dar la amenaza, quien tiene el poder hasta el momento es Efraín, se nota porque es quien tiene amarrado al CERDO, tiene el cuchillo en sus manos y quien ejerce el poder.

Al llegar Mercedes, corporalmente quedan a la misma altura, ella toma el cuchillo y mata al CERDO generando así más certera su amenaza. Al finalizar Efraín queda arrodillado al lado del animal y Mercedes queda de pie dejando a Efraín con la Sangre y la muerte en sus manos.

En cambio, frente a Felisa siempre esta una a la otra tratando de hacer un balance, que también contiene un rifirrafe constante pero donde se mantienen siempre en la misma posición y altura, contrariadas por sus personalidades y saliendo de cuadro por espacios opuestos.

A partir de la traducción intersemiótica se activan los símbolos y mecanismos de representación, es decir, se juega a nivel metafórico; en el ejemplo se relaciona el comportamiento del cerdo con el comportamiento de Efraín personaje de la historia. Se establece la constante amenaza y figura del como el cerdo y a quien debe eliminar para limpiar el lugar.



Figura 6. Imagen de cortometraje Cerdos. Ferro, A, (2019). Autoría propia.



Figura 7. Imagen de cortometraje *Cerdos*. Metáfora de Efraín como cerdo. Autoría propia.

Acto II.

Funciones.

En la Figura 8 se observa los núcleos y catálisis del film *cerdos*:

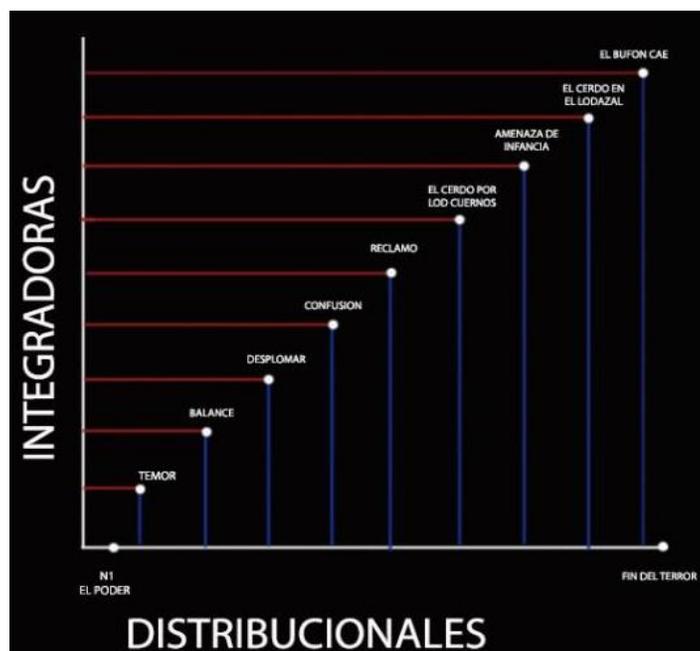


Figura 8. Gráfico funciones *cerdos* Acto II. Autoría propia.

Núcleos y catálisis.

- N1: Hortensia respira tranquilidad
- C1: Mercedes, Felisa y Efraín oran antes de cenar.

- C2(flashback) José golpea a Hortensia
- C3: Mercedes se retira de la mesa
- C4: Felisa y Mercedes charlan en la habitación
- C5: Mercedes y Efraín apuestan el terreno en un juego de cartas
- C6: (flashback) Efraín viola a Mercedes
- C7: Mercedes gana la partida
- N2: Hortensia gana la partida

Estructura Narrativa.

- El cruce del umbral: Mercedes cena con Efraín se siente amenazada.
- Pruebas aliados y enemigos: Mercedes se encuentra con un mazo de cartas
- Acercamiento: Habla con Felisa y comprende a su hermana
- Prueba difícil o traumática: Apuesta del terreno y revela el secreto de la violación

Hechos.

- Hecho 1: Hortensia enferma
- Hecho 2: Mercedes se enfrenta con Efraín
- Hecho 3: Felisa y Mercedes hablan
- Hecho 4: Cena familiar
- Hecho 5: Efraín auxilia a Hortensia
- Hecho 6: Juego de cartas
- Hecho 7: La violación por parte de Efraín

Información.

- Comedor con la comida típica del lugar
- Habitación adornada por elementos religiosos
- Los espacios son de colores ocres

Acciones.

Descripción de personajes.

- Efraín: Pasa de dominante a dominado
- Mercedes: Pasa del miedo a la seguridad
- Felisa: sigue en la sumisión, pero con algo de seguridad por estar al lado de su hermana.

Derivaciones.

- Efraín: Advertencia
- Mercedes: confianza
- Felisa: Tranquilidad

Acciones.

- Efraín: Recuperar el poder perdido
- Mercedes: Dominar
- Felisa: desaguarse o respirar

Narración.

En este acto se encuentran dos tipos de narrador el primero es el AUTOR en la primera parte narra en tercera persona y a partir de allí el único que nos muestra la historia es la cámara

Representación.

- El personaje de Mercedes- representación de Nelly Gómez
- El sombrero Suaceño
- La música
- La casa
- Felisa-representación de Piedad
- Efraín- representación de Emiliano
- Hortensia- representación Ana Elisa
- Los elementos religiosos
- El acento
- El vestuario
- El trabajo en el campo
- Las costumbres

Lenguaje narrativo.

Sustancia de la expresión.

Imagen. El segundo acto va del minuto 6:48 al minuto 14:35 y se establece a partir del elemento del viento. La figura del viento se ve reflejada en la utilización de los objetos por parte de los actores y en el mismo entorno reflejado en el movimiento de las cortinas, en este espacio, al igual que en el primer acto, cuenta con resonancias magnéticas de corazón, los flashbacks se cuentan con imágenes de súper 8 y elementos dramáticos resueltos en la puesta en escena.

Sonido. A nivel sonoro se escucha el viento, el cual simboliza el estado anímico de los personajes, hasta aumentar paulatinamente y dejar respirar a la protagonista del cortometraje. En este fragmento se encuentra el elemento de la voz, el viento y la música incidental que sigue en crescendo durante la muestra de los flashbacks.

Montaje. El montaje sigue transitando entre lo lineal, conceptual y alternado, permitiendo darles curvas dramáticas a las escenas. Se introduce a un segundo capítulo, con imágenes de resonancia de corazón, paulatinamente se observa la trama de la historia y los flashbacks se tornan en performance

Narración. Inicia en una cena familiar y culmina con un juego de cartas, el evento incitador comienza y termina en el comedor. La estructura tiene un tratamiento enfocado en el viaje del héroe.

Puesta en escena. Los personajes que envuelven a la historia (Mercedes, Efraín y Felisa), tienen posiciones frente a los encuentros que poseen uno del otro. Permitiendo así, entender la rivalidad que tienen uno con el otro. Las posiciones corporales están marcadas de dos formas: la primera es Mercedes y Felisa donde están siempre están juntas y se están cercanas; y la segunda es el constante enfrentamiento entre Efraín y Mercedes donde siempre están frente a frente, o se dividen a partir de los valores de plano o con la escenografía.

Forma de la expresión.

Imagen. Los planos en esta secuencia se cierran de los planos medios, a los primeros planos, se enclaustran más a los personajes donde se siente la incomodidad en el espacio. De igual manera los flashbacks se tornan de forma performática y generar una resolución cual si fuese material de archivo.

Sonido. A nivel sonoro se usa el Padre Nuestro, que se utiliza semióticamente para darle fuerza a la escena de la violación, de igual manera se involucra el sonido de un reloj; como una muestra del tiempo que se agota tanto a Efraín como Hortensia la mujer que se encuentra en cama.

El viento permite que se junte la respiración agitada de Hortensia y se sienta un agotamiento que envuelve a todos los personajes dentro del lugar.

La música incidental sigue en Crescendo y empieza a tornarse más fuerte según el personaje que empieza ganar la partida (se utiliza de manera más orgánica durante los flashbacks para dar fuerza a la presencia sonora de cada personaje en la escena

Montaje. En el montaje de resonancias, se da el significado de "ser", donde se ve el reflejo del corazón para comprender la parte sensible del ser humano, al mismo tiempo se comprende con los flashbacks la historia del pasado, esto permite entrar de manera metafórica al cortometraje y simbolizar ciertas escenas a través del performance.

El montaje lineal se ve alterado por niveles conceptuales, como lo es en la escena de las cartas donde la idea principal es fragmentar y revelar el gran secreto, para ello se utiliza un efecto en la cual la imagen parece una resonancia y se utiliza como rompecabezas para "armar" de alguna manera la trama que se desarrolla.

Narración. En esta parte se desarrolla el conflicto entre Efraín y Mercedes el gran enfrentamiento se observa a partir de un juego de cartas y se revela el secreto del porque Mercedes se marchó de su hogar siendo muy niña. De igual manera apuestan la casa y existe un término de reconciliación entre Mercedes y Felisa.

Puesta en escena. El enfrentamiento de los personajes es una constante y se determina por la coreografía. En el caso de Efraín y Mercedes continua una línea de disputas y se ponen frente a frente a los personajes para demostrar la complicada relación que tienen estos dos.

Entre Felisa y Mercedes la relación no es de rivalidad, sino es el caso de que una no pueda ver a la otra, para ello se pone de espaldas y se sinceren sin poder verse.

Acto III.

Análisis dramático.

Funciones.

En la Figura 9 se observa los núcleos y catálisis del film *cerdos*:



Figura 9. Funciones cerdos Acto III. Autoría propia.

Núcleos y catálisis.

- N1: Felisa y Mercedes hablan de las dificultades de estar separadas
- C1: Efraín Mercedes y Felisa esperan la muerte de Hortensia mientras cae una tormenta.
- C2: (flashback) José trata de matar a Efraín, separación de Felisa con Mercedes.
- C3: Hortensia muere
- C4: Mercedes y Felisa hablan.
- C5: Mercedes empaca sus cosas.
- C6: Efraín se queda en la casa mientras se queman los restos de Hortensia.
- N2: Mercedes y Felisa se marchan.

Estructura narrativa.

