

CINE, LITERATURA Y CONTENIDOS ESCOLARES

LORENA ANDREA MORENO FIGUEREDO

Licenciada en E.B.E en Humanidades y Lengua Castellana

DIRECTOR

ANCÍZAR NARVÁEZ MONTOYA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

BOGOTÁ D.C

2016

CINE, LITERATURA Y CONTENIDOS ESCOLARES

LORENA ANDREA MORENO FIGUEREDO

TESIS DE MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

DIRECTOR

ANCÍZAR NARVÁEZ MONTOYA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

BOGOTÁ D.C

2016

DEDICATORIA

A mis padres Guillermo y Elsy por ser el soporte y eje fundamentador de mi existir.

A mi amado por su amor constante en los buenos y malos momentos por acompañarme en el cumplimiento de uno de mis sueños.

A mi asesor Ancízar Narvárez quien ofreció para mí su constructo intelectual, su compromiso, entrega y colaboración incondicional, sin él no se hubiera logrado el rigor y la excelencia de esta elaboración final.

A Nubia Beltrán quien hasta el último momento me apoyo incondicionalmente.

A mis amigas Carmenza y Alexandra, por ser un apoyo fundamental en la culminación de esta maestría.

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

1. Información General	
Tipo de documento	Tesis de Grado de Maestría de Investigación
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Cine, literatura y contenidos escolares
Autor(es)	Moreno Figueredo, Lorena Andrea
Director	Narváez Montoya, Ancízar
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. 2016. 100 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	CINE, LITERATURA, TEORÍA DE LOS CÓDIGOS; TRADICIÓN ALFABÉTICA; TRADICIÓN ORAL-ICÓNICA; CONTENIDOS ESCOLARES
2. Descripción	
<p>Tesis de grado que propone analizar las diferencias formales y estructurales entre un relato literario y un relato cinematográfico desde un enfoque comunicacional, teniendo como sustento teórico la Teoría de los códigos de Umberto Eco.</p> <p>A partir del análisis sintáctico- semántico de los dos textos, mediante dos matrices de análisis se intenta dar respuesta a las siguientes preguntas ¿qué le aporta el cine a la versión literaria y qué le quita? Y ¿qué le aporta la versión literaria al cine y qué le quita?</p>	
3. Fuentes	
<p>Barthes, M. (2001). <i>Introducción al análisis estructural del relato</i>. En: varios autores, Análisis estructural del relato. Quinta Edición. Madrid: Niebla.</p> <p>Eco, U. (2010). <i>Tratado de semiótica general</i>. Barcelona: Editorial Lumen.</p> <p>Metz, Cristian. (2001). <i>Introducción al análisis estructural del relato</i>. En: varios autores, Análisis estructural del relato. Quinta Edición. Madrid: Niebla.</p> <p>Narváez, A. (2013). <i>Educación y Comunicación. Del capitalismo informacional al capitalismo cultural</i>. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional: DIE.</p> <p>Pierce, Charles. <i>La ciencia de la semiótica</i>. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1986.</p> <p>Van Dijk, T.A. (1978). <i>La Ciencia del Texto. Un enfoque interdisciplinario</i>. Ediciones Paidós. Barcelona</p>	
4. Contenidos	
<p>Este trabajo de investigación tiene como pregunta orientadora la siguiente ¿Cuáles son las diferencias formales y estructurales entre un texto literario y un texto cinematográfico, sus posibilidades como transmisores de contenidos escolares?</p> <p>A partir de esta pregunta se plantean los siguientes objetivos de investigación:</p> <p>Explicar desde una perspectiva semiótica las diferencias que existen entre un relato literario y uno</p>	

cinematográfico y sus posibilidades y limitaciones para la transmisión de contenidos escolares.

Analizar las formas sintácticas- semánticas de la novela María del autor Jorge Isaacs y de la película María dirigida por Tito Davison.

Identificar las diferencias formales y estructurales del libro y la película María.

Identificar los tipos de contenidos susceptibles de transmitir a través de uno y otro en relación con sus formas.

El corpus que se analizó en la investigación fue el libro María de Jorge Isaacs, el cual posee adaptación cinematográfica, dirigida por el director Tito Davison. Los textos fueron analizados desde el punto de vista comunicacional, o sea, correspondencias sintáctico-semánticas.

El trabajo se divide en cinco capítulos. El primer capítulo presenta el marco de antecedentes de estudios e investigaciones realizadas en el campo del cine y la literatura en Colombia como en otros países.

El segundo capítulo expone todo lo relacionado con la cultura como código, desde lo propuesto por Eco, explicando formas de expresión y formas de contenido fundamentadas desde Narváez (2013). Así mismo, se explica desde Eco la noción de código, teniendo en cuenta los planos de la expresión y los del contenido. Posteriormente, se habla de la noción de código e imagen desde el Tratado de semiótica general. Finalmente, se aborda a Pierce desde la teoría de los signos.

El tercer capítulo, centra su interés en explicar la literatura y el cine como cultura narrativa, realizando un recorrido por la tradición escrita, seguido de la novela como tradición narrativa, para ello se aborda a Brunner y las modalidades de pensamiento. Allí mismo se encuentra a Todorov con las categorías del relato literario. Finalmente, se habla del cine y de la sintagmática del film narrativo explicada por Mertz.

En el cuarto capítulo, se encuentra el análisis descriptivo del libro María de Jorge Isaacs el cual evidencia las formas del contenido y las sustancias del contenido del texto. En éste capítulo se realiza un análisis cuantitativo y cualitativo de los resultados que arrojaron las matrices de análisis, así mismo, en cada una de las formas se analizaron las que tuvieron mayor predominio dentro del texto.

El quinto capítulo, se encuentra el análisis descriptivo de la adaptación cinematográfica María, el cual evidencia las formas de la expresión y del contenido, y las sustancias del contenido del film. Al igual que el anterior análisis se tuvieron en cuenta las formas que tuvieron mayor predominio dentro del texto.

Finalmente, el apartado de conclusiones muestra en un principio cuáles son las semejanzas entre el cine y la literatura y posteriormente se evidencian las diferencias en cuanto a las formas: formas de contenido y sustancias del contenido. Cabe recordar que la literatura no posee formas expresivas distintas a la alfabética mientras que en cine son variadas.

5. Metodología

Como ruta metodológica se propone analizar el libro *María* de Jorge Isaacs, el cual posee adaptación cinematográfica del director Tito Davison. El fin de la propuesta de investigación es encontrar aquellas diferencias en cuanto a su forma de codificación: estructura y contenido, tomando como fundamento la teoría de los códigos.

El estudio de estos dos tipos de relato se realiza desde un enfoque comunicacional, que incluye el enfoque histórico-hermenéutico y el empírico-analítico.

Se propone como técnicas: la cualitativa y la cuantitativa. En la cualitativa, de las formas de la expresión y del contenido y las sustancias del contenido del corpus: por planos en el caso del film y por capítulos en caso de la novela. En un segundo momento se utiliza lo cuantitativo para que de forma numérica se pueda describir la estructura y algunos aspectos de las formas expresivas, las formas de contenido y las sustancias de contenido.

En los instrumentos, se utilizaron dos matrices de análisis de doble entrada, las cuales se encuentran en los anexos. Utilizamos como fuentes el texto literario *María* de Jorge Isaacs y el film que lleva su mismo nombre.

6. Conclusiones

Entre las semejanzas entre un relato literario y un relato cinematográfico encontramos que, por un lado, ambos son narrativos, provienen de la tradición oral, y por otro, que los contenidos son locales, regionales y figurativos tratando de asemejarse a la vida cotidiana.

Tienen diferencias sustanciales en las sustancias de contenido, en algunas formas de contenido y en las formas expresivas ya que la literatura no tiene ninguna forma expresiva distinta al alfabeto.

La literatura y el cine tienen diferencias y posibilidades en cuanto a la transmisión de contenidos escolares. En el caso de la novela puede ser analítica lo que permite incluir recursos propios del pensamiento argumentativo. Algunas digresiones, reflexiones sobre ideas abstractas no se encuentran en el film. Ver (Cap. XL-XLII). La literatura está codificada de la misma manera que los contenidos escolares ya que permite incorporar los conceptos en el texto.

El cine es sintético, éste solo transmite contenidos situacionales, aunque desde el punto de vista de la información todo lo que en el cine se llama arte es irremplazable, la novela no logra plasmar lo que hace el cine. El cine posee una ventaja como ilustración pues plasma el contenido cotidiano y no el contenido escolar. Las sustancias de contenido situacionales en el cine son insustituibles.

--

Elaborado por:	Lorena Andrea Moreno Figueredo
Revisado por:	Ancízar Narváez Montoya

Fecha de elaboración del Resumen:	01	02	2016
--	----	----	------

Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN	1
METODOLOGÍA	3
Capítulo 1. Antecedentes Sobre la Relación Cine Y Literatura.....	5
1.1. Generalidades de las Propuestas	10
Capítulo 2. Hacia una Noción de Cultura	11
2.1 La Cultura como Código.....	12
2.2. Una Aproximación a la Noción de Código.....	17
2.3 Noción de Código e Imagen	18
2.4 Pierce, la Imagen como Signo	19
2.4.1. Icono.....	20
2.4.2. Índice (indicio).....	20
2.4.3. Símbolo.....	21
Capítulo 3 La Literatura y el Cine como Cultura Narrativa	23
3.1. La Novela como Tradición Narrativa	26
3.2. Las Categorías del Relato Literario	32
3.3. El Cine: de la Tradición Oral-Icónica a la Cultura Narrativa	34
3.4. La sintagmática del film narrativo	40
3.4.1. La Escena	41
3.4.2. La Secuencia	41
3.4.3. El Sintagma Alternante	41
3.4.3.1. El Montaje Alternativo.....	42
3.4.3.2. El Montaje Alternado	42
3.4.3.3. El Montaje Paralelo	42
3.5. El Sintagma Frecuentativo	42
3.6 El Sintagma Descriptivo	43
3.7. El Plano Autónomo.....	43
3.8. Diégesis y Film	44
3.9 Sintagmática y Montaje	44
Capítulo 4. Análisis Descriptivo Libro María Jorge Isaacs	45
4.1. Formas de Contenido Figurativas	46
4.1.1. Personajes	46
4.1.1.1 Carácter	46
4.1.1.2. Roles	47
4.1.1.3. Figurantes	50
4.1.2. Roles, Carácter y Figurantes	51
4.1.3. Ambientes	52
4.1.4. Tipo de Texto.....	54
4.1.4.1. Texto Narrativo.....	54
4.1.4.2. Texto Poético	55
4.1.4.3. Texto Dramático.....	56
4.1.5. Forma de Contenido Abstracto	57
4.1.5.1. Texto Argumentativo.....	57

4.1.5.2. Texto Descriptivo	57
4.1.6. Sustancia del Contenido.....	59
Capítulo 5. Análisis Descriptivo Film María.....	60
5.1. Formas Expresivas	60
5.1.1. El Plano y sus Tipos.....	61
5.1.2. Tipo de Planos	61
5.1.2.1. Gran Plano General	61
5.1.2.2 Plano General	62
5.1.2.3. Plano de Conjunto	62
5.1.2.4. Plano Entero	62
5.1.2.5. Plano Americano	63
5.1.2.6. Plano Medio	63
5.1.2.7. Primer Plano	63
5.1.2.8. Plano Medio Corto	64
5.1.2.9. Plano de Detalle	64
5.1.2.10. Primerísimo Primer Plano	64
5.1.3. Enfoques de Lente.....	66
5.1.3.1. Zoom In	66
5.1.3.2. Zoom Out	66
5.1.4. Movimiento de la Cámara.....	67
5.1.4.1. Panorámica	67
5.1.4.2. Panorámica horizontal	68
5.1.4.3. Panorámica horizontal de seguimiento	68
5.1.4.4. Panorámica vertical	68
5.1.4.5. Cámara fija	68
5.1.4.6. Travelling	68
5.1.4.7. Travelling Avante	68
5.1.4.8. Travelling Lateral	68
5.1.4.9. Travelling Retro	68
5.1.4.10. Travelling Ascendente	69
5.1.5. Locaciones	70
5.1.5.1. Interiores	70
5.1.5.2. Exteriores	70
5.1.6. Tipo de Luz	71
5.1.6.1. Luz Natural	72
5.1.6.2. Luz Artificial	72
5.1.7. Parlamento	73
5.1.7.1. Con Parlamento	73
5.1.7.2. Sin Parlamento	73
5.1.8. Música.....	74
5.1.9. Sonido Ambiente	75
5.2. Formas de Contenido	76
5.2.1. Personajes	76
5.2.1.1. Roles	76
5.2.1.2. Personajes	76
5.2.1.3. Figurantes	76

	x
5.2.2 Acciones.....	78
5.2.3. Ambientes	79
5.2.3.1. Privado	79
5.2.3.2. Público	79
5.2.3.3. Íntimo	79
CONCLUSIONES	81
REFERENCIAS.....	85