- Recompensa o reconciliación: Mercedes y Felisa charlan sobre los años que Mercedes no estuvo presente y se reconcilian, Hortensia muere
- El camino de vuelta: Mercedes perdona a Hortensia para volver a su hogar
- Resurrección del héroe: Felisa enfrenta a Efraín
- Vuelta con el elixir: Mercedes se marcha a Bogotá con Felisa

Hechos

- Hechos 1: Muerte de Hortensia
- Hechos 2: Amenaza de Felisa a Efraín
- Hechos 3: Reconciliación entre Mercedes y Felisa

- Hechos 4: Reconciliación Mercedes con Hortensia.
- Hechos 5: Efraín se queda en la casa
- Hechos 6: Felisa y Mercedes se despiden de su madre
- Hechos 7: Mercedes y Felisa se marchan

Información.

- Habitación rodeada de objetos religiosos y velas color ocre en las paredes con manchas de humedad.
- Habitación Felisa eta rodeada de muñecos viejos imágenes religiosas las paredes de color ocre
- Frente de la casa es de color blanco con moho el pasto esta alto y esta la tumba de la Hortensia.

Acciones

Descripción de personajes.

- Efraín: Pierde su posición
- Mercedes: Se reconcilia con el pasado
- Felisa: Se revela y encuentra su libertad
- Hortensia: Muere

Derivaciones.

- Efraín: Perdida
- Mercedes: La victoria
- Felisa: Libertad
- Hortensia: El perdón

Acciones.

- Efraín: Recuperar el dominio
- Mercedes: Perdonar
- Felisa: La libertad y desahogarse
- Hortensia: El perdón

Narración.

En este acto hay una narración en la primera parte a manera de reflexión introductoria al capítulo, luego este narrador desaparece y sólo transcurre la historia sin un narrador explícito.

Representación.

- El personaje de Mercedes- representación de Nelly Gómez

- El sombrero suaceño
- La música
- La casa
- Felisa-representación de Piedad
- Efraín- representación de Emiliano
- Hortensia- representación Ana Elisa
- los elementos religiosos
- El acento
- El vestuario
- El trabajo en el campo
- Las costumbres

Lenguaje narrativo.

Imagen. Este acto va desde el minuto 14:40 al minuto 20:22, se establece la imagen con el elemento del fuego. La figura del fuego se ve constantemente reflejada en los objetos. A nivel gráfico se utilizan las resonancias magnéticas de columna y la imagen de súper 8, además, de contar con la parte actancial.

Sonido. Esta permeado por los sonidos de la lluvia, los rayos y el fuego. El elemento es escuchado y va en crescendo hasta el punto en el que Efraín se queda encerrado en la (marranera) casa. La música se manifiesta hasta silenciarse una viola que es la que representa a Hortensia. Se escucha el testimonio y se juega con el ritmo de dos relojes que se vuelven en latidos del corazón.

Montaje. Cuenta con tres tipos de montaje: lineal, de yuxtaposición (alternado) y conceptual. Se da inicio al capítulo con unas resonancias magnéticas de columna, evoluciona con la trama. Y al finalizar termina con una imagen de súper 8 y se quema la película saliendo los créditos.

Narración. Empieza con la reconciliación entre Felisa y Mercedes; y ellas marchándose del lugar. La estructura tiene un tratamiento enfocado en el viaje del héroe

Puesta en escena. Los personajes tienen su encuentro final, se da final a la discusión entre Felisa y Mercedes y se unen para atacar al CERDO mayor de la manada. Al iniciar este fragmento corpóreamente ambas le están dando la espalda al problema y solucionan el conflicto que hay entre ellas. Efraín queda relegado y sólo

Forma de la expresión.

Imagen. Los valores de plano en los exteriores se amplían para demostrar el respiro después de la gran confesión, en cuanto al clímax se realiza en un plano secuencia para mostrar el enfrentamiento entre las mujeres de la casa, la muerte de Hortensia y el estado anímico de los personajes

Sonido. El reloj a destiempo simboliza la muerte de Hortensia y la reconciliación por parte de Mercedes con su madre. Además, el elemento del fuego representa como se destruye Efraín y en cuanto a la tormenta y la lluvia reiteran la muerte de Hortensia y el entierro del dolor.

Montaje. Al finalizar, sale el capítulo "SER DOS" donde se simboliza a partir de esta parte de film ensayo (conceptual) el concepto en la que el ser humano es tanto razón como corazón. Continúa con un montaje lineal donde está el clímax de la historia. Y finaliza con la partida ella, que es representado en súper 8 y se quema la película para darle inicio a los créditos (ver Figura 10).



Figura 10. Cortometraje cerdos, utilización de súper 8, Ferro, A. (2019). Autoría propia

Narración. Es la resolución del conflicto, espacio donde discute Efraín contra Mercedes y Felisa. En este punto son capaces de dejar atrás ese dolor y reconciliarse, en especial Mercedes con su Madre, en este punto Mercedes se da cuenta que lo que necesita es dejar atrás todo y continuar con su vida. Queda Efraín quemándose en su propio infierno.

Puesta en escena. Felisa y Mercedes se encuentran en el mismo bando lo que hace que se enfrenten a Efraín que tiene todo que perder; Las mujeres del corto se le enfrentan y lo sacan. Sin embargo, la postura de él siempre es la misma y se queda ardiendo en su propio infierno.

Género narrativo.

Forma del contenido. Contenido: Narra la llegada de Mercedes a la casa de su infancia.

Sustancia del contenido. Esta dentro del género de docuficción y drama, ya que involucra imágenes con un estilo de formato antiguo que generan esa idea.

El análisis del cortometraje *Cerdos* ayuda a extraer los signos que son importantes a la hora de traducir este relato oral, estos signos se traducen en los diferentes departamentos de la producción cinematográfica para llevar esta obra a la pantalla, además de entender que hay elementos que sólo son representación como por ejemplo el lugar (el Huila), los vestuarios entre otros, en contraste con los momentos que están cargados de un nivel emocional fuerte, estos son traducidos por estos departamentos, para transmitir estas emociones de una marea acertada, un signo importante y fundamental es el cerdo que en el fondo es quien simboliza a Efraín el violador, al igual que los elementos que componen la creación audiovisual ayudan a reforzar el carácter de cada uno de los personajes y su objetivo dentro de la historia..

11.2.5.3 Cortometraje Cuadernos de Silvio (2014).

Ficha técnica

Título original: Cuadernos de Silvio (Apuntes para Tierra en la lengua)

Año: 2014

Duración: 13 min.

País: Colombia

Dirección: Rubén Mendoza

Guión: Rubén Mendoza

Fotografía: Juan Carlos Gil

Reparto: Jairo Salcedo, Alma Rodríguez, Gabriel Mejía, David Palacios

Productora: Día-Fragma Fábrica de Películas

Género: Drama

Sinopsis.

Los Cuadernos de Silvio están basados en historias reales del abuelo del autor y otros salvajes patriarcas. Todo el vigor y el desprecio de la época por la ternura y por los niños guiaron este corto que originalmente haría parte de la película "Tierra en la Lengua", pero que por su fuerza terminó teniendo vida propia y divorciándose a golpes del rodaje en el que nació.

Argumento.

Silvio es un niño solitario que juega en el bosque, donde se ve su comportamiento agresivo, en sus momentos de soledad en los que mata pájaros y hace maldades a otros niños por esto él casi no tiene amigos, pero, poco le importa la relación con los demás.

Acto I.

Análisis dramático.

Funciones.

Núcleos y catálisis.

- N1: Muerte del pájaro
- C1 Golpe a la niña
- C2: Pelea con amigo por comida
- C3: Juego solitario
- C4: Toma de leche de la vaca
- N2: Descanso Corre sigiloso sé dónde apunta, coge al pájaro y lo tira

En la Figura 11 se observa los núcleos y catálisis del film *cuadernos de Silvio*

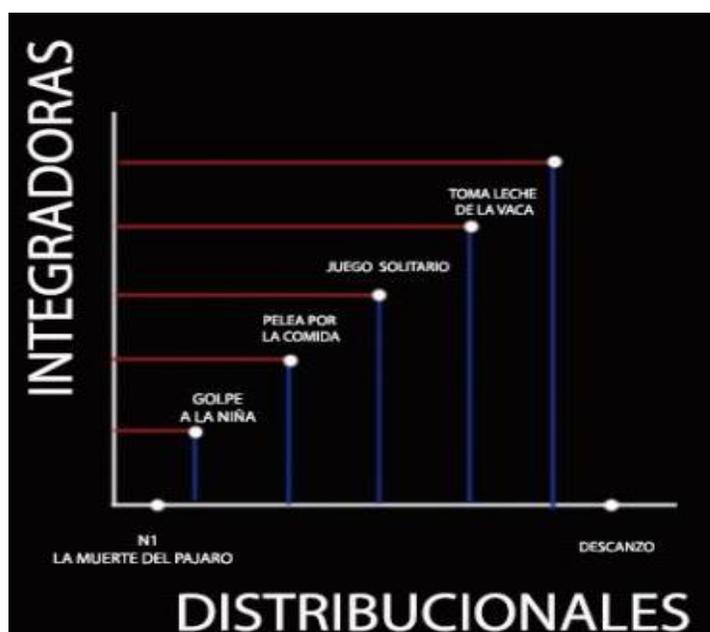


Figura 11. Funciones Cuadernos de Silvio Acto I. Autoría propia

Estructura narrativa.

- El mundo ordinario: Silvio juega a cazar
- Llamada de la aventura: robo del almuerzo

- Rechazo de la llamada: Pelea con el amigo
- Ayuda sobre natural: descansa y medita

Hechos.

- Hechos 1: Silvio está a la casa de un pájaro.
- Hechos 2: Silvio esta con un amigo y planean el robo de un almuerzo.
- Hechos 3: Silvio pelea con su amigo por la comida.
- Hechos 4: Silvio juega sólo.
- Hechos 5: Silvio ordeña a una vaca.
- Hechos 6: Silvio descansa

Información.

- El niño está en un entorno natural lleno de árboles en la soledad del campo.
- Los niños están rodeados de un campo lleno de colas de gato en la que se esconden sigilosamente.
- Los niños están en medio de un bosque con árboles altos.
- Silvio está en el bosque cerca de una finca.
- Silvio está en una finca.
- Silvio está en una montañita recostado mirando al cielo.

Acciones.

Descripción de personaje.

- Silvio es un niño que es agresivo, solitario, y con un carácter fuerte.
- Amigo de Silvio: es un niño también fuerte pero no es un líder. Su Carácter no es tan fuerte como el de Silvio
- Niña: un personaje muy frágil y juiciosa, temerosa

Derivaciones.

- Silvio: representa el machismo, la fuerza, poder y liderazgo.
- Amigo de Silvio: representa la amistad, la compañía.
- Niña: el miedo y la fragilidad de la mujer en el campo

Acciones.

- Silvio: el objetivo de Silvio es vivir sólo enfrentado sea lo que se le presente.
- Amigo de Silvio: el objetivo de este personaje e jugar con Silvio

- Niña: el objetivo de esta niña es llevar la comida a su padre

Narración. El tipo de narración de este primer acto es la tercera clasificación de Barthes; es el narrador que conoce lo que el espectador conoce, si bien no hay un narrador con voz propia en esta historia la cámara entra a ser nuestro narrador.

Representación.

- Los personajes
- La casa
- Los trajes
- Eventos importantes
- Las obras de teatro
- Silvio hacia pelear a sus hijos
- Pipisito amarrado

Lenguaje narrativo.

Sustancia de la expresión.

Imagen. En esta parte se ve al personaje de cerca casi no hay planos abiertos, la cámara se centra mucho en Silvio en planos medios, el color de la imagen tiende al sepia para dar a entender un tiempo pasado en la historia, pero también le agresividad del personaje y lo agreste del terreno y el entorno, también se ve a Silvio siempre presente en la mayoría de planos como la persona dominante dentro del cuadro.

Sonido. En cuanto al sonido se escucha un ambiente muy tranquilo, en donde lo único que interrumpe la tranquilidad es Silvio y su amigo, además de esto en la escena de la pelea con el amigo hay un sonido de un árbol que cruje que es la representación de Silvio y su fuerza.

Montaje. Es un montaje lineal que tiene una cadencia lenta en el ritmo, si bien hay saltos en el tiempo que transcurre en el día narrativo hay una consecución de actos que nos introducen al personaje.

Narración. Es una narración clásica, en donde no hay un narrador presente. Pero si se ve la cámara como testigo de lo que pasa, es un el personaje invisible que atestigua y muestra al espectador lo que el director quiere contar.

Puesta en escena. En cuanto a esta parte se ve a Silvio en una postura bastante agresiva en casi todo el primer acto con una constante búsqueda por conseguir de comer, además de entender que el entorno no intimida al personaje principal

Género narrativo

Forma del contenido. Muestra el comportamiento de Silvio en los diferentes entornos y en dos de las etapas de su vida la niñez y la adultez en este acto se cuenta a Silvio en la etapa de su niñez cuando permanece en soledad.

Sustancia del contenido. Este es un drama que nace de los recuerdos y testimonios que recopiló el director.

Acto II.

Análisis dramático.

Funciones.

En la Figura 12 se observa los núcleos y catálisis del film *cuadernos de Silvio*:



Figura 12. Funciones Cuadernos de Silvio Acto II. Autoría propia

Núcleos y catálisis

- C1: Castigo: Silvio es puesto con dos ladrillos en sus manos
- N1: Mano bajo falda: le toca bajo la falda a una compañera
- N2: Pesca: pesca para su familia
- N3: Llega a casa: llega con los peces
- N4: Comida en mesa: su madre le da de comer
- N5: Rompe guitarra: rompe la guitarra de su madre por fastidio
- C2: Arma de fuego: toma un arma de fuego después de ver a dos muertos

Estructura narrativa.

- El cruce del umbral: Silvio es castigado
- Pruebas aliados y enemigos: Silvio está sólo y pescando
- Acercamiento: rompe la guitarra de su arma
- Prueba difícil o traumática: ve a la gente muerta y coge el arma

Hechos.

- Hecho 1: Castigo de Silvio
- Hecho 2: Silvio y la niña
- Hecho 3: Silvio Pescando
- Hecho 4: Silvio llega a la casa
- Hechos 5: Silvio espera la comida en la mesa
- Hechos 6: Silvio hace tareas y rompe la guitarra de su mamá
- Hechos 7: Los padres de Silvio son asesinados y Silvio coge el arma de fuego

Información.

- Colegio años 50, patio con paredes en tonos grises, ventanas y algunas materas, niñas en un salón que miran por la ventana y varios niños corriendo en el patio
- Un rincón del colegio
- Río con caudal medio, 3 pescadores y Silvio, espacio en tonos cálidos
- Entrada de la casa de Silvio, varias plantas en tonos fríos
- Espacio en tonos cálidos, una vela de gasolina se encuentra sobre la mesa, utensilios y vaso
- Mesa de trabajo, espejo, habitación y guitarra.
- Pasillo, salón, en medio se encuentran los padres de Silvio sin vida, el espacio está tornado por colores, se observa una luz amarilla al final del túnel.

*Acciones.**Descripción de personajes.*

- Silvio: Arrebatado, Enojado, llevado de su parecer, rebelde, autónomo y decidido.
- Madre de Silvio: Sumisa.
- Amiga de Silvio: Tímida y respetuosa.

Derivaciones.

- Silvio: Patriarcal

- Amiga Silvio: Miedo, mujer sumisa.
- Madre: Represión, humildad, sumisa

Acciones.

- Silvio: Quiere tener el control de las cosas, amar y que le amen.
- Amiga Silvio: Curiosidad y ganas de hacer amigos
- Madre de Silvio: Timidez, quiere cuidar de sus hijos y sostenibilidad económica.

Narración.

Narrador que conoce lo mismo que el espectador conoce.

En el segundo acto la cámara es nuestro narrador ya que muestra los sucesos de la historia.

Representación.

- Los personajes
- La casa
- Los trajes
- Eventos importantes
- Las obras de teatro
- Silvio hacia pelear a sus hijos
- Pipisito amarrado

Lenguaje narrativo.

Sustancia de la expresión.

Imagen. En esta parte los planos son un poco más abiertos y todo el tiempo está enfocando la mirada o atención a Silvio, muestra a Silvio como un personaje importante dentro de este entorno, la temperatura de color es un poco fría, esto refleja la poca empatía que tiene Silvio con este lugar.

Sonido. El sonido acompaña todo el tiempo a la imagen, es decir que no tiene elementos que sobresalga, el primer momento premia la calma, los ambientes de lugar ayudan a reforzar esta idea, en un segundo momento donde su madre toca la guitarra el único elemento que interrumpe esta calma es precisamente este instrumento, este desata la ira de Silvio y finalmente en el espacio donde Silvio ve a los muertos la reverberación refleja el vacío, desinterés y soledad de Silvio.

Montaje. El montaje es lineal pero su ritmo aumenta poco a poco a medida que va transcurriendo este acto, pues el personaje va mostrando cómo se comporta en los diferentes entornos y como el personaje se relaciona con los demás.

Narración. En cuanto la narración, tiene algunos saltos en tiempo hablando del día dramático que transcurre, esto para mostrar todos los lugares en los que Silvio interactúa, además de contar todas las actividades que tiene este niño en un día normal, esta rutina es alterada cuando el personaje ve a los muertos y coge el arma, puesta en escena.

Dentro de esta Silvio nunca pierde su posición de poder frente a ningún entorno o situación que se le presente, siempre demostrando su fuerza escénica y su carácter dentro de cada uno de los espacios, además de mostrar que no hay nada que lo pueda detener.

Género narrativo

Forma del contenido. En este acto se ve a Silvio en su relación con los espacios y personas, como compañeros de colegio y familia, además de afirmar el carácter y determinación de este personaje

Sustancia del contenido. Este es un drama que nace de los recuerdos y testimonios que recopiló el director.

Acto III.

Análisis dramático.

Funciones.

En la Figura 13 se observa los núcleos y catálisis del film *cuadernos de Silvio*:



Figura 13. Gráfico cuadernos de Silvio acto III. Autoría propia

Núcleos y catálisis.

- N1: Llegada del padre a la casa
- C1: Despojo de seguridad
- C2: Intimidación al niño
- C3: Representación teatral
- C4: Represión a niños
- C5: Cura heridas
- N2: Pipisito

Estructura narrativa.

- Recompensa o reconciliación: La mujer tarta de calmar a su esposo Silvio
- El camino de vuelta: Representación teatral de los niños
- Resurrección del héroe: Se termina la pelea
- Vuelta con el elixir: La madre cura las heridas de sus hijos

Hechos.

- Hecho 1: Silvio llega a su casa borracho
- Hecho 2: Saca a toda su familia al patio
- Hecho 3: Silvio ve que su hijo se orino y lo reprende
- Hecho 4: Representación teatral de los hijos acerca del comportamiento de su padre
- Hecho 5: Silvio amenaza a sus hijos para que peleen entre ellos
- Hecho 6: La madre de Silvio cura las heridas de sus hijos
- Hecho 7: La madre encuentra su hijo con su pene amarrado para no orinarse en la cama

Información

- Casa de campo en tonos claros con muchas matas
- Patio de la casa de una pensión
- Habitación en tonos claros casa vieja de pueblo
- Patio de la casa
- Patio de la casa al redor quedan los diferentes lugares de la casa
- Habitación de la casa

Acciones.

Descripción de personajes.

- Silvio: Hombre machista agresivo y borracho impulsivo y con poco control de sí mismo.
- Esposa de Silvio: mujer sumisa, ama de casa
- Niños: niños con de campo con miedo a la figura paterna

Derivaciones.

- Silvio: representa el machismo, la fuerza, poder y liderazgo.
- Mujer de Silvio: representa la sumisión y vulnerabilidad
- Niños: el miedo y la fragilidad.

Acciones.

- Silvio: el objetivo de Silvio es mantener su liderazgo y poder a punta de violencia
- Mujer de Silvio: proteger a sus hijos
- Niños: huir de su padre

Narración.

El tipo de narración de este acto, es la tercera clasificación de Barthes; es el narrador que conoce lo que el espectador conoce, si bien no hay un narrador con voz propia en esta historia la cámara entra a ser nuestro narrador

Representación.

- Los personajes
- La casa
- Los trajes
- Eventos importantes
- Las obras de teatro
- Silvio hacia pelear a sus hijos
- Pipisito amarrado

Lenguaje narrativo.

Sustancia de la expresión.

Imagen. En este acto se muestra como predominan los colores fríos y la oscuridad en la imagen, las sombras fuertes y los lugares bastante oscuros dentro de la casa representando lo sombrío del lugar, además de grabar la mayoría de planos a cámara en mano, para transmitir inestabilidad al espectador. Ya en la parte final todo cambia, cuando llega la calma, los planos son un poco más cálidos y estables.