Lista de Tablas

Tabla 1. Cultura como Código. Narváez (2014).....	13
Tabla 2. Cultura como Código. Narváez (2013).....	15
Tabla 3. Principales caracteres María	47
Tabla 4. Roles: función de personaje y cantidad de apariciones en María	49
Tabla 5. Número de aparición de Figurantes en María.....	51
Tabla 6. Número de aparición de personajes: roles, carácter, figurantes y sin roles	52
Tabla 7. Número de aparición de ambientes en María	53
Tabla 8. Número de capítulos en los que aparecen los tipos de texto figurativos empleados en la novela).....	56
Tabla 9. Número de sintagmas en el que es empleado el texto argumentativo y el texto descriptivo.....	58
Tabla 10. Cantidad de sustancia de contenido situacional y trascendental en María	59
Tabla 11. Tipo de plano, número de aparición en la novela	65
Tabla 12. Uso del Zoom in y el Zoom Out en la película María	67
Tabla 13. Tipo de movimiento de cámara y cantidad de usos en la película María	69
Tabla 14. Tipo de locaciones y cantidad de usos en la película María	71
Tabla 15. Tipo de luz y cantidad empleada en María	72
Tabla 16. Número de planos que poseen parlamento y que no poseen parlamento en María	74
Tabla 17. Total de planos con y sin música en María.....	75
Tabla 18. Total de planos con y sin música en María.....	76
Tabla 19. Total de apariciones de personajes, roles, figurantes y sin personajes, roles y figurantes en María	77
Tabla 20. Total de planos con acciones y sin acciones en María	78
Tabla 21. Total de ambientes empleados en María.....	80

Lista de Gráficos

Gráfico 1. Principales caracteres María	47
Gráfico 2. Roles: Cantidad de apariciones en María	48
Gráfico 3. Número de aparición de Figurantes en María.....	51
Gráfico 4. Porcentaje de aparición de personajes: roles, carácter, figurantes y sin roles	52
Gráfico 5. Utilización ambiente: público, privado e íntimo por parte de los personajes y roles ...	53
Gráfico 6. Número de capítulos en los que aparecen los tipos de texto figurativos empleados en la novela.....	56
Gráfico 7. Tipo de texto abstracto empleado en María.....	58
Gráfico 8. Sustancia de contenido empleada en María.....	59
Gráfico 9. Tipo de planos encontrados en María.....	59
Gráfico 10. Zoom in, zoom out empleados en la película María.....	67
Gráfico 11. Movimientos de cámara empleados en la película María.....	69
Gráfico 12. Locaciones empleadas en María.....	71
Gráfico 13. Tipo de luz y uso en María	72
Gráfico 14. Porcentaje de planos que poseen parlamento	73
Gráfico 15. Número de planos que emplean y no emplean música en María	74
Gráfico 16. Número de planos que emplean y no emplean música en María	75
Gráfico 17. Total de apariciones de personajes, roles, figurantes y sin personajes, roles y figurantes en María	77
Gráfico 18. Total de planos con y sin acciones en María	78
Gráfico 19. Total de ambientes empleados en María	79

Lista de Ilustraciones

Ilustración 1. Ejemplo del Gran Plano General observado en la película María.....	61
Ilustración 2. Ejemplo Plano General observado en la película María.....	62
Ilustración 3. Ejemplo Plano de Conjunto observado en la película María.....	62
Ilustración 4. Ejemplo Plano Entero observado en la película María.....	62
Ilustración 5. Ejemplo Plano Americano observado en la película María.....	63
Ilustración 6. Ejemplo Plano Medio observado en la película María.....	63
Ilustración 7. Ejemplo Primer Plano observado en la película María.....	63
Ilustración 8. Ejemplo Plano Medio Corto observado en la película María.....	64
Ilustración 9. Ejemplo Plano de detalle observado en la película María.....	64
Ilustración 10. Ejemplo Primerísimo primer plano observado en la película María.....	65

Apendice

Anexo No. 1. Matriz descriptiva libro María, Autor: Jorge Isaacs

Anexo No. 2. Matriz descriptiva Pelicula María, Director: Tito Davinson

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se inscribe dentro de la línea de educación-comunicación, específicamente dentro del proyecto sobre educación mediática. No es un análisis de los medios como técnicas sino como cultura, o sea formas de codificar y de narrar. En este sentido, los códigos permiten que exista una relación entre aquello a lo cual denominamos cultura, son ellos los que permiten construir discurso. Para que exista lo anterior, las comunidades o personas deben compartir el mismo código cultural.

El presente trabajo pretende observar y analizar a la luz de la teoría de los códigos de Umberto Eco desde la función semiótica, la cual establece una relación entre un sistema sintáctico y un sistema semántico, las diferencias en cuanto a estructura y forma existentes entre un relato literario y un relato cinematográfico. Desde esta perspectiva se ha ido configurando la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son las diferencias formales y estructurales entre un texto literario y un texto cinematográfico, sus posibilidades como transmisores de contenidos?

El objetivo general que surge de la pregunta problema es: Explicar desde una perspectiva semiótica las diferencias que existen entre un relato literario y uno cinematográfico y sus posibilidades y limitaciones para la transmisión de contenidos.

Para explicitar tal objetivo habría que resolver antes algunos interrogantes más específicos como: a) Analizar las formas sintácticas- semánticas de la novela María del autor Jorge Isaacs y de la película María dirigida por Tito Davison. b) Identificar las diferencias formales y estructurales del libro y la película María. c) Identificar los tipos de contenidos susceptibles de transmitir a través de uno y otra en relación con sus formas.

Esto implica metodológicamente analizar dichos textos desde el punto de vista comunicacional, o sea, correspondencias sintáctico-semánticas.

El cine y la literatura hacen parte de los contenidos escolares desde la reforma curricular del año 1984 con el decreto 1002. El enfoque comunicativo incorporó en los contenidos del lenguaje el estudio de los medios. Pero a nosotros no nos interesa el cine y la literatura como contenido escolar sino como códigos de transmisión de contenidos escolares.

METODOLOGÍA

Al ser la literatura y el cine actividades de amplio consumo correspondientes a la cultura narrativa, tienen la misma función de contar historias lo que posibilita tener una base de comparación entre ellas. Se propone como ruta metodológica analizar el libro *María* de Jorge Isaac, el cual posee adaptación cinematográfica del director Tito Davison. El fin de la propuesta de investigación es encontrar aquellas diferencias en cuanto a su forma de codificación: estructura y contenido, tomando como fundamento la teoría de los códigos.

El estudio de estos dos tipos de relato se realiza desde un enfoque comunicacional, que incluye el enfoque histórico-hermenéutico y el empírico-analítico. El primero de ellos es interpretativo, es decir, se ocupa de la significación, de los contenidos, de las narrativas; el segundo, permite la recolección de datos en este caso en una matriz de análisis, que serán analizados para visibilizar y explicar los elementos y relaciones de tipo estructural, es decir, sintáctico-semánticas. Se propone como técnicas: la cualitativa y la cuantitativa, como forma de análisis ya que, a diferencia de otros instrumentos, nuestro proyecto no va enfocado al trabajo con sujetos sino con textos. De esta manera, en un primer momento, se emplea una descripción cualitativa, de las formas de la expresión y del contenido y las sustancias del contenido del corpus: por planos en el caso del film y por capítulos en caso de la novela. En un segundo momento se utiliza lo cuantitativo para que de forma numérica se pueda describir la estructura y algunos aspectos de las formas expresivas, las formas de contenido y las sustancias de contenido.

En los instrumentos, se utilizaron dos matrices de análisis de doble entrada, las cuales reposan en los anexos. Por doble entrada se entiende el registro de la información que permite organizar y sistematizar en columnas los datos a analizar. Utilizamos como fuentes el texto literario *María* de Jorge Isaacs y el cinematográfico que lleva su mismo nombre. Cabe resaltar que cuando se escribió *María* no había cine.

Como parte final de la metodología, en las conclusiones se permite exponer la respuesta a dos interrogantes ¿qué le aporta el cine a la versión literaria y qué le quita? y ¿qué le aporta la versión literaria al cine y qué le quita?

Capítulo 1. Antecedentes Sobre la Relación Cine Y Literatura

Algunos aspectos importantes de otras alternativas de trabajo que recientemente se han planteado como propuestas entre el cine y la literatura se mencionan a continuación:

Ramírez Moreno, F (2011). En la tesis “*De la literatura al cine. Estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas Satanás y Paraíso Travel*”. La tesis descrita a continuación refiere dos partes: en la primera, el autor realiza un análisis estructural e interpretativo de los textos literarios para ello escoge dos obras la primera de ellas Satanás y la segunda Paraíso Travel. Según esto, el autor ha trabajado principalmente a partir de los autores Barthes, Todorov y Genette y para el análisis interpretativo, se ha trabajado también con los autores Luckas y Goldman. Posterior a ello, en la segunda parte realiza un análisis de las adaptaciones cinematográficas de estos textos. El autor de esta tesis describe su trabajo de la siguiente manera: “El presente trabajo desarrolla una reflexión sobre la relación problemática entre el lenguaje literario y la expresión cinematográfica. El texto se aproxima a la explicación de las razones por las cuales el cine desde David Griffith hasta nuestros días ha bebido de las fuentes literarias para crear sus historias”. Finalmente, en el apartado de las conclusiones se plantean aspectos generales sobre la adaptación y se realizan planteamientos específicos sobre los casos analizados.

Laverde Román, A. & otros (2010). En su artículo exponen el resultado de la investigación: La narrativa literaria y audiovisual en la construcción de la identidad cultural colombiana. Una mirada desde el cine y la literatura: adaptaciones de obras

literarias llevadas al cine entre 1920 y 2008-1. Dentro del texto se encuentran tres apartados relacionados a continuación: *narrativa e identidad colombiana*, donde se explican los criterios para conformar el corpus de la investigación, a partir de un rastreo de obras relevantes dentro de la literatura y que tuvieron su adaptación al cine. En *violencia, un tema recurrente en la narrativa colombiana*, las películas del corpus de la investigación incluyen obras literarias y películas que abarcan la violencia, sus diversas formas y consecuencias. Y *la crítica cinematográfica*, refiere a las posturas críticas que se realizaron a cada una de las películas, destacando aspectos positivos y negativos de éstas, trabajadas dentro de la investigación.

Gispert, E. (2009). En su capítulo tercero llamado “El cine como objeto de estudio y recurso didáctico” el autor presenta una visión de las prácticas educativas, hablando de dos posturas diferentes que éstas pueden adoptar: la primera refiere al uso del cine como instrumento didáctico y la segunda el uso del cine como objeto de estudio. El cine, como recurso didáctico es cuando un film se convierte en intermediario a través del cual será más fácil asimilar los contenidos curriculares. Se puede utilizar en diferentes áreas del conocimiento y su finalidad consiste en apoyar los contenidos curriculares. “se utiliza la adaptación fílmica de una obra literaria con el fin de aproximarse a la novela que ha inspirado el filme” (p.75). No obstante, el filme como instrumento didáctico en la transmisión de contenidos de enseñanza y aprendizaje suscita una serie de reacciones contrarias, por una parte, alguien califica de perversión pedagógica a la relación que mantiene el cine con las disciplinas educativas ya que al estar centrada en el contenido temático del filme comporta inevitablemente que la información expresada devore

completamente el medio de expresión. Al integrar el cine como objeto de estudio las características textuales del filme y sus variables contextuales pasan a formar parte de las preocupaciones educativas.

Finalmente, se puede considerar que la potencialidad multidisciplinar del cine se encuentra vinculada a un carácter polifónico. En una película se pueden encontrar códigos específicos de la imagen, el sonido.

En el capítulo cuatro, Gispert (2009) refiere a la relación entre el cine y la literatura y que ésta no debe ceñirse exclusivamente al estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, sino también puede tener en cuenta otros problemas derivados de la narratividad fílmica. Es importante conocer los componentes del relato cinematográfico, analizar la manera como el cine cuenta las historias, qué funciones desempeña la figura de narrador cinematográfico, cuáles son las características de la temporalidad cinematográfica y finalmente, cómo se articula el proceso de conversión de determinados relatos literarios en relatos cinematográficos.

En cuanto al nacimiento del relato cinematográfico, expresa que es producto de una coyuntura histórica determinada que propició el abandono de la tendencia *mostrativa*, en la que el filme estaba anclado desde sus orígenes, para dedicarse de manera predominante a contar historias. Dos manifestaciones culturales y artísticas marcaron el origen del relato cinematográfico: el melodrama teatral y la novela naturalista.

El relato cinematográfico, utiliza el flash back para recuperar el pasado desde el presente de la historia. Además, hay que distinguir dos temporalidades: la de los acontecimientos relatados y la que se deriva del propio acto de narrar.

En cuanto a la adaptación cinematográfica de una obra literaria y su posible utilización en la escuela, ésta debe tener en cuenta aspectos tales como: caer en la equivocación que los filmes creados a partir de los textos literarios son siempre inferiores puesto que cada uno de ellos maneja diferencias expresivas del lenguaje cinematográfico. El análisis entre una película y una novela debe sacar los rasgos específicos de cada medio de expresión, así como los defectos y virtudes del proceso de traducción.

Sánchez, José (2000). En su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. El autor inicia en la primera parte con una aproximación globalizadora a las relaciones de la literatura. Posteriormente se plantea la historia, las reflexiones más importantes y una tipología de adaptaciones literarias que sirven para establecer el marco teórico y los puntos de debate. A continuación, se enuncian los principios de narratología necesarios para abordar aspectos que convergen de los relatos literarios y fílmicos.

El autor expresa que en el texto que presenta se ocupa fundamentalmente por el estudio de las adaptaciones literarias al cine y por otra parte se realiza un estudio desde el cine: su historia, su hecho narrativo y como éste ha tomado textos literarios como base para sus argumentos. El estudio de la literatura como un hecho que parte del arte y se centra en dos géneros: la novela y el teatro. La adaptación forma parte del cine y cualquier persona que observe una película y haya tenido acercamiento al libro que la inspiró, tendrá la oportunidad de establecer una comparación y observar las opciones que se tomaron para realizar la adaptación.

El análisis de la adaptación permitirá por un lado un mayor conocimiento de los textos literarios y fílmicos, en cuanto se analizan los elementos constitutivos del relato y

se pueden apreciar los mecanismos de construcción del texto; y por otro, un estudio de los propios mecanismos de adaptación, de las opciones que se llevan a cabo para transmitir la misma historia por medios diferentes, es decir:

Reflexionar sobre la adaptación de textos literarios al cine tiene interés en cuanto permite comprender el arte de la narración en sí mismo, ver cómo se desarrolla a través de los dos medios fundamentales y conocer con mayor profundidad los textos concretos (literario y filmico) al descubrir nuevas perspectivas” (Sánchez, 2000, p.19)

Cobo-Borda, J. (2003). En el artículo “*Cine y literatura: Relación apasionante y compleja*”, el autor intenta mostrar la relación apasionante y compleja entre el cine y la literatura. Expresa que el cine sirve para contar historias, y ejemplifica tal afirmación desde obras que se han adaptado al cine; además expresa como el cine en algunos casos abre a la novela los horizontes de una escritura imaginativa y desaforada que permite involucrar nuevas sensaciones e interpretaciones que no aparecen dentro de un libro. De esta manera el texto adquiere una sensualidad táctil que con las imágenes de la película se vuelve más visible y más real.

García Saucedo, J. (2003). En el artículo el autor expresa la diferencia entre la literatura y el cine. Argumenta que la primera mantiene su organización verbal mediante secuencias narrativas; por el contrario, el cine maneja una estructura fundamentalmente visual. Los problemas en las adaptaciones del cine pueden darse de dos formas. La

primera relacionada con los problemas de equivalencia del lenguaje y la segunda con los problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje: “una adaptación genuina consiste en que el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal produce en el lector” (p. 112). No siempre la mejor adaptación es la más fiel. Desde el punto de vista de la teoría de los códigos la secuencia narrativa es una forma de contenido y la estructura visual es una forma expresiva, es decir, no todo lo visual es narrativo y en segundo lugar para nosotros no existe la categoría visual, la literatura no es oral, es alfabética, es visual pero no figurativa, sino abstracta.

1.1. Generalidades de las Propuestas

Después de la revisión de antecedentes, en términos generales se puede indicar que los trabajos consultados presentan distanciamiento respecto a los conceptos trabajados en la presente investigación, específicamente en la teoría de los códigos. Los términos empleados y los fines de los trabajos estudiados no corresponden con lo propuesto en este trabajo ya que algunos centran su atención en la técnica, en el uso del cine con fines educativos, en la búsqueda de las diferencias entre el cine y la literatura, pero no en nuestros términos. Esta investigación se centra en el análisis sintáctico-semántico de un texto literario y un texto cinematográfico, para encontrar las diferencias entre estos dos tipos de relato, en cuanto al tipo de ideas, conocimientos, valores o, en general, significados que pueden o no ser transmitidos a través de una u otra gramática.

Capítulo 2. Hacia una Noción de Cultura

Desde el punto de vista antropológico, Eco (1980) encuentra tres fenómenos constitutivos de cualquier cultura: a) la producción y el uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza; b) las relaciones de parentesco como núcleo primario de relaciones sociales institucionalizadas y c) el intercambio de bienes económicos; los cuales se han convertido en objetos de estudio cuyo fin es mostrar que “la cultura es un fenómeno de significación y de comunicación y que la humanidad y la sociedad existen solo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación” (Eco, 1980. pág.44). Las hipótesis que emplea son: “a) la cultura por entero *debe* estudiarse como fenómeno semiótico y b) todos los aspectos de la cultura *pueden* estudiarse como contenidos de una actividad semiótica” (pág.44). A partir de sus hipótesis, Eco la reformula de la siguiente manera: “la cultura se debe estudiar como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación”(pág. 44).

La cultura se manifiesta cuando se puede repetir la función y transmitir la información de un objeto a las demás generaciones, cuando entre dos o más individuos que manejan un mismo código las ideas se traducen en significantes físicamente observables. “Desde el momento en que existe sociedad, todas las funciones se transforman automáticamente en SIGNOS DE ESA FUNCIÓN. Eso es posible porque existe cultura. Pero existe cultura sólo porque eso es posible”.(Eco, 1980. pág.47)

Como fenómeno semiótico, la cultura se podría comprender mejor si le abordara desde la semiótica ya que “ los objetos, los comportamientos y los valores funcionan como tales porque obedecen a leyes semióticas” (Eco, 2010, pág. 51). Así mismo la

semiótica es la que se ocupa de estudiar todos los procesos culturales como PROCESOS DE COMUNICACIÓN, los cuales subsisten porque se establece un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN. En palabras de Eco (2010) “ un sistema de significación es una CONSTRUCCIÓN SEMIÓTICA AUTÓNOMA que posee modalidades de existencia abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice” (Eco, 2010, pág. 25).

El proceso de comunicación se da siempre y cuando se solicite una respuesta interpretativa del destinatario; así mismo, el proceso de comunicación y el sistema de significación se encuentran estrechamente ligados, convirtiéndose en condición necesaria en los procesos culturales. El proceso de comunicación verifica la existencia de un código, éste es un “SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN, que reúne entidades presentes y entidades ausentes, siempre que una cosa MATERIALMENTE, presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes hay significación”(Pág 25) . No obstante, lo anterior no es condición necesaria para la relación de significación; basta con que “el código establezca una correspondencia entre lo que representa y lo representado”.(Pág 25)

2.1 La Cultura como Código

La cultura como código es un sistema de expresiones y contenidos. Así como la lengua es un sistema de significantes y de significados. A la expresión y contenido, se les denomina funtivos ya que son los que componen las funciones semióticas. El código establece el nexo entre expresión y contenido, los cuales se encuentran compuestos por sustancia y forma respectivamente.

En palabras de Narvaez (2014) “la cultura como código se puede sintetizar en una correspondencia sintáctico-semántica [...] la cual permite producir al mismo tiempo textos y discursos”. (Narváez, 2014, pág. 105). De esta manera, cuando hablamos de las formas expresivas y de contenido, Narváez (2014) expresa que “las formas son el secreto de la codificación, el núcleo de la cultura, puesto que son la parte no evidente pero generativa de la comunicación, mientras que los textos y los discursos son evidentes pero generados por las formas.” (pág. 106).

Tabla 1. Cultura como Código. Narváez (2014)

Código Función semiótica Mensaje			
Sintáctica		Semántica	
<i>Expresión</i>		<i>Contenido</i>	
Sustancia	Forma	Forma	Sustancia
Texto	Figurativa/abstracta Icónica/alfabética Dramatúrgica/oral	Figurativa/abstracta Narrativa/argumentativa	Discurso

Las formas de la expresión se reducen a tres: figurativas, abstractas e intermedias que llamamos infográficas. Las formas de la expresión figurativas son las que tratan de imitar el mundo percibido, en ella se producen sonidos semejantes a los de la naturaleza, así como en las reproducciones visuales se graban en algunos materiales figuras de animales, del paisaje o de los objetos o de los propios hombres. (Narváez, 2013. p. 46).

Las formas de la expresión abstractas, son aquellas que no poseen relación alguna con lo que representan, para Narváez (2013) “la voz humana, el lenguaje articulado, que

no imita, sino que nombra, es una típica representación abstracta, puesto que las palabras no se parecen, ni en su forma ni en su materialidad, a ninguna de las ideas que representan”. (p.46). Frente a la representación visual, la escritura alfabética y el sistema numérico son representaciones abstractas.

Por último, la infografía trata de representar en términos icónicos, relaciones lógicas o abstractas, entre ellas: “de causa y efecto, de parte a todo, de continente a contenido, de antecedente a consecuente y sus respectivas formas reversibles”. (Narváez, 2013, p. 46).

Por otra parte, las formas del contenido tratan del modo como “se organizan, se relacionan y se cuentan las ideas” (Narváez, 2013, p. 47). Hay dos formas básicas para su organización: unas formas del contenido figurativas y otras formas de contenido abstractas.

Las formas del contenido figurativas son narrativas ya que pretenden ser semejantes a la vida real, por ejemplo, los cuentos y los relatos. En cuanto a las formas de contenido abstractas, son argumentativas, explican el mundo y para ello definen conceptos y categorías entendidas como abstracciones

Las sustancias de contenido, es todo el entramado semántico, de significados y sentidos que constituyen la cultura. Los saberes que componen una cultura poseen una correspondencia lógica (forma de conocer), ética (forma de valorar) y estética (forma de sentir y percibir), las cuales van más allá del sistema físico de expresión. Se pueden distinguir tres tipos de saberes: los saberes técnicos, los saberes prácticos y los saberes estéticos. (Narváez, 2005).

Tabla 2. Cultura como Código. Narváez (2013)

Lógica	Ética	Estética
<ul style="list-style-type: none"> -Mitos -Conocimientos naturales -Técnica de recolección y producción -Técnicas de reproducción biológica 	<ul style="list-style-type: none"> -Mito -Poder -Jerarquía social -Convivencia -Parentesco 	<ul style="list-style-type: none"> -Mito -Oralidad -Relatos -Rito -Iconismo

En los saberes técnicos, se encuentran aquellos saberes con los cuales el hombre domina la naturaleza, construyendo instrumentos de trabajo que garanticen la supervivencia del grupo. En palabras de Narváez (2005) “es el mundo por excelencia de los sistemas técnico-productivos, los cuales en principio son tan diversos como diversos son los grupos humanos existentes” (p. 196). Desde lo teórico, se define por el concepto de lo verdadero y lo falso, y desde lo técnico, por lo útil y lo inútil, lo funcional y lo no funcional.

Los saberes prácticos, están constituidos por los valores, es decir las normas y patrones de comportamiento que garanticen la convivencia y la vida en sociedad.

Finalmente, en los saberes estéticos se encuentran las formas culturalmente estructuradas y estructurantes que permiten captar el mundo, donde se educa los sentidos logrando diferenciar lo bello de lo feo, lo armonioso de lo disonante, es el mundo de las formas, en palabras de Narváez (2005):

Si el arte y la literatura, la poesía y la música, aparecen como “la cultura” es porque accedemos a la cultura por la forma física de los símbolos y, en tanto que

en los textos estéticos su finalidad no es referencial sino precisamente la forma, éstos se convierten en sintetizadores de la cultura. (p.197)

Ahora bien, lo que posibilita la apropiación de la cultura es el código de representación que se encuentra en ella, el código es una componente de la cultura.