Sonido. En el sonido del acto tres, predomina el silencio de la madrugada, lo que interrumpe esa tranquilidad es la llegada de Silvio, por causa del escándalo que forma en su estado de borrachera, después de esto se ve la representación, donde prima la calma en los ambientes y los diálogos, para mostrar un lugar más cálido y familiar, luego en la parte de la violencia a los niños se escucha como en el sonido de grillos, los correazos de Silvio y la oración de su madre, transmite la tensión del momento y al final vuelve la paz al lugar.

Montaje. Este acto está montado con dos planos secuencia, el primero que es la llegada de Silvio y la intimidación de la familia con un ritmo lento, el segundo tiene un ritmo más rápido ayudando a transmitir la agresividad de este personaje estos planos secuencia se ven interrumpidos por un montaje más lento y de contemplación para contrastar la clama de un momento en familia con una representación que hacen los niños imitando a su padre.

Narración. Esta es una narración lineal con un flashback, sin un narrador presente, pero con un narrado que atestigua al igual que el espectador, que en este caso sería la cámara.

Puesta en escena. En la puesta en escena se ve la predominancia y el poder de Silvio sobre los demás personajes de este acto, la desnudes y fragilidad de los niños, también nos da a entender el miedo y lo pequeños que son esos personajes frente a l protagonista.

Género narrativo.

Forma del contenido. En este acto se ve a Silvio en su etapa adulta y todo lo que representa para la familia además su relación con los demás espacialmente con su familia y como el mundo lo percibe.

Sustancia del contenido. Este es un drama que nace de los recuerdos y testimonios que recopiló el director.

En este cortometraje a un fuerte nivel de representación, esto se puede evidenciar con el protagonista, pues es un reflejo de lo que el director conocía de la infancia de su abuelo, además de eventos puntuales que son puestos en la historia para denotar el carácter del personaje como por ejemplo cuando Silvio rompe la guitarra de su madre, la traducción en esta historia está dada en lo que este personaje principal genera en las personas que le rodean, el miedo, la desconfianza, la fragilidad estos son momentos que a través de varios elementos son traducidos, como por ejemplo la inestabilidad de la cámara en el acto tres es el refleja de lo que Silvio genera en ese espacio.

11.3 Capítulo III “SER/DOS”

“Quizá el más valiente es aquel que aprecia el fango, que camina en el barro y vive retornando en la lejanía”

CERDOS - Ana María Ferro 2019

El proceso de reflexión del cortometraje *Cerdos* se explica a partir de los departamentos de producción, dirección, guión, y sonido; aspecto que se manifestara a partir de las fases de realización del filme las cuales son preproducción, producción y postproducción. A nivel general los departamentos estuvieron permeados por una fase de investigación donde se desarrolló una salida a campo al lugar al que pertenece la historia, el cual es el departamento del Huila.

En el espacio se hizo un estudio de observación donde el equipo se vinculó con una familia del lugar y a partir de ello se tomaron elementos que permitieron representar el espacio y generar una idea a nivel visual y auditivo. Luego de conocer la atmosfera, se realizó la entrevista a quien es la protagonista de la historia, Nelly Gómez, donde se tomó información directamente de los hechos y acontecimientos.

11.3.1 Guión/ Preproducción.

En el guión fue necesario establecer tres lineamientos que radicaban en: los eventos, el desarrollo de los personajes y los elementos que se reflejaban en el testimonio real; esto con el fin de traducir los índices semióticos más próximos al testimonio de los protagonistas.

11.3.2 Eventos.

A partir de los hechos se construye una línea narrativa y argumentativa y así generar los tres actos, en esto se denota unos hábitos propios de la región que no se podían desligar: las costumbres religiosas y el sistema económico enmarcado principalmente por la porcicultura y el trabajo ganadero el cual su fuente principal son la siembra de plátanos y cafetales.

Eso permite recrear una línea atmosférica para la construcción del ambiente y entender el lugar, además de la vinculación de hechos concretos que permitieron reconstruir el relato y permitiera hacer efectiva una línea narrativa. La primera acción reiterada de realización de trenzas, la segunda la realización sombrero suaceño y la tercera la violación (ver Tabla 5).

Tabla 5.

Testimonio y traducción guión

Testimonio Oral	Traducción
El perdón	El regreso a casa
Costumbre realización sombrero	Felisa realiza el sombrero
Medio de sustento económico	Uso casero del uso del café (sanar heridas)
Violación	Violación en la marranera

Nota: Autoría propia

Los sucesos tuvieron una transformación mediante el objetivo principal de escritura que era revelar las sensaciones de los personajes. Los hechos son una muestra de las costumbres de la región y de una sucesión de patrones que se desarrollaron a partir de las acciones de los personajes.

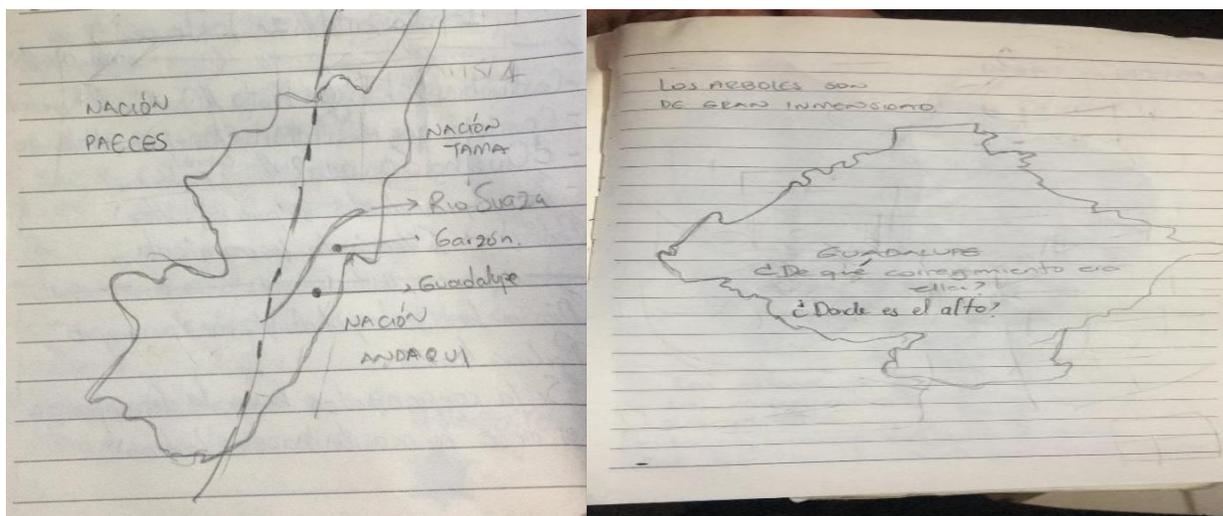


Figura 14. Bosquejos de la región del Huila. Autoría propia

11.3.3 Creación de personajes.

Para la construcción fue necesario generar una biografía directamente relacionada con la vida real y la dramatización que se quería generar; esto con el fin de comprender elementos arquetípicos de los actantes y poder representar a las personas que prestaron su vida, esto permite establecer rasgos psicológicos y antropológicos que se reflejan en el trabajo de diálogos y las acciones desarrolladas durante la escena.

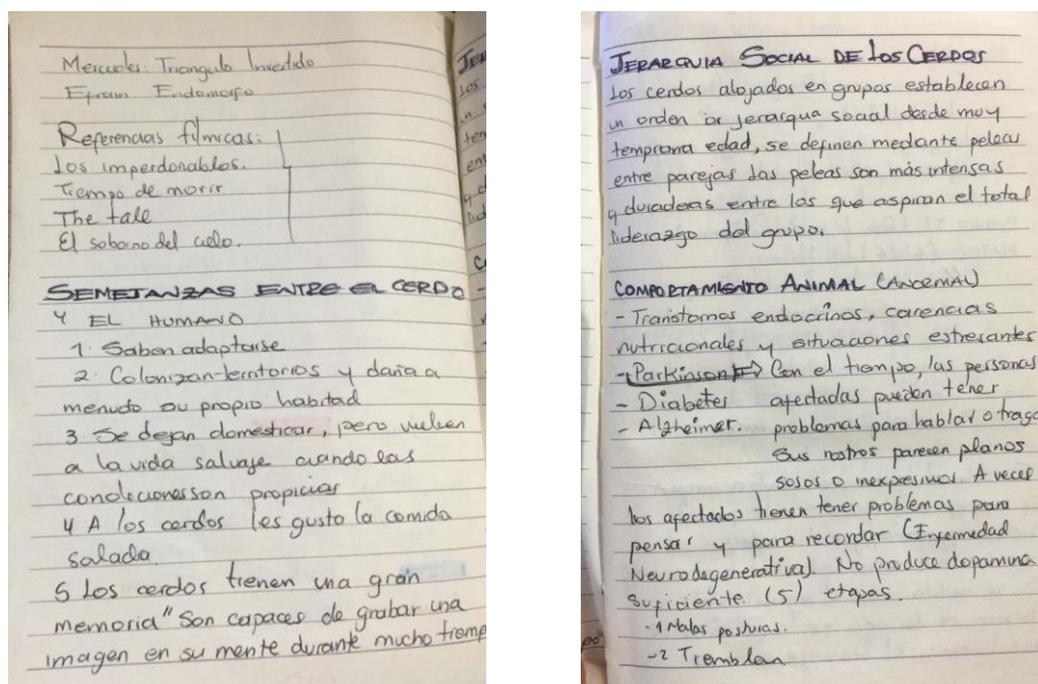
Además, se tomaron particularidades analógicas del comportamiento del CERDO con el comportamiento humano que generaron una conducta en la personalidad de los personajes; estas características se toman y se vinculan una con la otra y establecen un carácter en las diferentes interpretaciones (Ver Tabla 6 y Figura 15).

Tabla 6.

Elementos de representación

Cerdos	Representación en el guión
Consumo excesivo de sal	Efraín hecha sal a su alimento
Los cerdos no pueden ver el cielo	Efraín nunca sube la mirada al techo
Sufren de diabetes	Hortensia padece de diabetes

Nota: Autoría propia

**Figura 15.** Características y elementos. Autoría propia

Otro rasgo a resaltar fue el patriarcado; aspecto que tiene los cerdos y que se evidencia en el relato oral, al cual se introduce como una característica y se utiliza para desarrollar tensión entre el pasado de la protagonista (Mercedes) y con quien sufre constantes enfrentamientos (Efraín).