Por otra parte, la sustancia expresiva se constituye por materiales físicos e instrumentos con los cuales se produce la expresión. La materia fónica, es decir, los sonidos emitidos por el hombre; los gestos y los movimientos del cuerpo que se utilizan para significar en los rituales, fueron parte de la larga producción de sustancias textuales que responden a los diversos estadios técnico-económicos. En palabras de Narváez (2013):

En principio, la sustancia es el propio cuerpo, no solo por sus gestos y movimientos, sino como soporte físico de representaciones gráficas, de la misma manera que se usan como se usan como soportes de otras superficies como las paredes de las cavernas, las piedras e incluso los propios instrumentos de trabajo y de caza, para lo que se utilizan como instrumentos la propia mano y los tintes naturales entre otros recursos. (pág. 45)

La evolución técnica ha evidenciado los diferentes materiales y superficies que se han empleado para fijar expresiones, entre las más significativas tenemos:

...la tabla de arcilla y la cuña que sirve para imprimir la tablilla; el pergamino y el papiro y los estiletes y las plumas para escribir; la tela y la paleta y los pinceles,

junto con las pinturas producidas por mezclas químicas; el papel asociado a la tinta y los tipos de imprenta. En épocas más recientes, la película de celuloide y la cámara fotográfica y cinematográfica; la cinta magnética de los casetes de audio y video; la pantalla y el teclado con sus presencias y ausencias de impulsos eléctricos. (Narváez, 2013, p. 46).

2.2. Una Aproximación a la Noción de Código

Para Eco (1980), “Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de esa correlación”. (p.83). De esta manera un signo se constituye por uno o varios elementos de un PLANO DE EXPRESIÓN en correlación con uno o más elementos de un PLANO DE CONTENIDO.(Eco, 1980). Siempre que se de esta correlación y sea reconocida por los seres humanos existirá signo. El signo es el resultado de los procesos de codificación de correlaciones transitorias donde uno o más elementos se asocian con otros elementos formando un signo, en circunstancias previstas por el código. Un código proporciona las reglas para generar signos, (Eco, 1980). Respecto al plano de expresion y al plano del contenido Eco (1980) expresa lo siguiente:

Un código establece la correlación de un plano de la expresión (en su aspecto puramente formal y sistemático) con un plano del contenido (en su aspecto puramente formal y sistemático). Una función semiótica establece la correlación

entre un elemento abstracto del sistema de la expresión y un elemento abstracto del sistema del contenido. (p. 104)

De esta manera, un código establece las reglas que generan TOKENS o ESPECIMENES concretos, es decir, los signos. Así, el interés de la semiótica está centrado en un contenido determinado

2.3 Noción de Código e Imagen

Para propósitos del presente texto, es indispensable definir desde Umberto Eco la noción de código e imagen referenciados desde el Tratado de Semiótica general. Una de las hipótesis que surge en él es aquella que afirma que la semiótica estudia todos los procesos culturales como PROCESOS DE COMUNICACIÓN. Y, sin embargo, cada uno de dichos procesos parece subsistir sólo porque debajo de ellos se establece un SISTEMA DE SIGNIFICACION.

Para Eco (1978), un proceso comunicativo es el paso de una señal (no necesariamente de un signo) desde una fuente, a través de un transmisor, a lo largo de un Canal, hasta un Destinatario (o punto de destino). En un proceso entre una máquina y otra, la señal no tiene capacidad de significación, por ende, no hay comunicación aun cuando pueda existir paso información. Por otra parte, cuando el destinatario es un ser humano, se da un proceso de comunicación, al buscar una respuesta interpretativa del destinatario.

Según Eco (1978), el proceso de comunicación se verifica solamente cuando existe un código. Éste es un sistema de significación que reúne entidades presentes y

ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa, hay significación. Así mismo, el código debe establecer una correspondencia entre lo que representa y lo representado, sin importar si existe o no destinatario.

2.4 Pierce, la Imagen como Signo

Desde la semiótica propuesta por Pierce, se define al signo, o *representamen*, como “algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo o equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado” (Peirce, 1986, p. 22). Así mismo, expone que el signo creado es lo que se llama interpretante del primer signo y se encuentra en lugar de su objeto.

Según Peirce (1986), para que algo se pueda llamar signo debe representar a otra cosa llamada su *objeto*, éste puede ser perceptible, imaginable o inimaginable. Un signo puede constar de más de un objeto, así como de un precepto de explicación, en el cual el signo debe ser entendido como una suerte de emanación, por así decirlo, de su objeto” (Peirce, 1986, p. 24). Finalmente, lo único que puede hacer el signo es representar a su objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del objeto.

Pierce expresa que los signos son divisibles en tres tricotomías. “Primero, según que el signo es en sí mismo sea una mera cualidad, un existente real o una ley general; segundo, según que la relación del signo con su objeto consista en que el signo tenga algún carácter en sí mismo, o en alguna relación existencial con ese objeto o en su relación con un interpretante; tercero, según que su interpretante lo represente como un

signo de posibilidad, como un signo de hecho o como un signo de razón”. (Peirce, 1986, p. 29).

En una relación triádica genuina, en primer lugar, se encuentra un Signo o Representamen, en segundo lugar, un Objeto y en tercer lugar un Interpretante. Cabe destacar que estos tres miembros están ligados entre sí, siendo una unidad.

Para propósitos de este trabajo, nos centraremos en la segunda tricotomía de los signos en la que un signo puede ser llamado Icono, Índice o Símbolo.

2.4.1. Icono

Es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal objeto (Peirce, 1986, p. 30). El icono representa al objeto por medio de la semejanza, es decir, la capacidad del significante de producir el mismo efecto perceptivo que produciría la presencia del objeto. Los iconos se podrían definir como las representaciones figurativas de los objetos, ya que los representan por semejanza y reproducen las mismas relaciones espaciales. (Narváez, 2005).

2.4.2. Índice (indicio)

Los índices son aquellos significantes o expresiones que tienen una relación de contigüidad física con el objeto que pretenden representar. (Narváez, 2005, p. 190). Es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto (Peirce, 1986, p. 30). Cuando el índice es afectado por el objeto tienen una cualidad en común con éste, es por esta cualidad como se refiere al objeto. En esta

medida, para que se provoque una expresión necesariamente debe haber estado presente empíricamente el objeto. En los índices se pueden encontrar las huellas (marcas físicas producidas por la presencia de un sujeto o un objeto), los indicios (objetos que evidencian la presencia de un sujeto) y los síntomas (manifestación de enfermedad) (Narváez, 2005).

2.4.3. Símbolo

Es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto (Peirce, 1986, p. 30). “Los símbolos son aquellos significantes que su relación con el objeto es arbitraria, es decir, no tienen contigüidad física ni una configuración de semejanza”. (Narváez, 2005, p. 191). En cuanto al significante, el sistema de símbolos puede ser modificado si la comunidad cultural establece una nueva convención. Asemejándolos a las representaciones abstractas, pretender reproducir lo sabido, lo imaginado, lo deseado, es decir, la elaboración mental (marcas semánticas o intensionales de contenido). (Narváez, 2005)

Pierce afirma que no tenemos ningún poder de pensamiento sin signos, el pensamiento es continuo, es decir, en la continuidad del pensamiento, los pensamientos-signos están en permanente flujo. Un pensamiento lleva a otro y así sucesivamente.

Lo que el signo representa es su objeto, lo que transmite es su significado y la idea a que da origen es su interpretante, es decir, el código. Para Eco, un signo no genera otros signos, sino que existe un campo semántico como estructura que conecta los signos

entre sí. Según Eco, esa continua circularidad es la condición normal para la significación y es lo que permite el uso comunicativo de los signos para referirse a cosas.

Capítulo 3 La Literatura y el Cine como Cultura Narrativa

La literatura proviene de la tradición letrada o alfabética¹, la cual se asocia a una cultura de élite o culta, que a diferencia de la cultura popular se caracteriza por la literalidad alfabética², la universalidad, la “racionalidad”, la discursividad y la abstracción. (Narváez, 2013, pág. 130). Así mismo, nace como forma expresiva ya que trata de poner por escrito las formas fonológicas, y como forma de contenido narrativas universales del mito, el origen en el mito, las leyendas o sea de la tradición oral puesta por escrito en algunas sociedades, especialmente occidentales que posteriormente se convierten en tradiciones nacionales, pero tienen un origen regional tal es el caso de María. Es decir, la forma expresiva literaria sirve para poner por escrito las formas narrativas de cualquier mito, utilizando el alfabeto europeo, con lo cual se vuelve traducible, se vuelve universal. Una nación se universaliza por la literatura.

La escritura es una característica de las culturas que desarrollaron religiones universales, las cuales pasaron por un proceso de difusión dentro de la tradición oral y se conservan en forma escrita logrando que perduren en el tiempo. En Occidente, el cristianismo tiene su mito por escrito como las demás religiones universales, pero es el único que lo transcribió en escritura alfabética.

Para que haya escritura es necesario que exista una sustancia expresiva. A lo largo de la historia se puede observar cómo ésta ha cambiado. La escritura caligráfica o manuscrita, en un primer momento utilizó el papiro, seguido de los códices de

¹ La tradición alfabética es también tradición filosófica, científica y tecnológica (Narváez, 2013, p. 133)

² Entendida como la forma de escritura fonética alfabética (Narváez, 2013, p. 130)

pergamino. Posteriormente, con la aparición del papel se empezó a hablar de la era del libro, la cual a mediados del siglo xv dio paso al libro impreso que conservaba aún características del manuscrito, sufriendo transformaciones en su organización. Finalmente, para el siglo xx la escritura alfabética se puede fijar sobre una pantalla en forma de bytes y por medios electrónicos. Lo anterior evidencia cómo las sustancias se han transformado, sin embargo, es válido aclarar que, aunque la sustancia ha cambiado, la estructura sigue siendo la misma: alfabeto y relato, es decir las formas de la expresión y del contenido se conservan. La forma de contenido de la literatura es la narrativa.

En la tradición escrita, hablamos del alfabeto griego como la base de todas las escrituras europeas ya que fue el primero en transcribir sistemáticamente las consonantes y vocales. La primera transcripción realizada fue la del idioma de los pueblos helénicos de Asia Menor. En Europa, los etruscos del centro de Italia desde una etapa muy temprana fueron los que adaptaron el alfabeto griego. El latín surgió como una rama de la escritura griega y fue escrito por primera vez en el siglo VII a.C. y aunque se han dado cambios en la escritura, la forma del alfabeto se conserva hasta nuestros días. Posteriormente, la escritura se dedicó a adaptar “ las lenguas de Europa Occidental tras las conquistas del Imperio Romano, y luego a las lenguas del resto del mundo tras las conquistas europeas de América, África y Oceanía, y la expansión del comercio y la religión europeas en gran parte de lo que permanecía independiente”(Goody, J. 1992. Pág. 237).

Las implicaciones de la escritura son revolucionarias. En primer lugar, ha permitido la transmisión cultural de generación en generación, permitiendo que ésta se

adquiera indirectamente sin necesidad de intermediarios humanos directos. Así mismo, ha logrado preservar el pasado en el presente, acumulando un conocimiento más amplio. (Goody, 1992)

Según Goody (1992) “La escritura apareció con el crecimiento de las civilizaciones humanas” (Pág. 238) ayudando en su etapa temprana a la economía política. En la esfera religiosa, los escribas utilizaron el complejo sistema logográfico, intentaron controlar la educación, dando como resultado que la cultura escrita fuera restringida a una pequeña parte de la población. Con la invención del alfabeto se logró un sistema de escritura ilimitado, lo cual produjo que fuera fácil de aprender y de usar. En Grecia se encuentra la verdadera difusión de la cultura escrita ya que su alfabeto logró ubicarse fuera de la esfera religiosa. En palabras de Goody (1992)

La escritura consiguió imponer ciertas restricciones al desarrollo del gobierno centralizado [...] Al mismo tiempo asistió al desarrollo de nuevos campos de conocimiento y alentó nuevas formas de conocer, el desarrollo del escrutinio visual del texto complementaba ahora la entrada auditiva de sonido en amplias áreas del conocimiento humano; la información lingüística se organizó por medio de registros tangibles, lo que afectó la forma en que la inteligencia práctica del hombre, sus procesos cognitivos, funcionaba en el mundo” (pág. 241).

Con la escritura aparece la literatura en forma primero de mitos como el cristiano. Posteriormente, aparece la épica, que narra las hazañas de los orígenes de los

pueblos para Occidente encontramos la Ilíada, la Odisea y la Eneida y finalmente, con la épica la novela.

En la sustancia del contenido, dentro de la primera literatura se puede observar el mito: por un lado, el de los judíos y del monoteísmo y por el otro el de los héroes y de la formación de la tradición occidental. Para Barthes (1999) el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje, es un sistema o modo de significación, se define por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales (pág.108). Así mismo, el mito se compone de creencias (estados de opinión, consistentes en representaciones) y ritos (modos de acción determinados). En esta medida el mito y las creencias se enmarcan dentro de la semántica y el rito posee una dirección sintáctico-pragmática, Narváez (2013) expresa que:

Como forma ordenada, prescrita y codificada de manifestar o poner en evidencia el mito, es sintáctico; pero al ponerlo en práctica, se espera que produzca un efecto social o individual de cada uno de los miembros de la comunidad que comparte el mito, es pragmático (p. 98).

3.1. La Novela como Tradición Narrativa

Bruner (1986) expresa que “hay dos modalidades de funcionamiento cognitivo, dos modalidades de pensamiento, y cada una de ellas brinda modos característicos de ordenar la experiencia, de construir la realidad”. (pág.23). Dichas modalidades son: el pensamiento paradigmático y el pensamiento narrativo.

Según Bruner (1986), la modalidad paradigmática se basa en la búsqueda de niveles de abstracción altos, siendo la lógica la principal característica de ésta ya que “se guía por premisas, conclusiones y observaciones razón por la cual los científicos pueden eliminar las historias cuando las pueden reemplazar por sus causas” (p. 25)

Para los propósitos de este trabajo, no nos interesan las características del pensamiento paradigmático, sino las del pensamiento narrativo cuya principal expresión es el relato.

Un relato convence de la semejanza con la vida, de la verosimilitud (Bruner, año, p. 23). Para lograr la misma, el relato tiene que ajustarse a las reglas de una coherencia lógica, aunque en ocasiones puede transgredirla para constituir la base del drama. Así mismo, “un relato (sea verdadero o ficcional) es juzgado por sus méritos en cuanto relato con criterios diferentes a los aplicados para juzgar si un argumento lógico es adecuado o correcto ” (Bruner, 1986, p.24).

Para hacer un buen relato se debe tener en cuenta dos perspectivas esenciales y distintas: la acción y la conciencia. La primera se constituye por los argumentos de la acción: de la acción: agente, intención, meta, situación, instrumento, que equivale a una “gramática del relato” (Bruner, J. 1986. P. 25) y la segunda “se refiere a lo que saben, piensan o sienten, o dejan de saber, pensar o sentir los que intervienen en la acción”. (pág. 25). En cuanto a la realidad psíquica, el autor refiere que es un invento de los novelistas y dramaturgos modernos “la creación de un mundo compuesto totalmente con las realidades psíquicas de los protagonistas, dejando el mundo real en el dominio de lo implícito” (Bruner, 1986, pág.26).

Por otra parte, en cuanto a la narrativa, el objeto de ésta son las “vicisitudes de las intenciones humanas” (Bruner, 1986, pág.27), es decir, existe infinidad de intenciones que pueden entrar en conflicto, por ello deben existir infinitas clases de relatos; no obstante, Bruner (1986) señala que ello no es tan cierto y que según un punto de vista, “las narraciones realistas comienzan con un estado calma, canónico o “legítimo” que es interrumpido, con lo cual se produce una crisis que termina con la restitución de la calma, dejando abierta la posibilidad de que el ciclo se repita” (pág.28).

En cuanto al discurso (manera de contar), su lenguaje es crítico, antes de él hay una trama, la trama y su estructura y cualquiera que sea el medio siempre se puede distinguir entre la fábula o un material básico del relato, los sucesos que se contarán en la narración, y la trama, el relato contado de acuerdo con una organización determinada de los sucesos (Bruner, 1986, p.31). En cuanto a la trama, el autor expresa que es la manera y el orden en que el lector llega a saber lo que sucedió. De igual manera, un mismo relato puede contarse en una secuencia diferente conservando, claro está, su significado.

Bruner (1986) cita a Kenneth Burke quien afirma que el “material del relato” implica *personajes en acción*, con intenciones o *metas* situados en *ambientes* y utilizando determinados *medios*. El drama se genera, sostiene, cuando se produce un desequilibrio en la “proporción” de esos constituyentes (p. 31). Sin embargo, el material del relato no se puede quedar en lo mencionado por Burke ya que algunos relatos no se basan en la acción y la interacción sino en el personaje como tal. Finalmente, lo que le da unidad al relato es el modo en que los personajes interactúan en el conflicto y la conciencia, para producir una estructura que tenga un comienzo, un desarrollo y un “sentido” final.

En cuanto al lenguaje, sea cual sea el uso, éste se encuentra organizado en niveles, los cuales proporcionan constituyentes para un nivel superior, la estructura del lenguaje se encuentra constituida de tal manera que se puede ir desde los sonidos del habla, hasta las intenciones de los actos de habla y el discurso, claro está que lo anterior varía de acuerdo al objetivo que se tenga. (p. 33)

Por otra parte, en cuanto al discurso, existen tres características que comprometen al lector en “la producción de significado bajo la guía del texto”. La primera es el desencadenamiento de la presuposición “la creación de significados implícitos en lugar de significados explícitos”; la segunda, subjetificación: la descripción de la realidad realizada no a través de un ojo omnisciente que ve una realidad atemporal, sino a través del filtro de la conciencia de los protagonistas de la historia”; y la tercera es una perspectiva múltiple: “se ve al mundo simultáneamente a través de un juego de prismas cada uno de los cuales capta una parte de él”.(Bruner, 1986, p.37)

Para Barthes, (2001) la frase constituye una unidad original, un orden, no se limita a la sumatoria de las palabras de la que está compuesta. Más allá de la frase no se encuentra más que otras frases. El enunciado desde la lingüística no es más que la sucesión de las frases que lo componen. (pág.9).

Dentro de la organización del discurso como conjunto de frases, el autor expresa que: “el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su <gramática>: más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística” (pág.9), y ésta ha sido durante mucho tiempo denominada: Retórica.

Cuando la retórica pasa al campo de la literatura, y se separa del estudio del lenguaje, se plantea el problema de “que es a partir de la lingüística que debe ser estudiado el discurso”, postulando una relación homológica entre las frases del discurso ya que de esta forma se regulan todos los sistemas semióticos, y se convierte el discurso en una gran frase, en un pequeño discurso.

Así mismo, tal como lo expresa el autor “la lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso” (pág. 10). Y se somete a la siguiente hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases, en él se pueden observar las principales categorías del verbo. Además, la homología no solo tiene un valor heurístico sino que implica la identidad entre el lenguaje y la literatura “ ya no es posible concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje en cuanto lo hubiera usado como instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura: la literatura, y en especial hoy, ¿no hace un lenguaje en condiciones mismas del lenguaje?” (Barthes, 2001, p.10)

Dentro del relato hay que definir las unidades narrativas mínimas. Al no quedarse en una definición puramente distribucional de las mismas, se hace necesario que el sentido sea el criterio de la unidad: “es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de <funciones> que inmediatamente se le han dado a estas primeras unidades” (Barthes, 2001, p.12). A partir de los

formalistas rusos se constituye como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación.

Para determinar las unidades narrativas se hace necesario no perder de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan; así mismo, “puesto que la lengua del relato no es la lengua del lenguaje articulado” (Barthes, 2001, p.13), las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas. Las funciones serán representadas por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad) (Barthes, 2001, p.13). e inferiores cuando se observa que la unidad narrativa es el valor connotado, es decir, “algunas unidades funcionales puedan ser inferiores a la frase, sin dejar de pertenecer al discurso; en ese caso ellas desbordan, no a la frase, respecto de la que siguen siendo materialmente inferiores, sino al nivel de denotación, que pertenece, como la frase, a la lingüística propiamente dicha” (Barthes, 2001, p.14).

Existen dos clases de unidades teniendo en cuenta los diferentes niveles de sentido: las distribucionales y las integradoras (pág. 14). Las primeras remiten a un acto complementario y consecuente y las segundas, comprenden todos los indicios, remitiendo a conceptos, pasando a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), siendo unidades semánticas ya que remiten a un significado. Dentro de estas dos clases de unidades: funciones e indicios, se puede observar ya una clasificación de los relatos, los cuentos populares, por ejemplo, son funcionales y las novelas psicológicas son indiciales. (Barthes, 2001, p.15).

3.2. Las Categorías del Relato Literario

Todorov (2001) define dos nociones preliminares: el sentido y la interpretación. En cuanto al sentido expresa que éste es la función de un elemento en la obra y sus posibilidades de entrar en correlación con otros elementos de la misma y con la obra en su totalidad. Así mismo “cada elemento de la obra tiene uno o varios sentidos (salvo que ella sea deficiente) de número limitado y que es posible establecer de una vez para siempre” (Todorov, 2001, p. 162). En cuanto a la interpretación, el autor afirma que no sucede lo mismo ya que la interpretación de un elemento de la obra es diferente y está ligada a la personalidad del crítico, posición ideológica, según la época. Este elemento se incluye no en sentido de la obra sino en el del crítico. Y finaliza expresando que la oposición entre sentido e interpretación de un elemento de la obra es la descripción de la misma ya que ésta apunta al sentido de los elementos literarios y la crítica trata de darles una interpretación.

Todorov (2001) expresa que para tener sentido una obra debe estar inmersa en un sistema superior. No se puede ver la obra como la mayor unidad literaria puesto que carecería de sentido al limitarse a una relación consigo misma.

“La obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso” (Todorov, 2001, p. 163). Historia, ya que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que en cierta medida se pueden confundir con los de la vida real. Esta historia se habría podido conocer por otros medios: por un film, por un relato oral sin necesidad de estar encarnada en un libro. Pero a su vez la obra es un discurso: “existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que

la recibe” (Todorov, 2001, p. 163); ya no cuentan los acontecimientos referidos, sino, la manera cómo el narrador los da a conocer.

Los formalistas rusos son los primeros que aislaron la noción de historia y discurso con el nombre de fábula (lo que realmente ocurrió) y tema (la forma en que el lector toma conocimiento de ello). Sin embargo, tanto la historia como el discurso son igualmente literarios, y desde la retórica clásica, se afirma que la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*.

Para el autor la historia no tiene un orden cronológico ideal, ya que ésta contiene varios <hilos> y sólo a partir de cierto momento estos hilos se entrelazan. Además, expresa lo siguiente: “el orden cronológico ideal es más bien un procedimiento de presentación, intentado en obras recientes y no es a él al que nos referimos al hablar de historia. Esta exposición corresponde más bien a una exposición pragmática de lo que sucedió [...] La historia es una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe en sí (Todorov, 2001, p. 164).

Distingue dos niveles de historia: la lógica de las acciones y los personajes y sus relaciones. En la primera considera las acciones de un relato en sí mismas, sin tener en cuenta la relación que mantienen con los otros elementos.

Dentro de la técnica del relato los comentarios se basan en una simple observación: “en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o a los detalles de la descripción” (Todorov, 2001, p. 165). Y dentro de la obra literaria se especifica en varias formas particulares y en figuras retóricas tales como la antítesis: contraste para ser percibido, una parte idéntica en cada uno de los dos

términos. Y la gradación, que es cuando una relación entre dos personajes permanece idéntica durante varias páginas. Además de estas formas de repetición se encuentra el paralelismo. Éste se encuentra constituido por dos secuencias que comportan al menos elementos semejantes y diferentes. Se pueden distinguir dos tipos de paralelismo: el de los hilos de la intriga que concierne a grandes unidades del relato y el de las fórmulas verbales (los detalles) articuladas en circunstancias idénticas. (Todorov, 2001, p. 165)

En el modelo triádico, la concepción de Bremond consiste en que el relato entero está constituido por el encadenamiento o encaje de micro-relatos. Y cada uno de ellos está compuesto por tres elementos cuya presencia es obligatoria. Así mismo, todos los relatos estarían constituidos por diferentes combinaciones de una decena de micro relatos de estructura estable, que corresponderían a situaciones de la vida. (Todorov, 2001, p. 167)

En cuanto al modelo homológico, Metz (2010) expresa que “el relato representa una concepción sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas descubriendo de este modo la dependencia (homología) entre ciertos miembros y se trata de encontrarla con el resto. (P. 169)

3.3. El Cine: de la Tradición Oral-Icónica a la Cultura Narrativa

El cine proviene de la tradición oral, del teatro y de la fotografía. Como cultura narrativa es un relato que proviene del mito. En la historia del cine colombiano, es importante destacar que fueron los hermanos Di Doménico quienes en 1909 realizaron las primeras proyecciones en un salón llamado Bazar Veracruz. Por otro lado, los primeros

cortos que llegaron a Colombia fueron “la guerra Ruso-Japonesa de 1905” que se exhibió en el teatro novedades.