El desarrollo de personajes, también, se debe al contacto con tres personas participes del testimonio: la primera Nelly Gómez/Mercedes, la segunda Piedad Gómez/Felisa y la tercera Ana Elisa Collazos/Hortensia, de las cuales se toma información para poder diseñar psicológicamente a Efraín, además, se tiene en cuenta la entrevista que se les dota las personalidades y se empieza a trabajar para dar aspectos semióticos derivados de la historia, gracias al testimonio y apoyo visual que se delimitan al nivel físico los personajes (ver Tabla 7).

Tabla 7.

Personajes y características

Personajes	Características
Hortensia (corto)	Edad 70 Años Mujer robusta/cabello corto Padece diabetes: Característica del cerdo Encerrada en su propio cuerpo Enfermedad como castigo
Ana Elisa (Real)	Edad 86 Años Mujer robusta/cabello corto No padece enfermedades Guarda silencio como gran secreto El olvido como castigo
Felisa (corto)	Edad 35 Años Piel clara, Cabello oscuro Sumisa Sin libertad Temerosa
Piedad Gómez (Real)	Edad 50 Años Paciente calmada Obediente Temerosa
Mercedes (corto)	Edad 45 Años Piel morena, alta, rasgos fuertes Cabello corto Osada
Nelly Gómez (Real)	Edad 55 Años Piel morena, robusta, rasgos fuertes Cabello corto Adolorida
Efraín	Edad 65 Años

	Piel morena, estatura baja
	Asolapado
	Fallecido
Emiliano	Piel morena, estatura alta
	Callado

Nota: Autoría propia

11.3.4 Elementos.

A partir de la investigación se observa que los objetos generan una línea narrativa para la construcción del argumento de la historia, esto da una facilidad de traducción del relato oral al guión literario; los objetos toman un punto de partida frente a la acción de los personajes y se conectan en la historia como signo semiótico.

Los elementos se toman y a partir de ellos se establece la siguiente línea narrativa (ver Figura 16):

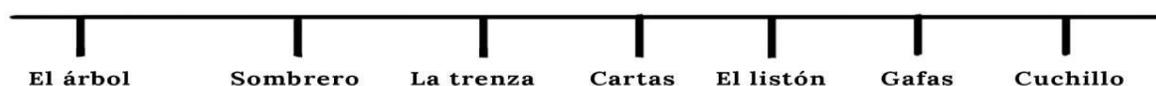


Figura 16. Elementos. Autoría propia

1. **El árbol:** En la casa de la protagonista había un árbol grande de pomarrosa, se da el símbolo de familia y por eso al llegar esta cortado en dos
2. **Sombrero:** Tradición de realización de sombrero suaceño, simbolismo a partir del tejido de la relación entre Felisa y Mercedes.
3. **La trenza:** Particularidad de realización de este tipo de trenzas en la región, símbolo del vínculo entre las hijas y la madre.
4. **Cartas:** Tradición de juego de Tute, convertido en el simbolismo de dejar a la vida al azar.
5. **Listón:** Con lo que le ataban el cabello a Mercedes, simbolismo entre Mercedes y Hortensia.
6. **Gafas:** Pertenecen al padre de Mercedes, la memoria viva de él en medio de la marranera.
7. **Cuchillo:** Herramienta utilizada para matar a los marranos, objeto que pasa por las manos de todos los personajes y se encuentra en todos los actos, representación de la venganza y tensión.

8. Casa: Espacio donde ocurre todos los eventos dramáticos del corto, representación de marranera.

Tabla 8.

La traducción

Guión	Preproducción
Relato oral	Testimonio de Nelly Gómez
Análisis dramático	División del guión literario en tres partes. Brindan características a los personajes.
Representación	Representación de la vida de Nelly Gómez
Traducción	Se traducen eventos, elementos y se da rasgos característicos a los personajes

Nota: Autoría propia

11.3.5 Dirección.

A partir de la dirección se atribuyen cinco pasos fundamentales para llevar el proceso de traducción; análisis del guión y personajes, casting, preparación de actores ensayos con los actores y rodaje. A partir de ello se edifica un proceso para que los actores tengan rasgos similares tanto en lo físico como en la personalidad, permitiendo así un proceso orgánico y de representación de la realidad a la pantalla.

11.3.6 Análisis de guión.

En este, se establecen las curvas dramáticas por escena lo que genera el desarrollo de la intención emocional a nivel de los personajes, se establece un objetivo actoral; que permite el desarrollo de facetas de los personajes y entender las similitudes entre el personaje y la persona; se torna importante nombrar cada escena que encierra la emoción que vincula tanto el acto semiótico impuesto a nivel de la directriz y que desarrolla el proceso de visualización de las personas dentro de la dramaturgia, es decir, se les da una intención en los diálogos y acciones directamente relacionada con la biografía y personalidad de las personas reales.

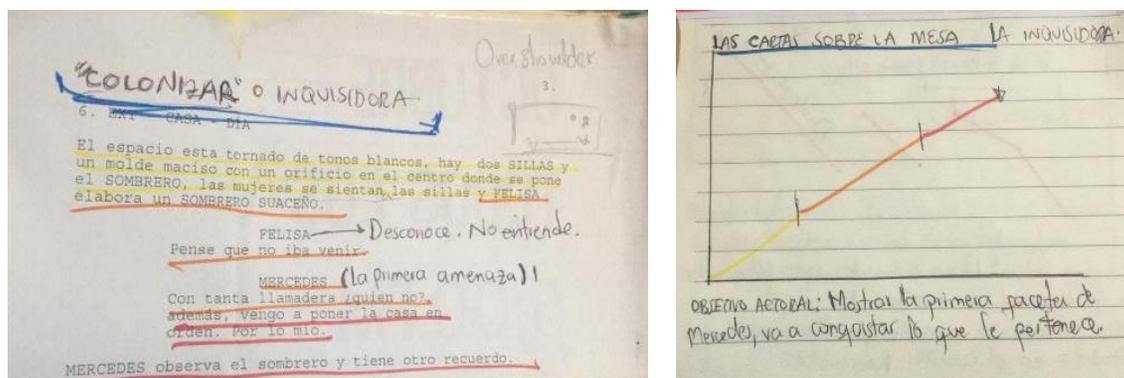


Figura 17. Análisis de la escena e intención de diálogo en cada personaje. Autoría propia

Al tener la biografía de los personajes establecida del guión se reconocen características y se selecciona actitudes y contrastes en escena por parte de los actantes; esto permite desarrollar la tensión dramática y configurar la línea de similitud del conflicto de la historia real a la que se está llevando a la pantalla; estos contrastes ayudan a establecer índices semióticos, a través del color, la personalidad y un rasgo a nivel de simbolismo a partir de los elementos de la tierra. Con ello se le da una figura a cada intérprete y se entiende a partir de ello una descripción de la personalidad.

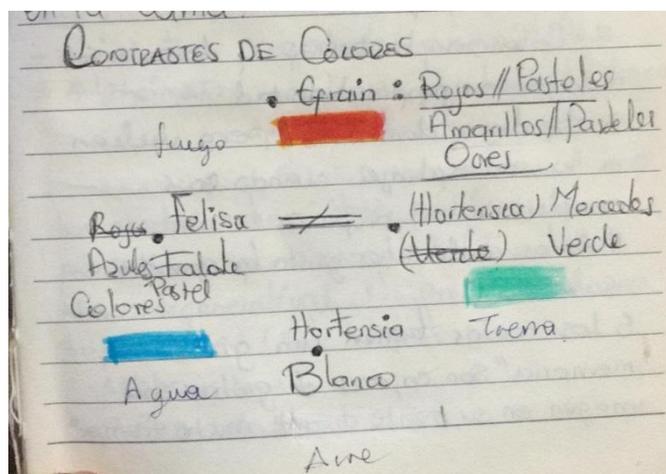


Figura 18. Contrastes entre los personajes simbolismo a partir de los elementos de la tierra.

Autoría propia

11.3.7 Casting.

Para este, se optó en la vinculación de actores profesionales por el rasgo y coyuntura dentro de los diálogos, de los cuales, se debían mantener de la misma manera. Para este proceso era necesario que el actor tuviera versatilidad al momento de imitar el acento huilense y sobre todo que tuviera rasgos particulares a la vivencia de las personas (ver Tabla 9).

De tal modo se establecen tres pasos en el proceso de casting:

1. Preparación de monólogo por parte del grupo de dirección, que tiene como contenido parte de la historia de los personajes para que el actor comprendiera aspectos psicológicos del personaje a interpretar
2. Se establecieron dos escenas análogas a la historia para observar el nivel interpretativo
3. Se realiza una charla en la cual se permite establecer similitudes entre la vida del actor y el personaje creado, al igual que el hallazgo físico para lograr encontrar el parecido con los gestos propios de la región, para ello se establecen unos estándares corporales en cada personaje.

Tabla 9.

Características para el casting

Casting	Aspecto físico	Aspecto psicológico
Mercedes	Mujer: 40-50 años. Robusta y cabello corto	Mujer de carácter fuerte con ganas de tomar su pasado en sus manos
Efraín	Hombre: 60-65. Rudo y hostil. Contextura gruesa	Con ansias de tener el poder
Hortensia	Mujer: 60-65. Buen manejo de su cuerpo a nivel actoral	Mujer moribunda
Felisa	Mujer: 30-35 años tez blanca y cabello largo (Figura 19)	En busca de su libertad.

Nota: Autoría propia



Figura 19. Casting Carolina Orozco, interpreta a Felisa en Cerdos. Autoría propia

11.3.8 Preparación de actores.

En este se establecieron ejercicios de representación a partir de los vínculos filiales; se definen técnicas para volver más cercana la historia y entender a fondo las razones de los personajes. Por esta razón y comprensión del universo se vinculan aspectos personales de los actores con los motivos de los sujetos del corto.

Dentro de los ejercicios establecidos se buscó variaciones de reacción debido a la relación entre ellos, para ello se plantean ensayos por duplas y tríos, donde Efraín y Mercedes no podían tener contacto visual, este con el fin de demarcar en el momento de rodaje una tensión y desarrollo del conflicto que es el reencuentro con el pasado; este punto delimita un conocimiento a través de la voz y guía de quienes estaban a cargo del proceso de dirección (ver Figura 20).



Figura 20. Ensayo con “Efraín” y “Mercedes”. Autoría propia

En cuanto a la relación de Mercedes y Felisa se generó una mirada a partir de ejercicios corporales; y para la comprensión del testimonio que se estaba llevando a la pantalla, se les comparte el audio de la protagonista y entrevistas de campo para entender acentos e historia de dichos personajes. Para hacer posible esta traducción fue necesario hacer un vínculo con la protagonista y la mujer que prestó su vida para llevarlo al cine, conversación en la cual se establece eventos particulares que pasaron en su vida, como lo son: los estándares de vida en la infancia y la violación.