Las primeras proyecciones que realizaron Los Di Doménico fueron al aire libre, utilizaron un proyector portátil y un dínamo. En el bazar Veracruz, el salón del bosque y el parque de la independencia. Los primeros teatros, fueron el teatro municipal, el teatro variedades y el salón Sincelejo. Se utilizaron para diversos espectáculos. Antes de 1912, se adecuaban para proyectar cine.

Para el espectáculo cinematográfico, el teatro Olympia, fue inaugurado el 8 de diciembre de 1912 con una capacidad para albergar 5.000 personas. La primera proyección en éste fue la película de un joven pobre. Al estar situado el telón en el centro de la sala, el teatro contaba con dos categorías de localidades: 0,20 por boleta a las personas que miraban de frente la proyección y 0,10 a las personas que se situaban detrás de la pantalla en los asientos menos cómodos, los espectadores debían hacer uso de los espejos para poder leer la traducción, puesto que ésta aparecía al revés. (Esta práctica persistió hasta los años 40). En cuanto a los impuestos, en 1920 se pagaba por derechos de permiso y precio fijo por sesión discriminado de la siguiente manera: el 5% de impuesto para los pobres y el 5% por sesión, lo anterior decretado por el alcalde Santiago de Castro y el concejo. Debido a que la mayoría de los concejales eran conservadores, expresaban que el cine era inmoral y tenía consecuencias funestas para la juventud, siendo una escuela de aprendizaje de vicios y trucos criminales.

Los hermanos Di Doménico ejecutaban las tres etapas de explotación del cine: Importación, distribución y exhibición. Así mismo, con la construcción de teatros de

propiedad personal se ampliaron las posibilidades de las compañías distribuidoras, ampliando los canales de explotar lo que traían del extranjero y se atrajo la inversión de capital. Cine Colombia inicia el 7 de junio de 1927 en un periodo de crisis económica mundial. Siendo la empresa más importante de distribución. En sus inicios Cine Colombia, limitó su actividad a la explotación de películas en el antiguo Circo España de Medellín. En el año 1928, adquirió la totalidad de la empresa Di Doménico Hnos y daría fama internacional a la industria de la distribución cinematográfica en Colombia.

La primera publicación cinematográfica colombiana fue *Películas*, fundado por Francisco Bruno, y editada por la firma Di Doménico Hnos. la primera revista fue *el cinematógrafo*, editada en Bogotá y dirigida por Manuel Álvarez Jiménez. El 19 de noviembre de 1913. El Olympia fue editado en Cali por la Compañía Nacional de cinematógrafos con el lema “instruir deleitando gratis”. El 15 de febrero de 1914, el Kine en Sincelejo a cargo de la empresa de kinematógrafos con el lema “instruir, moralizar, divertir”. En 1915, los Di Doménico publican la primera revista y en 1916 se publican dos revistas más: el cine gráfico en Cúcuta y Películas en Bogotá. El 19 de noviembre de 1919 la revista Colombia de Joaquín de Francisco en Bogotá y Por último el cinematógrafo de los Di Doménico en 1921, la cual contaba con variado material informativo.

Las revistas opinaban sobre la relación del cine con el espectador en cuanto al impacto psicológico y la función social del mismo. “la misión del cinematógrafo, es esencialmente civilizadora. Hacer obra de verdad, obra de belleza, hacer obra de progreso: he ahí su fin.

En cuanto a la censura se dio en Colombia antes de 1928. En 1955 se creó la junta de censura, la cual tenía como función calificar las piezas que se dan al público en el salón cinematográfico. Frente a los gustos de la época se encontraron los paisajes, los dramas sentimentales, las aventuras y los hechos históricos. Frente a la producción, el cine colombiano parece estar destinado a ser un cine de “primeras películas” y de esperanzas de que “ahora si nace el cine nacional”.

Entre los años 1929-1946 surge el cine sonoro. Frente a la producción, para los efectos sonoros en las películas mudas algunos sonidistas se ubicaban detrás de las pantallas. En 1932, se generalizó el procedimiento sonoro. A Colombia empezaron a llegar películas sonoras. Carlos Schoroeder, fue el primero que intentó realizar películas con sonido, por ello junto con Hernando Bernal construyeron el primer aparato de cine “crono-fotófono” parlante realizado en Colombia y en Suramérica. Para la reproducción del sonido se creó el Vitaphone, que era un disco que acompañaba sincrónicamente la película, era accionado por un motor que se mueve a un tiempo, el proyector y el plano en que reposa el disco.

El gobierno nacional se interesó por la industria cinematográfica en dos periodos: Gran crisis económica de 1930 y la Segunda Guerra Mundial. La primera ley aprobada para favorecer la industria del cine fue “la novena de 1942, durante el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo” (Martínez, 1978, p.135) Ya que se le habían dado funciones al presidente para que tomaran las medidas necesarias a fin de evitar las repercusiones de la guerra sobre la economía del país.

El 14 de agosto se había aprobado la ley que básicamente expresaba una exención de impuestos de aduanas para la importación de químicos y de películas virgen. Exención de impuesto del espectáculo a los teatros que programen cine nacional. La ley se vino abajo por la estructura económica y por algunas deficiencias: *“no toca el aspecto de importación que había acaparado el comercio de la distribución y exhibición”*.

Para el año de 1971, se aprueba una nueva ley del sobreprecio o la reglamentación, que consistió en el aumento o creación de un impuesto o sobreprecio en el valor de la boleta con el objetivo de fomentar el desarrollo de la industria cinematográfica.

La ley permitió que algunos directores locales e independientes recuperaran algunas de sus ganancias invertidas en la producción de largometrajes y pudieran vivir, sin embargo para los distribuidores, la producción nacional no era tan rentable como la compra de las películas extranjeras debido a que compraban la película a un precio económico y todo el recaudo lo apropiaban ellos mismos. El negocio inicialmente comenzó a dar frutos a directores y autores, posterior a esto, los productores visualizaron las ganancias y propusieron la compra a precio fijo. Se produce entonces un desnivel en cuanto a la compra de los largometrajes y la inversión que el director realizaba en la producción del mismo, con el tiempo los precios en la compra que hacían los productores eran más bajos y ese dinero no alcanzaba para realizar los proyectos. Aunque la ley le aportó mucho al campo del cine en Colombia, el monopolio lo tomaron los distribuidores. La solución fue volverse independiente. Se crearon largometrajes y

cortometrajes utilizando bajos costos. La calidad en las producciones disminuyó considerablemente.

Posterior a esto, el sobreprecio se convirtió en la fuente de financiación de empresas como el fondo de fomento cinematográfico (Focine), los excedentes de dinero que la boletería dejaba se invertían en la publicidad y la distribución del largometraje. Para el año 2003 se promulga la ley 814 que busca impulsar la producción cinematográfica nacional. Antes de la ley solo se producían 4 cintas anuales en el país, en el periodo de aparición de la ley, han aumentado a 18 según datos del ministerio de cultura, a esto se le suma la afluencia de público que para el año 2012, sobrepasan los 41 millones de espectadores al año. La financiación de películas por parte del fondo para el desarrollo cinematográfico, ha estimulado la creación de más de 1.000 proyectos que incluyen: películas, cortometrajes y documentales. En 1944 se estrenaron 8 teatros: la primacía eran las películas norteamericanas sobre las mejicanas. Durante el segundo semestre de 1944 el cine fue considerado como el espectáculo favorito de los colombianos, en segundo lugar estaba el espectáculo teatral, en tercer lugar, las corridas de toros y por último, las carreras de caballos.

En el periodo comprendido entre 1947-1960 se da un encuentro entre lo turístico-comercial, lo folclórico-paisajista y lo critico-social. Es una época de interés de otros países por realizar obras colombianas o por coproducir películas en Colombia, el surgimiento de una crítica cinematográfica más metódica y la estabilización de las casas distribuidoras extranjeras. Así como el comienzo de la televisión nacional, la prensa y la radio están establecidos por esos años. En cuanto a lo social, está el fenómeno de la

violencia, el periodo militar, el comienzo del frente nacional y el afianzamiento de la burguesía industrial y del capital extranjero.

Finalmente, entre el año 1992 y el 2009 la comedia popular, los géneros, las historias del acontecer nacional, la experimentación y la búsqueda de formas de expresión en el cine colombiano en la primera década del tercer milenio. El 7 de agosto es sancionada la Ley 397 de 1997 (Ley General de la Cultura). El artículo 41, concerniente al cine, determina que se podrán otorgar estímulos especiales a la actividad cinematográfica; estímulos e incentivos para las producciones y coproducciones colombianas, así como también para la exhibición y divulgación de los productos cinematográficos realizados en el país.

3.4. La sintagmática del film narrativo

El cine se caracteriza por poseer una sintagmática. Mertz (2001) expresa que existe una gran sintagmática del film narrativo. Así un film de ficción se divide en segmentos autónomos, los cuales adquieren sentido en relación con el film. Por definición, un segmento autónomo es “todo *segmento fílmico que sea una subdivisión directa de un film*”. Dentro de la normalización relativa del lenguaje cinematográfico existen seis tipos de elementos autónomos, cinco de los cuales corresponden a sintagmas (unidades constituidas por varios planos) y el sexto se constituye por segmentos autónomos, es decir, los planos autónomos (pág. 155).

3.4.1. La Escena

Según el autor, la escena reconstituye por medios fílmicos una unidad análoga a la ofrecida por el teatro o la vida. Dentro de la escena el significante es fragmentario (perfiles parciales), pero el significado se siente como unitario. Dentro del film se ponen en juego tres actividades distintas: percepciones, reestructuraciones del campo y memoria inmediata, las cuales operan sin cesar una sobre la otra y trabajan sobre datos que se proporcionan a sí mismas. (pág. 155)

3.4.2. La Secuencia

Constituye una unidad de acción compleja, se desarrolla en varios lugares y salta los momentos inútiles (Mertz, 2001, pág. 156). Dentro de la secuencia existen los hiatos diegéticos, “aunque reputados insignificantes, al menos en el plano de la denotación (los momentos saltados son <sin importancia para la historia>) (Mertz, 2001, p.156). Finalmente, en la secuencia no coinciden el tiempo fílmico y el tiempo diegético. (pág. 156)

3.4.3. El Sintagma Alternante

Según el autor (2001), el sintagma alternante “no descansa ya sobre la unidad de la cosa narrada, sino sobre la unidad de la narración que mantiene juntas líneas diferentes de la acción”; además es rico en connotaciones y se define como cierta manera de construcción de denotaciones. (pág. 156)

Este montaje se divide en tres subtipos si se elige como criterio la naturaleza de la *denotación temporal*:

3.4.3.1. El Montaje Alternativo

En el plano temporal, alternan las acciones presentadas (alternancia diegética).

3.4.3.2. El Montaje Alternado

Existe simultaneidad diegética (perseguidores y perseguidos)

3.4.3.3. El Montaje Paralelo

Las acciones presentadas no tienen ninguna relación entre sí, ni con la denotación temporal, lo importante es lo que simbolizan.

3.5. El Sintagma Frecuentativo

El cine ofrece un proceso completo que agrupa un número indefinido de acciones particulares, comprimiéndolos de forma tal que ofrece en una forma casi unitaria. Además, el significante distintivo del montaje frecuentativo debe ser buscado en la “sucesión apretada de imágenes repetitivas” (Mertz, 2001, p.156). A nivel del significante el carácter vectorial del tiempo tiende a deteriorarse y en ocasiones a desaparecer. Según los significados, se distinguen tres tipos de sintagmas frecuentativos: el frecuentativo pleno, el cual engloba todas las imágenes en una gran sincronía dejando de lado la vectorialidad del tiempo. El semi-frecuentativo, que es una serie de pequeñas sincronías, que traduce una evolución continua de evolución lenta y el sintagma seriado

que consiste en una sucesión de breves evocaciones de acontecimientos derivados de un mismo orden de realidades.

3.6 El Sintagma Descriptivo

Dentro del sintagma descriptivo la sucesión de imágenes en la pantalla corresponde únicamente a co-existencias espaciales entre los hechos presentados, el significado puede ser o no lineal o consecutivo.

El sintagma descriptivo puede recaer sobre acciones que el espectador no puede conectar mentalmente en el tiempo. “en una palabra, el sintagma descriptivo es el único sintagma en el que los encadenamientos temporales del significante no corresponden a ningún encadenamiento temporal del significado, sino sólo a ordenamientos espaciales de este significado” (p.158)

3.7. El Plano Autónomo

Al no reducirse únicamente al plano secuencia, comporta imágenes insertas, así como diversos casos intermedios. El plano secuencia es una escena que no se trata en un solo plano, ni en una toma. Las inserciones se definen por su calidad de interpolados y por su carácter se distinguen cuatro tipos de inserciones: las imágenes *no –diegéticas* (metáforas puras), las imágenes subjetivas (recuerdo, sueño, alucinación), las imágenes plenamente diegética y <reales> pero desplazadas (sustraídas a su ubicación fílmica normal y colocadas deliberadamente como enclaves dentro de un sintagma extraño que los recibe) y finalmente, las inserciones explicativas (detalle aumentado, efecto de lupa;

se sustrae el motivo a su espacio empírico y se lo coloca en el espacio abstracto de una intelección).

3.8. Diégesis y Film

La diégesis es el significado lejano del film tomado en bloque, y los elementos de ésta son los significados próximos de cada segmento fílmico. Y los seis grandes tipos sintagmáticos solo pueden ser señalados en relación con la diégesis, pero dentro del film.

3.9 Sintagmática y Montaje

Para el análisis de los cinco primeros tipos sintagmáticos puede realizarse de dos modos: recurriendo al montaje propiamente dicho o a las formas de composición sintagmática más sutiles.

Capítulo 4. Análisis Descriptivo Libro María Jorge Isaacs

María, libro escrito por Jorge Isaacs, publicado en 1867 es una obra literaria que consta de 65 capítulos y 256 páginas, se encuentra enmarcado dentro del Romanticismo latinoamericano, el cual se caracteriza por involucrar elementos nacionales, la participación política de sus escritores y el idealismo en busca de un cambio permanente. Las novelas escritas en esa época encajan dentro de la cultura narrativa, mostrando personas ilustradas, que saben leer y escribir. Su contenido evidencia parte del costumbrismo y el naturalismo, en diferentes formas de vida: de los campesinos, de los esclavos, de las familias de abolengo, entre otras, y además a modo descriptivo y de forma detallada parte de la geografía nacional. Dentro del contexto histórico en el que se escribe María, Colombia era un país provinciano, influido por las costumbres religiosas, heredadas de la colonia. En sus páginas se muestran las diferencias entre el papel que cumple el hombre y la mujer en la sociedad, evidencian las diferencias sociales y modos de vida quedan plasmadas en sus páginas. En María se observa la historia de amor de ella con Efraín y los diferentes obstáculos que presenta para el mismo. Asimismo, muestra las costumbres propias del Valle y realiza una descripción profunda de los lugares en los que se desarrolla la historia, las relaciones que se establecen entre los personajes y los roles que asumen en la trama de la historia.

4.1. Formas de Contenido Figurativas

“La forma de contenido consiste en el modo como se organizan, se relacionan y se cuentan las ideas. La forma narrativa, los relatos, es una forma de organización del contenido figurativa, que pretende parecerse a la vida real”. (Narváez, 2013. pág. 47).

En María, las formas figurativas pueden ser tres: narrativa, poética o dramática y están conformadas por: Personajes (roles, carácter, figurantes), ambientes (privado, público, íntimo) y conflicto, acción y situación.

4.1.1. Personajes

Los personajes se dividen en carácter, roles y figurantes.

4.1.1.1 Carácter

Son aquellos que tienen vida propia dentro de la narración, es decir, además de tener su historia, cumplen varios roles dentro de la misma, en varias facetas de la vida. En los caracteres encontramos a Efraín quien aparece en 62 de los 65 capítulos es decir en un 95.38 % de la historia. Cabe resaltar que es Efraín quien cuenta la historia y que la novela se encuentra narrada en primera persona. En segundo lugar, está María quien aparece en 39 capítulos es decir en un 60% de la historia.

Feliciana es un personaje que aparece en varios capítulos cumpliendo un rol determinado, sin contar su propia historia, sino dependiendo de las situaciones y necesidades de otros personajes; sin embargo, en cuatro capítulos se narra su propia historia y se conoce su nombre original (Nay), princesa africana, de su padre y su esposo y la llegada de ella a América como esclava, ocupa un 4.61% del total de la historia.

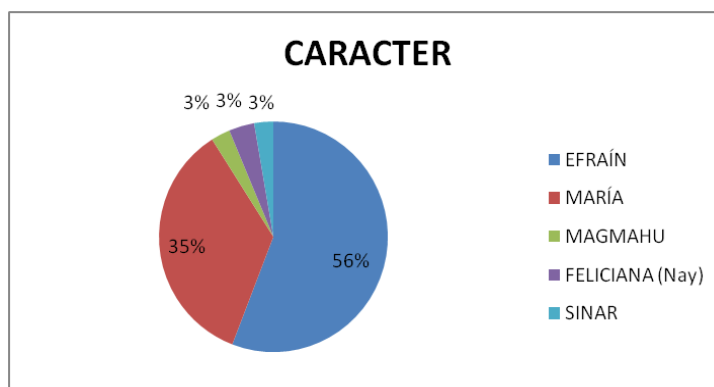


Gráfico 1. Principales caracteres en María

Tabla 3. Principales Caracteres María

CARÁCTER	CANTIDAD SINTAGMAS
EFRAÍN	62
MARÍA	39
MAGMAHU	3
FELICIANA (Nay)	4
SINAR	3

4.1.1.2. Roles

Los roles son aquellos papeles que asumen los diferentes personajes en la narrativa y están supeditados a las necesidades de la historia, pero sobre todo a las necesidades de otros personajes, para quienes ellos cumplen esas funciones. En María encontramos 58 roles que contribuyen al desarrollo de la historia, entre ellos la familia de Efraín, algunos esclavos, vecinos y conocidos de la familia. En esta historia se ven definidas las funciones y el rol social de cada uno de los personajes dentro de la misma.

Tabla 4. Roles: función de personaje y cantidad de apariciones en María

ROLES	PAPEL	APARICIONES
hermanas (os)	hermanos de Efraín	6
padre	padre de Efraín	24
madre	Madre de Efraín	33
Niños	hermanos de Efraín	1
Emma	Hermana de Efraín, confidente de Efraín y María	32
Bruno	Esclavo	1
Remigia	Esclava	1
Higinio	Mayordomo	2
Julián	Esclavo, capitán de la cuadrilla.	1
Salomón	Padre de María	1
Felipe	Hermano de Efraín	4
Eloísa	Hermana de Efraín	6
José	Amigo de Efraín	9
Lucia	Hija de José y Luisa	5
Tránsito	Hijas de José y Luisa	10
Luisa	Mujer de José	5
Juan (hermano)	Hermano menor de Efraín	7
Efraín	Hijo, amor de María	3
Juan Ángel	Esclavo, hijo de Feliciana	12
Mayn	Médico de la familia	5
Braulio	Amigo de Efraín	12
Emigdio	Amigo de Efraín	2
Carlos	Amigo de Efraín, pretendiente de María	8
Doña Andrea	Madre de Emigdio	1
Don Ignacio	Padre de Emigdio	1
Micaelina	Amor de Emigdio en Bogotá	1
Zoila	Nuevo amor de Emigdio	1
Lucas	Cazador	1
Tiburcio	Cazador, pretendiente de Salomé	3
Jerónimo	Padre de Carlos	5
María	Hija, amor de Efraín	2
Camilo	Esclavo	1
Estefana	Esclava	5
Feliciana	princesa africana, madre de Juan Ángel, esclava	3
Magmahu	Jefe del ejército de Achantí	3
Nay	Hija de Magmahu, esposa de Sinar	4
Sinar	Esclavo de Magmahu, esposo de Nay	3

sacerdote Francés	Sacerdote encargado de inculcar la religión a Nay y a su esposo	1
Gabriela	Esposa de William Sardick	2
William S	Irlandés	3
Cura	Sacerdote	2
Médico		1
Candelaria	Esposa de Custodio	2
Salome	Hija de Custodio	2
Justiniano	Hermano de Carlos	2
Custodio	Compadre de Efraín	2
Fermín	Ahijado de Efraín	2
Señor A	Señor con quien Efraín viaja a Europa	2
Lorenzo	Compañero de viaje de Efraín	2
Marcos	Criado	1
Administrador	Amigo del padre de Efraín	2
Cabo Ansermo		1
Laureán	Esclavo	2
Gregorio	Esclavo	2
Señor D	Amigo del padre de Efraín	1
Justo	Caporal	1
Hijo de Braulio	Hijo de Tránsito y Braulio	1
Total		57

4.1.1.3. Figurantes

En María los figurantes se encuentran relacionados con la servidumbre de la familia de Efraín. Cuentan con 9 apariciones ocupa un total de 13.84% del global de la historia.

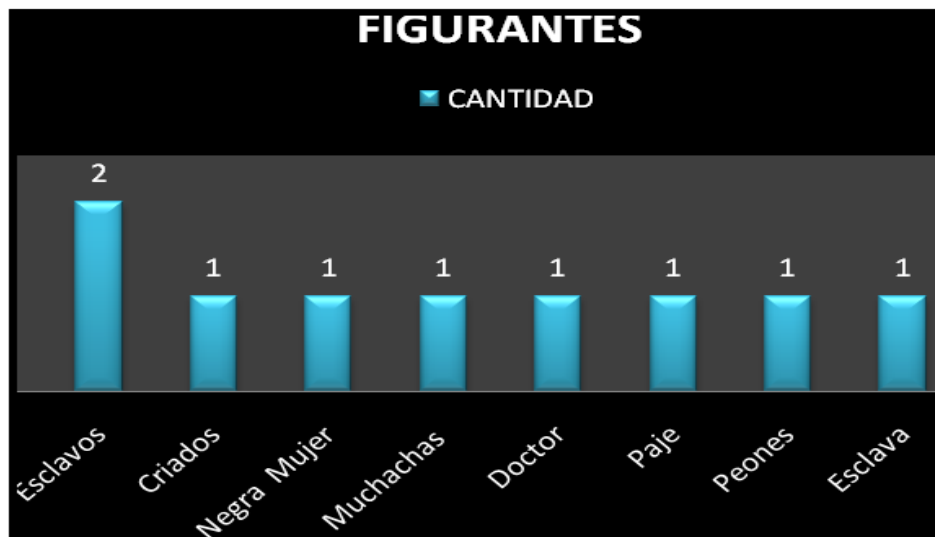


Gráfico 3. Número de apariciones de Figurantes en María.

Tabla 5. Número de aparición de Figurantes en María.

Figurantes	Sintagma
Esclavos	2
Criados	1
Negro varon	1
Negra Mujer	1
Muchachas	1
Doctor	1
Paje	1

4.1.2. Roles, Carácter y Figurantes

María cuenta con 65 capítulos dentro de los cuales 63 cuentan con roles es decir un 96,92% y sin roles dos capítulos un 3,07%. En todos los capítulos encontramos carácter (es) y finalmente, existen 9 figurantes un 13.84%.

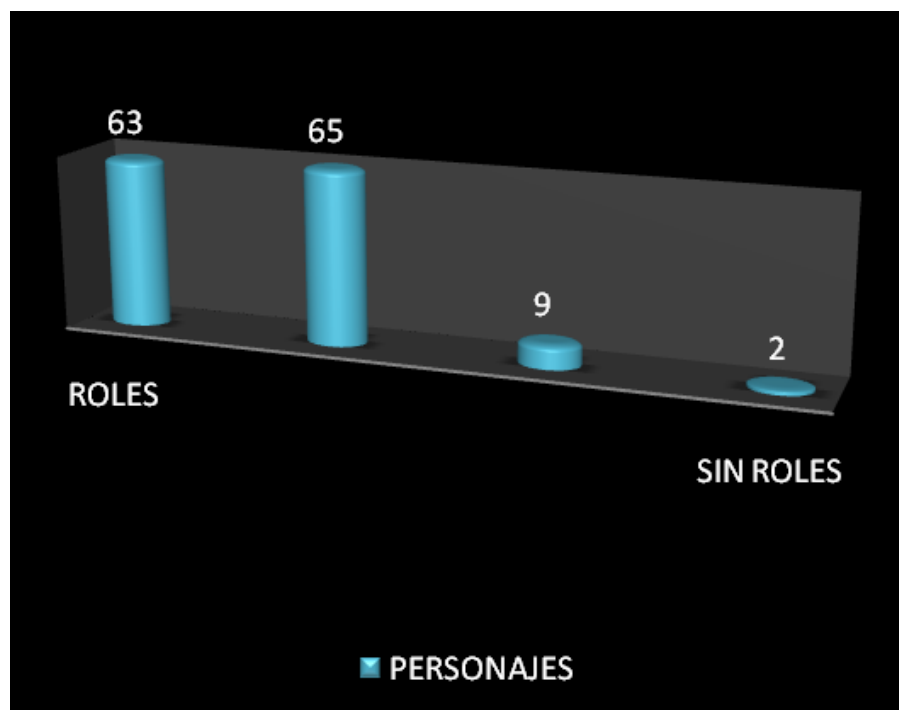


Gráfico 4. Porcentaje de aparición de personajes: roles, carácter, figurantes y sin roles

Tabla 6. Número de aparición Porcentaje de aparición de personajes en María

PERSONAJES	TOTAL
ROLES	63
CARÁCTER	65
FIGURANTES	9
SIN ROLES	2
Total	139

4.1.3. Ambientes

Son aquellos que tienen una correspondencia entre los personajes y las acciones realizan los mismos dentro de la narración. Existen tres tipos de ambientes

Privado: Es más personal, familiar, solo le compete a un grupo de personas.