11.3.9 Rodaje.

Es la inmersión completa frente al proceso de traducción del cortometraje donde se impartieron ciertos retos, tales como ocultar información dentro de los actores para generar tensión, un caso concreto es el de no decirle a Efraín sobre la muerte del CERDO, información oculta desde la preparación de los actores para que la escena lo tomara por sorpresa, se aísla de habitación a quien hacía de Efraín de las otras actrices y el grupo no debe tener mayor contacto con él para darle la

posición de no tener herramientas o con quien apoyarse, sensación que se debía transmitir en el corto.

En la Tabla 10 se presenta el resumen del proceso de dirección a partir de las fases de creación del filme:

Tabla 10.

Fases en el proceso de dirección

Dirección	Preproducción	Producción	Postproducción
Relato oral	Entrevista del relato oral utilizado para que los actores entendieran el mismo	Recordar sensaciones de la actriz	Utilizar testimonio durante el montaje para dar con una línea de Docuficción
Análisis dramático	Trabajo actancial, proceso de casting y preparación de actores. Búsqueda relacionada con la vida de los testimonios con la vida de los actores.	Proceso de aislamiento de los actores, ocultar información y ponerlos en contra. Ensayo en escena	Configuración del actor en pro del relato
Representación	Testimonio oral de Nelly Gómez. Escoger la casa, objetos y elementos del corto	La vida de Nelly Gómez expuesta en el ambiente y atmosfera.	Configuración del actor en pro del relato
Traducción	Elementos Objetos Personajes Carácter	Elementos Objetos Personajes Carácter	Elementos Objetos Personajes Carácter

Nota: Autoría propia

11.4 Producción/ Investigación y desarrollo

A partir de la producción se planteó una exploración que permitiera la obtención de recursos y una ruta para llevar a cabo la representación de este testimonio a la gran pantalla; en el inicio se conoció la historia de Nelly Gómez, madre de la guionista, entre conversaciones, preguntas y respuestas; reconociendo lo que es Guadalupe Huila ya que estas tierras son protagonistas de la historia real.

El equipo fue testigo de la historia contada por Nelly Gómez, se grabaron y registraron varios encuentros que alimentaban cada detalle y luego organizaría y daría forma al guión de CERDOS;

a partir de la primera versión de guión y la nota de intención propuesta por la directora se empezó a organizar una escaleta y un storyboard para dar inicio al desarrollo del teaser que fue el primer acercamiento a la historia y estética que llevó el cortometraje CERDOS, centrándose en las características de la región..

Se buscó una casa en bareque ya que el relato se desenvuelve en el lodo (ver Figura 21), en efecto las paredes y el lugar debían apoyar toda esta atmosfera; para desarrollar esta propuesta de teaser se participó en la muestra audiovisual Uniagustianiana 2018 en la categoría Proyecto de grado, donde el equipo de 4 Bits obtuvo un reconocimiento y se recibió un incentivo económico el cual se destinó a la investigación y rodaje del teaser.

Con el objetivo de empezar esta búsqueda de locación se realizó un viaje a varias ciudades del departamento del Huila en donde el principal objetivo era conocer la tierra en donde ocurrieron los hechos, las personas, sus costumbres, su vestimenta, motivaciones entre otros aspectos que enriquecerían y tendrían coherencia con el testimonio inicial; teniendo en cuenta que en el proceso de investigación de traducir una historia de la vida real al cine, se requiere una cierta fidelidad de los símbolos semióticos que recuerda con mayor exactitud la relatora y debido a esto se tomó la decisión de adentrarse al universo real.



Figura 21. Primer Scouting (Locación teaser Ricaurte). Autoría propia

En el primer viaje al Huila se hicieron entrevistas y se tuvo contacto con personas del lugar para que enseñaran fotografías de su niñez de esta manera poder conocer su vestimenta y comportamientos en sociedad y en el lugar, también se estableció un encuentro con la alcaldía en donde se conoció material histórico del pueblo, arquitectura y personas de ese entonces.

A partir del primer trabajo de campo se empezaron a investigar lugares cercanos a Bogotá en donde se encontraron características similares a las del Huila, el clima, tierra y vegetación; de esta manera se llegó a Ricaurte Cundinamarca; ya en la casa se empezaron las modificaciones y la

adecuación. Posteriormente se convocó un casting con mujeres en los pueblos más cercanos como Ricaurte, Melgar y Girardot, realizando la grabación del teaser, y a la llegada a Bogotá se dio inicio al montaje, organización de presentación y brochure para dar inicio a la búsqueda de recursos. En la Tabla 11 se muestra la representación desde producción:

Tabla 11.

Representación desde producción

Testimonio oral	Traducción
Casa y región	Locación adecuada a las características del Huila (Clima, relieve, habitantes) cercana a Bogotá (Sasaima)
Características Personajes	Trabajo de investigación en campo, visita y entrevistas con personas del lugar (Huila)
Elementos Flash backs	Objetos que significan y apoyan el relato

Nota: Autoría propia

Subsiguientemente se abrieron redes sociales del cortometraje empezando la alimentación con todo el material obtenido en las salidas de campo y en el rodaje del teaser; desde el equipo del cine club 4 Bits se empezaron las reuniones semanales y se inició un fondo en donde por cada encuentro y reunión se daba un aporte, también se realizó un crowdfunding análogo en donde el equipo se movilizó en bicicleta por varios lugares en la ciudad hablándole a personas del cortometraje, se hacían trucos de magia y maniobras con la bola de Contac.

Gracias a estos esfuerzos se lograron llenar varias alcancías y diferentes personas se enteraron del proyecto, en efecto el dinero se destinó para suplir necesidades logísticas que se presentaban en la preproducción y en los constantes viajes al lugar para organizar y gestionar todo.

De forma resumida, se hizo un desglose de requerimientos y necesidades del proyecto manteniendo la relación e importancia de cada elemento con respecto al testimonio original que el departamento de producción debía tener claro para mantener la fidelidad y llevar la traducción intersemiótica a la pantalla, tomar cada objeto que alimentaba la carga dramática y que aportaría luego a la historia.

Con base a esto se encontraron diferentes empresas y fondos a los cuales se acudió para obtener los recursos, se envió un brochure con teaser y toda la información del proyecto aproximadamente

a 30 empresas, dos fondos estatales y un mercado audiovisual, se recibió respuesta en varias oportunidades y se convocaron reuniones con los representantes para generar una coproducción; se consiguieron coproducciones y la participación en el Mercado Audiovisual de Bogoshorts 2018 el cual generó enlace con más inversionistas.

Igualmente se realizó una carta para solicitar más recursos como crowdfunding digital, con esto y con un aporte de los integrantes de 4 Bits se logró reunir el dinero con el que se dio inicio a la preproducción.

Posteriormente a este proceso, se realizó un segundo viaje a Suaza Huila desde Bogotá, fueron 420 km recorridos en bicicleta en busca de un sombrero suaceño, elemento de vital importancia ya que en la historia real este sombrero es típico del lugar y se tomó como elemento representativo de geografía y unión familiar, teniendo en cuenta que en la entrevista con Nelly Gómez (personaje principal de la historia) recordaba este sombrero el cual es un símbolo importante para la traducción intersemiótica que apoyaría la historia.

Al llegar a Suaza se habló con las tejedoras de la región y se generó un vínculo directamente con ellas, lo que representó ahorro en cuanto costos de producción por la obtención a precios más bajos del sombrero suaceño (ver Figura 22).



Figura 22. Proceso de elaboración del sombrero suaceño. Autoría propia

De igual forma se consiguió el vestuario típico de la región en el mismo lugar (ver Figura 23), que en Bogotá posteriormente se arregló para los actores; tratando de mantener la veracidad y fidelidad de los recuerdos que luego se vieron representados en la obra cinematográfica.

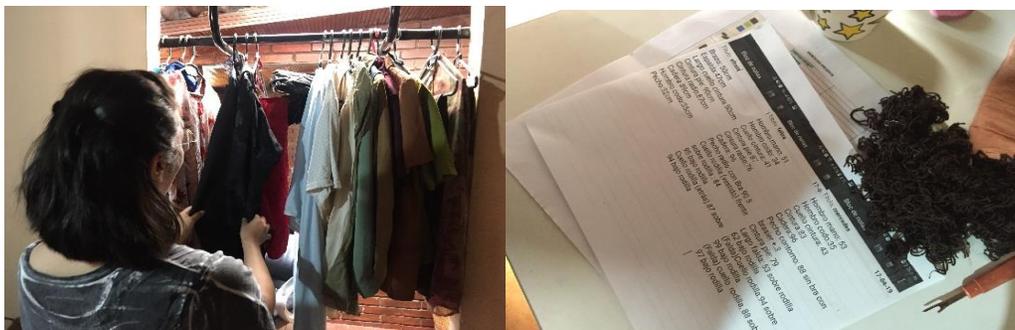


Figura 23. Elección de vestuario y modificaciones. Autoría propia

11.5 Producción

En la búsqueda de la locación definitiva e indicada para filmar *Cerdos* el equipo 4 Bits llegó a Sasaima Cundinamarca, pueblo cercano a Bogotá con relieve montañoso y clima templado, se encontró la casa protagonista de la historia en la vereda Mesetas, las visitas al lugar y las negociaciones con el dueño se realizaron en Bicicleta desde Bogotá (ver Figura 24).



Figura 24. Locación final Vereda Limoncitos, Sasaima. Autoría propia

Subsiguientemente, se empezó la convocatoria de casting la cual se divulgó por medios digitales y redes sociales, en efecto se imprimieron afiches y posters los cuales se repartieron por todo Bogotá, realizando de esta manera cinco sesiones de casting, cuatro en Bogotá y una en Tabio (ver Figura 25).



Figura 25. Prueba de casting Mercedes, Tabio. Autoría propia

A partir del cronograma planteado se empezó con las reuniones con cada uno de los integrantes del equipo, se compartieron ideas y propuestas; posteriormente se realizaron viajes a la locación con el equipo plasmando las propuestas ya en campo, para que el equipo de arte pudiese realizar los arreglos necesarios antes de realizar el montaje.

11.6 Rodaje

Tras varios ensayos con actores, pruebas de vestuario, modificaciones de la locación y toda la logística de organización se dio inicio al rodaje de *Cerdos*, se contrató un bus que llevó a todo el equipo humano de Bogotá a Sasaima, al llegar al lugar el equipo se ubicó en una casa cuesta arriba de la locación y se contó con una carpa cerca a la locación principal (ver Figura 26).



Figura 26. Adecuación set y montaje logístico. Autoría propia

Las condiciones climáticas en los días de rodaje fueron lluviosas y se consiguió el marrano el cual fue un símbolo de gran importancia semiótica en la historia por tener el símbolo del ser animal, la suciedad y lodo.

Se realizó el rodaje durante el cronograma establecido de seis días, realizando la revisión del material por jornada en búsqueda de dar respuesta total al objetivo principal establecido del proyecto resumida en la traducción intersemiótica (ver Figura 27).



Figura 27. Arreglos post escena de la muerte del cerdo. Autoría propia

11.7 Sonido / Preproducción

A partir del departamento de sonido se establecieron cinco pasos para llevar a cabo la traducción de la historia, que fueron: análisis del relato oral, análisis del guión, rodaje, composición musical y diseño sonoro, por medio de cada uno de estos se elaboró la traducción que permitió llevar este relato a la pantalla (ver Tabla 12).

En el análisis del relato oral a través de la entrevista se obtuvieron los sentimientos, emociones y sensaciones que poco a poco se iban desarrollando a medida del desarrollo de la historia; al mismo tiempo se obtuvieron elementos relevantes con el reconocimiento de las relaciones de Nelly Gómez con su entorno familiar, con el fin de entender el mundo que le rodeaba. Por medio del sonido se plasman esos vínculos, por ejemplo, el silencio que está presente entre Mercedes y Hortensia que evidencia la ruptura que tiene esa relación; o el momento de la violación donde se usó el sonido de los marranos, transmitiendo de esta manera el acto propio que realiza Efraín simbolizado a través de un animal por ser considerado un hecho de nivel irracional. De otro lado, el reconocimiento del lugar y el acento de la región del Huila fue un punto clave para ayudar a contextualizar la historia y ubicarla en una región específica de Colombia.

Tabla 12.

Escuchando el testimonio

Testimonio oral	Traducción
Vínculos familiares.	Se usó el silencio para dar a entender la relación entre madre e hija.
Pensamientos personales de Nelly Gómez	Los momentos importantes que narra Nelly Gómez fueron expuestos en los flashbacks, esto apoyado del sonido, para que el espectador pudiese sentir más presente el relato, ejemplo de esto es cuando narra que su padre le pegaba mucho a su madre, lo cual fue acompañado de sonidos que ayudan evidenciar estos momentos ayudado con Foleys efectos.
Violación	Perdida de la inocencia. Punto esencial de todo el relato, se utilizó el sonido del cerdo ya que este es reconocido como un animal sucio, con el fin de vincularlo con el violador y todo el espacio que se observa alrededor.
Acento y búsqueda del lugar	Para poder traducir este relato y darle el contexto y ubicación requerida, se buscó un lugar con características sonoras similares al Huila al igual de tener en cuenta los actores utilizaran el acento requerido dentro del rodaje.

Nota: Autoría propia

En el análisis del guión se extrajo, los tres capítulos con los que la historia se narra, estos representan un elemento de la naturaleza (el primero: agua, el segundo: aire, el tercero: fuego) y a partir de allí se tomaron de estos elementos los símbolos necesarios para la generación de las atmósferas que reforzaron los momentos claves de la historia, es así como se determina que Mercedes se sumerja en agua turbia que representa todo su pasado; el aire, transmitido a través del sonido constante que produce Hortensia como representación de una asfixia constante un sofoco (la ausencia de este), expresando la tensión que existe en la casa y en los personajes; finalmente el fuego, como significado de la confrontación final, la victoria, lo que se quema para olvidar y seguir adelante; entendiendo de esta manera los puntos dramáticos de la narración. El lodo el cual hacer parte de la marranera, representa el espacio donde se dio a cabo la violación simbolizada en sí misma en la casa donde regresa Mercedes después de largo tiempo.

Tabla 13.

Análisis y sonido

Análisis del guión	Traducción
Introducción de las resonancias a cada capítulos	En la introducción de cada capítulo se observa una resonancia donde a su vez se escucha una reflexión como preámbulo a cada momento de la historia
La llegada y reencuentro con su pasado	Esta permeado por el temor, la incertidumbre, la rabia. En la introducción se escucha el sonido del agua en lo profundo de un río para hacer sumergir al espectador junto con la protagonista en ese lugar.
Enfrentamiento con Efraín	En este punto se expresó la rabia, la fuerza del personaje, la confrontación. La falta de aire en algunos momentos generó la tensión durante este capítulo de la historia. Al igual se utilizó el simbolismo del aire para la determinación de un renacer en la historia
El perdón y finalización	A través del simbolismo del fuego se expresó el perdón y la libertad en la vida de Mercedes
Flashbacks	Para los Flashbacks se tomó el relato original para contar el pasado de la historia; acentuado y focalizado en ciertos aspectos con el sonido

Nota: Autoría propia

Para crear la banda sonora se tuvo en cuenta los diálogos, ambientes, foley, wild tracks, roomtones; para que de esta manera pudiesen ser enfocados a objetivos específicos como el realizar énfasis en los símbolos del agua, viento, y fuego; al mismo tiempo la captura de elementos que aportaran a la traducción de los sentimientos o emociones internas por las que pasa cada personaje, por ejemplo el sonido de los pájaros o los grillos a través de frecuencias altas y cadencia generando una tensión e incertidumbre dentro del contexto del film; otro ejemplo en este aspecto son las moscas en la habitación de Hortensia que refuerzan la idea de que ella está muriendo en su propio muladar.

En términos de música se explicó al compositor las relaciones entre los personajes, los momentos importantes, el arco de transformación de los personajes y como la historia está contada en tres partes, es decir el universo narrativo; al mismo tiempo, se escogió los instrumentos que representarían los elementos agua (cuerdas frotadas), aire (maderas o instrumentos de viento) y fuego (guitarras) de los tres capítulos, los motivos de cada uno de los personajes hablando de las melodías, la armonía entendida como la atmosfera y la música principal del corto que ayudó a contextualizar la historia.

En cuanto a las melodías representadas para cada personaje a través de un instrumento se determinó que Efraín fuese representado a través del violonchelo pues es un instrumento con sonoridad grave, Hortensia a través de una viola que es un instrumento que acompaña, al igual que el papel que juega ella en el acompañamiento durante toda la historia; finalmente Mercedes y Felisa son violines que son las dos melodías que juegan al mismo tiempo.

Además, se grabaron melodías incidentales para generar atmosferas, como el contrabajo para la primera parte, el fagot para la segunda parte y el órgano con notas graves para darle oscuridad al relato en la última parte.

Por otro lado, las armonías fueron pensadas para transmitir las mismas emociones y sensaciones que se presentan en cada una de las escenas, por ejemplo, en el momento de la oración en el juego de cartas, se escucha un órgano para dar esa sensación de temor profundo que hay en Mercedes.

Para la realización de la letra de la canción principal, se tuvo en cuenta el testimonio oral relatando de forma resumida la historia, con un ritmo típico (bambuco) que nos reitera el lugar donde transcurrió esa historia.

Finalmente, el diseño sonoro fue recopilación de los pasos anteriores, pero con algunas ayudas adicionales como son los niveles de audio, que ayudaron en los diálogos a sugerir sutilmente quien

gana terreno a medida que transcurre la historia, las reverberaciones en algunos momentos enfocaron el pensamiento de Mercedes, los ecualizadores, la manipulación de las frecuencias generaron las atmósferas. Todo esto hace que el espectador se acercase más a la verosimilitud de la historia, al lugar donde se cuenta la historia, a las emociones y sensaciones que se quieren traducir del relato.

En la Tabla 14, se presentan algunos ítems durante todo el proceso de investigación creación:

Tabla 14.

Fases en el proceso de sonido

Dirección de sonido	Preproducción	Producción	Postproducción
Relato oral	Entrevista utilizada para comenzar a despejar los sentimientos y emociones	Utilizado para la captura de elementos que ayudaron a la generación de estos sentimientos	Narración de los flashback juntando de esta manera el testimonio original a la traducción
Análisis dramático	Comprensión de lo que representa cada personaje y como se transforman a lo largo de la historia	Captura de sonido directo de cada uno de los personajes. Además de asignar un instrumento musical a cada uno de los personajes.	Lo niveles de audio ayudaron a entender quién gana o pierde terreno durante la historia.
Representación	Búsqueda de una locación que tuviera características sonoras similares al Huila	Captura de ambientes, para contextualizar la historia, acento huilense	Construcción de paisajes sonoros, composición musical principal del corto (bambuco)
Traducción	Atmósferas Diálogos Música Elementos	Búsqueda de elementos para crear las atmósferas (agua tierra, aire). Captura del sonido directo, primeros acercamientos con el compositor	Se construyeron elementos que generaran sensaciones y sentimientos específicos, (contrabajo, fagot, órgano). Grabación musical y mezcla de música. Diseño sonoro pensado en reforzar momentos dramáticos, para esto se usaron elementos como los pájaros y grillos para generar incertidumbre, los silencios para generar tensión, las

Dirección de sonido	Preproducción	Producción	Postproducción
			moscas para dar a entender que la muerte está cerca

Nota: Autoría propia

Teniendo en cuenta los elementos presentados en el guión, producción y sonido se logró aplicar el modelo aplicado se basa en cuatro fases que se construyeron

Finalmente, se aplicó el modelo al proceso creativo del cortometraje CERDOS donde se permite la articulación de la historia a partir de la representación de símbolos, signos e íconos extraídos desde los objetos, características físicas, personalidad y a partir de la historia real en sí; que se transformó en medida de la dramaturgia que se requería en funcionalidad del proyecto.

12 Conclusiones

Es posible generar una representación de testimonios orales en la pantalla al denotar características reflejadas en los objetos, características físicas y características de personalidad esto genera que la representación de la historia original sea mediada por la investigación y la aproximación al universo y los elementos que presentan importancia para el relator.

La traducción intersemiótica es un proceso en que se es posible pasar características de sistema a sistema, generando así una modalidad de representación, sin embargo, no es posible sostener una característica de fidelidad en la pantalla.

A partir de la aplicación del modelo de traducción intersemiótica en el cortometraje CERDOS; se permite una estructuración de la información que genera un orden de ideas; esto con el fin de establecer claridad y una manera efectiva de llevar una traducción, el modelo anteriormente establecido puede estar sujeto a cambios.

Todos los procesos de traducción intersemiótica están sujetos a la perspectiva de los realizadores y la estructuración que cada uno considere adecuada para generar un film.

A través del proceso se denota la importancia en el guión para el proceso de creación, en este se implementa aspectos semióticos que generan una ruta que conlleva a los demás departamentos a trabajar a nivel de las características que se desean reflejar.

13 Referencias

- Álzate, C. (2012). Encuentros del cine y la literatura en Colombia. Recuento histórico y filmografía total de las adaptaciones. *Anagramas*, Vol. 8 (16). 149 – 148.
- Barthes, R. (1997). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Paris, Francia Editorial El tiempo contemporáneo.
- Cañuelo Sarrión, S. (2008). *Cine, literatura y traducción: Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)*. (Tesis Doctoral) Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- Caparros Lera J. (2009) *Historia del cine mundial*. Barcelona, España: RIALP.
- Castellanos, V. (Julio, 2007). *¿Qué no explica la semiótica cinematográfica sobre el cine?*, Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio, México.
- Eco, U (2003). *Decir casi lo mismo*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Londoño, H., & Molano, E. (2001). Cine y memoria histórica en Colombia. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Vol. 175-179.
- Luque, F. G. (2017). Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología. *TRANS. Revista de Traductología*, (9), 21-35.
- Narváez Calderón, C. (2018). *La adaptación de un hecho real al guión cinematográfico en el cortometraje “Implicados”*. (Trabajo de grado). Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Nayar, S. J. (2004). *Invisible representation: The Oral contours of a national popular cinema*. *FILM QUART*, Vol 57 (3), 13-23.
- Nayar, S. J. (2010). *Cinematically speaking: The orality-literacy paradigm for visual narrative*. Cresskill, USA: Editorial Hampton Press.
- Niney, F. (2000) *Entre la ficción y el documental*. En E. Normale (Editions the boek Université, Bruselles), *L’épreuve du reel a l ecran*, (107 – 133) Paris, Francia: Sobonne.
- Rendó, M. Á. (2016). *Para investigar el método (O de cómo se investiga sobre lo que el otro hace mientras aparece la realidad)*. *Universidad Científica*, 19 (1), 46-51a.
- Rodríguez, E (2002) *Mecanismos de género: Reflexiones sobre el documental y la ficción (I)*, UNICEF, Madrid.
- Rodríguez, M (2013). *Teorías sobre la adaptación cinematográfica*. Universidad de Granada España. *Tempo*, Volumen (7), 82 – 91.

- Romero, S (2015) *Memorias de una cinefilia* (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina). Cali, Colombia: Editorial Espacios.
- Rozo Rojas, J. (2010). Sin remedio, testimonio oral hecho guión: proceso de creación de un guión de ficción, basado en investigación y testimonio oral, sobre la violencia durante el inicio de la década de los 60 en Colombia (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Sadoul, G. (2004) *Historia del cine mundial*. Coyocán, México: Editorial Siglo XXI.
- Señedo A, M (2015) *Panorama del cine iberoamericano en un contexto global. Historias comunes, propuesta, futuro*. Madrid, España: Editorial Dykinson.
- Sierra Díez, B. & Falces Delgado, C. & Briñol Turnes, P. (2002). Recuerdo sobre situaciones reales basadas en guiones: Relevancia y tipicidad de las acciones. *Psicothema*, 14 (4), 776-782.
- Sierra, E (2012). *Experiencia y mimesis: Un acercamiento a la técnica de la narración en el cine*. (Tesis de Maestría) Universidad Nacional de Colombia. Medellín.
- Silva, Rodríguez, M., Kuéllas, España, D. (2015). *Documental (es): Voces... Ideas*. Cali, Colombia: Editorial Univalle.
- Stam, R (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. (Traducción de: Talavera, F.). México DF, México: Editorial Sepancine.
- Sulbarán, E. (2016). El análisis del film: entre la semiótica del relato la narrativa filmica. *Dialnet*. Vol (16), 44-71.
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9 (25). Recuperado de: www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502.
- Urkulo, I. (2012). La adaptación cinematográfica de *Ehun metro*, a partir de la novela de Ramon Saizarbitoria: análisis de un caso de traducción intersemiótica. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, Vol (17), 174 – 202.
- Valles, J. (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid, España: Editorial Iberoamericana.
- Villalón, F. (2016) Raúl Ruiz: El cine como traducción de lo real. *Revista 180*, Santiago, Chile.
- Zavala, L. (2008) La traducción intersemiótica en el cine de ficción, *CIENCIAergosum*, Vol.16 (1). 47-54.

14 Filmografía

- Aldrich, R. (Productor) Aldrich R. (Director). (1968) The Legend of lylah clare [Película]. EU: he Associates, Aldrich Company, MGM.
- Aleksandrov, G. (Directores). (1927). Staroye i Novoye [Película]. Rusia y EU: Ovkino.
- Bliokh, J. (Productor) y Eisenstein, S. (Director). (1925) Bronenosets Potyomkin [Película]. Rusia: Goskino.
- Bustamante, D. (Productor) y Navia, O. (Director). (2009) El Vuelco del Cangrejo [Película]. Colombia: Contravía Films.
- Bustamante, D. (Productor) y Navia, O. (Director). (2013) Solecito. [Cortometraje]. Colombia: Contravía films.
- Corbeil, S. (Director) y Dolan, X. (Productor). (2016) Solo el Fin del Mundo. [Película]. Canadá: Sons of Manual.
- Danciguers, O. Kogan, S. Menasce, J.(Productores) Buñuel, L. (Director). (1950) Los olvidados [Película]. México: Ultramar Films.
- Femis, L. (Productor). Y Noblet, E. (Director). (2013) A Propos´d Anna. [Cortometraje]. Francia: La Femis.
- García, D. (Productor) y Mendoza, R. (Director). (2014) Cuadernos de Silvio. [Cortometraje]. Colombia: Diafragma Fabrica de Películas.
- García, D. (Productor) y Mendoza, R. (Director). (2014) Tierra en la lengua. [Película]. Colombia: Diafragma Fabrica de Películas.
- Grinberg, H. Corbelli, C. (Productores) y Torre, N. (Director). (1967) Martin Fierro [Película]. Argentina: Aleph Media.
- Kubrick, S. (Productor) Kubrick, S. (Director). (1971) A Clockwork Orange [Película]. EU: Warner Bros, Hawk Films.
- Langendonck, B. (Productor) Roskam, M. (Director). (2011) Rundskop. [Película]. Bélgica: Savage Film.
- Lumière, A. (Productor) y Lumière, L.(Director). (1895) La Sortie de l'usine Lumière à Lyon [Película]. Francia: Lumiere.
- Lumière, L. Lumière, A. (Productores) y Lumière, A.(Director). (1896) “L’arroseur arrosé” [Película]. Francia.: Lumiere.

- Lumière, L. Lumière, A. (Productores) y Lumière, L. Hatot, G.(Directores). (1897) Vues représentant la vie et la passion de Jésus-Christ [Película]. Francia.: Lumiere.
- Lumière, L. Lumière, A.(Productores) y Lumière, L., Lumière, A.(Directores). (1896) L'arrivée d'un train á la ciotat [Película]. Francia.: Lumiere.
- Massani, O. Bengell, N Duarte, A. (Productores) Duarte, A. (Director).(1962) Pagador de promesas [Película]. Brasil: Cinedistri.
- Méliès G.(Productor) y Méliès, G. (Director). (1902). Le voyage de Gulliver à lilliput et chez les géants [Película]. Francia: Star film company.
- Mendoza, M. (Productor) y Gutiérrez, T. (Director). (1968) Memorias del subdesarrollo [Película]. Cuba: ICAIC.
- Nieto, A. (Productor) y Onzaga, J. (Director). (2017) The Jungle Knows You Better Than You Do. [Cortometraje]. Colombia, Bélgica: Rana films, El cajón estudio.
- Pinkovitch, A. (Productor) y Renoir, J. (Director). (1937) La Grande Ilusión [Película]. Francia: RAC.
- Porter, E. (Productor) y Porter, E., Fleming G. (Directores). (1903) Life of an American Fireman [Película]. EEUU: Edison Studios.
- Preminger, O. (Productor) y Preminger, O. (Director). (1960) Exodus [Película].EU: United Artists.
- Pudovkin, V. (Director). (1926) La Madre [Película]. Rusia: Mezhrabpomfilm.
- Refelson, B. Friedman, S. (Productores) Bogdanovich, P. (Director). (1971) The Last Picture Show [Película]. EU: BBS.
- Renoir, J. (Director). (1938) La bête humaine [Película]. Francia: Paris-Films Productions.
- Renoir, J. (Director). (1951) Le fleuve [Película]. Francia: Oriental International Film.
- Renoir, J. (director). (1952) Le carrosse d'or [Película]. Francia: Delphinus, Panaria Film, Hoche Productions.
- Ruiz, N. (Productor) Navia, O. Eborn, A. (Directores). (2016). Epifanía [Película]. Colombia: Contravia Films.
- Shepherd, D. Jurow, M.(Productores) y Edwards, B. (Director). (1961) Breakfast at Tiffany's [Película]. EU: Paramount Pictures.
- Vigo, J. (Productor) y Vigo, J. (Director). (1930) Zero de Conduite [Película]. Francia: Franfilmdis.
- Vigo, J. (Productor) y Vigo, J. (Director). (1934) L'Atalante [Película]. Francia: Argui-Film.

Vigo, J. (Productor). Vigo, J. Kaufman, B. (Directores). (1930) A propos de Nice [Cortometraje].
Francia.

Warner, J. Katz, J. (Productores) y Cukor, G. (Director). (1963) My Fair Lady [Película EU:
Warner Bros. Pictures.

Wise, R. (Productor) Robbins, J.(Directores). (1961) West Side Story [Película] .EU: Metro-
Goldwyn-Mayer.

Anexos

Entrevista a Nelly Gómez

<https://www.youtube.com/watch?v=Eo3rWkZG6nU>

Entrevista a Rubén Mendoza

<https://www.youtube.com/watch?v=nEvorQBoYog>

Entrevista a la abuela Ana Elisa

<https://www.youtube.com/watch?v=2CgA-CDiIEU>