Público: Aquel al que todo el mundo tiene acceso

Íntimo: Muestra una relación íntima entre dos personajes

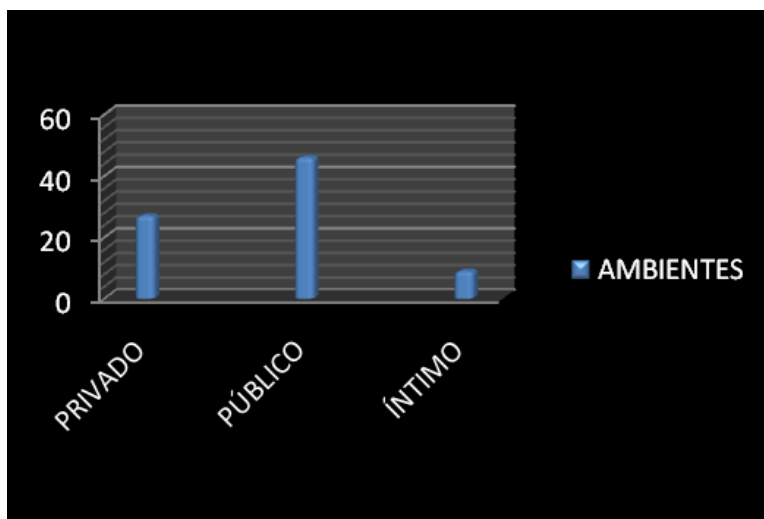


Gráfico 5. Utilización ambiente: público, privado e íntimo por parte de los personajes y roles

Tabla 7. Número de aparición de ambientes en María

AMBIENTES	TOTAL
PRIVADO	27
PÚBLICO	46
ÍNTIMO	9

En María el ambiente que predomina es el público, el cual se evidencia en 46 de los 65 capítulos es decir en un 70.76% de la historia y evidencia las relaciones entre la familia y sus esclavos, las visitas entre familias vecinas, las cacerías emprendidas por Efraín y sus amigos que eran por deporte (éste es un concepto moderno, burgués de la élite) y otras situaciones en las que las personas podían ser partícipes. El ambiente privado ocupa 27 capítulos con un 41.53%, responde a aquellas situaciones cruciales a las que se enfrentó la familia de Efraín, decisiones tales como: la pedida de mano de María

por parte del señor M al padre de Efraín, la oposición del padre de Efraín al amor de María y éste, entre otras situaciones encontradas dentro de la narración. Finalmente, el ambiente íntimo aparece en capítulos con un 13.84% de la historia y son aquellos encuentros cercanos entre Efraín y María.

4.1.4. Tipo de Texto

Según Van Dijk (1992), los diferentes tipos de textos se diferencian por sus funciones comunicativas y sus funciones sociales y por poseer diferentes tipos de construcción. Las superestructuras son estructuras globales que caracterizan un tipo de texto y determinan el orden global de las partes del texto. En palabras del autor “una superestructura es un tipo de esquema abstracto que establece el orden global de un texto y que se compone de una serie de categorías, cuyas posibilidades de combinación se basan en reglas convencionales” (Dijk, 1978, p.144).

Las estructuras trabajadas dentro del análisis de María dentro del tipo de texto figurativo son: narrativo, poético y dramaturgia.

4.1.4.1. Texto Narrativo

Una narración se produce en situaciones comunicativas cotidianas, se narra lo que sucedió recientemente o hace algún tiempo. Esta narración es sencilla y natural en el contexto conversacional, al ser contada nuevamente adquiere variaciones respecto a la primera vez que se contó. Después del primer tipo de narración, surgen los textos narrativos que apuntan a otro tipo de contextos, tales como: chistes, mitos y cuentos populares, entre otros y finalmente, las narraciones más complejas donde se ubica el

concepto de literatura, cuentos, novelas, etc. “La estructura de las narraciones literarias deriva de los textos naturales a través de transformaciones bastante complicadas” (Dijk, 1978, p.154).

La característica del texto narrativo es que el texto se refiere a acciones de las personas, y cuentan sucesos, acciones extraordinarias, de éxito pertenecientes a la cultura popular.

En María, el 100% de la historia posee estructura narrativa. En ella se cuenta la historia de Efraín, un joven que es enviado a Bogotá a realizar sus estudios y después de seis años regresa al Valle a reencontrarse con su familia, para posteriormente, reanudar su viaje a Europa y continuar sus estudios de medicina. En el Valle se enamora de María (hija de Salomón quien se la entrega al padre de Efraín para su crianza) y este amor al principio no es aprobado por su padre, ya que María tiene una enfermedad heredada de su madre: la “epilepsia”. Los hechos son narrados de forma lineal y en primera persona, se realiza una descripción del paisaje y lo relaciona con las acciones que se presentan en la historia.

4.1.4.2. Texto Poético

El poema es un tipo de texto escrito metafórico y figurativo, en el cual se evidencian las emociones o impresiones del autor, éste busca la belleza del lenguaje. En María de 65 capítulos un 16.92% de la historia emplea el poema para evidenciar los sentimientos de Efraín hacia María.

4.1.4.3. Texto Dramático

Se basa en los diálogos directos de los personajes y la interacción de los mismos en función de los conflictos de la historia. María es una historia narrada en primera persona, sin embargo, en 47 capítulos se utiliza esta estructura, es decir, en un 72.30%, es decir que el autor, pone en constante diálogo a sus personajes.

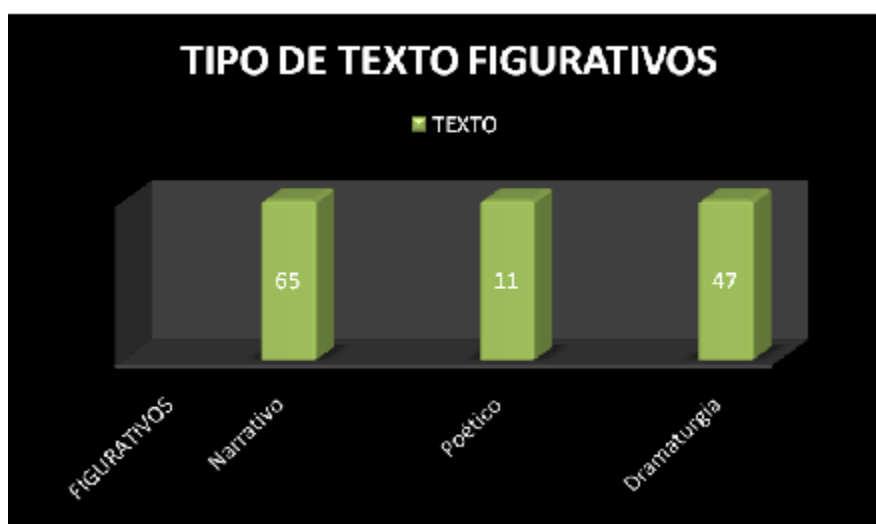


Gráfico 6. Número de capítulos en los que aparecen los tipos de texto figurativos empleados en la novela.

Tabla 8. Número de capítulos en los que aparecen los tipos de texto figurativos empleados en la novela

TIPO DE TEXTO	TEXTOS
FIGURATIVOS	
Narrativo	65
Poético	11
Dramaturgia	47

4.1.5. Forma de Contenido Abstracto

Dentro de este tipo de texto encontramos: el texto argumentativo y el descriptivo

4.1.5.1. Texto Argumentativo

En el texto argumentativo, la estructura que se emplea es la hipótesis-conclusión; ésta se maneja tanto en las conclusiones formales como en las enunciaciones del lenguaje familiar. La argumentación cotidiana deja de lado esta estructura y se dedica a una relación de probabilidad, credibilidad, entre otras.

Dentro de los 65 capítulos de María, solo 5 de estos son argumentativos, es decir, un 7.69 % del total, en éstos se evidencia la posición ideológica de Efraín con los libros que él lee y los cuales son considerados el canon del siglo XIX y están orientados a la literatura renacentista, a la crítica de la revolución francesa, a la conquista y la biblia que evidencia la tradición judía-protestante y la católica

4.1.5.2. Texto Descriptivo

Dentro de la estructura descriptiva se pueden identificar cuatro superestructuras: escena, objetos, espacios y personas. A pesar de esta diversidad, existe la categoría de *atributo*, que está presente en la mayoría de los tipos de descripciones.

En la descripción de objetos, personas y espacios, la categoría que posibilita la descripción es la de “atributo”. Es decir, se presenta la persona, el espacio o el objeto y se agregan los atributos necesarios para que la descripción sea completa.

En María, se utiliza la descripción en 49 capítulos es decir en un 75.38% del total de la historia y resalta los paisajes y se relacionan con las situaciones que viven los personajes, así mismo, se realiza una descripción detallada de las costumbres y forma de vestir marcando la diferencia entre las clases sociales y los roles de cada uno de los personajes dentro de la historia.



Gráfico 7. Tipo de texto abstracto empleado en María.

Tabla 9. Número de sintagmas en el que es empleado el texto argumentativo y el texto descriptivo

ABSTRACTOS	SINTAGMAS
Argumentativo	5
Descriptivo	49

4.1.6. Sustancia del Contenido

Dentro de la sustancia de contenido encontramos dos: la situacional y la trascendental. La primera se encuentra en la totalidad de la novela y deja ver todas las situaciones cotidianas que se reflejan en la historia. No obstante, la trascendental, solo se evidencia en 7 capítulos un 10.76% de la historia y muestra temas como la esclavitud, por medio de lo de que le sucede a Feliciano princesa africana quien es traída a América como esclava, así como la posición ideológica de Efraín mediante los títulos de los libros que tiene.



Gráfico 8. Sustancia de Contenido Empleada en María

Tabla 10. Cantidad de sustancia de contenido situacional y trascendental en María.

SUSTANCIA DEL CONTENIDO	SINTAGMA
SITUACIONAL	65
TRASCENDENTAL	7
Total	72

Capítulo 5. Análisis Descriptivo Film María

El film María está basado en la novela del escritor colombiano Jorge Isaacs. Fue dirigido por Tito Davinson y su filmación se realizó en los exteriores e interiores de la finca el Paraíso, actualmente icono de la cultura vallecaucana. Fue convertida en museo por su reconocimiento mundial al haber sido el escenario de la novela cumbre del romanticismo latinoamericano. Sus protagonistas fueron Fernando Allende en el papel de Efraín y Taryn Power como María. La duración de esta película es de una hora y treinta seis minutos. El argumento gira en torno a la historia de amor entre Efraín y María y los obstáculos que se les presentan para vivirlo.

La estructura del análisis de María se encuentra enmarcada dentro de las formas expresivas y las formas de contenido. En las primeras encontramos lo relacionado con la imagen (tipo de plano, enfoques de lente, movimiento de la cámara, locaciones e iluminación) y el sonido (parlamento, música y sonido ambiente). Por su parte en las formas de contenido encontramos (personajes: personajes, roles y figurantes, acciones, ambiente: privado, público e íntimo,) y finalmente encontramos la sustancia de contenido.

5.1. Formas Expresivas

Las formas expresivas se pueden categorizar en dos: icónicas y orales. En las primeras encontramos las imágenes en movimiento, los planos, movimiento de la cámara, locaciones e iluminación. Dentro de las formas orales están el sonido parlamento, música y el sonido ambiente.

5.1.1. El Plano y sus Tipos

Para Carmona (1991) “Un plano es un fragmento de un film rodado en continuidad...”. (p. 74) para fines del análisis se tendrá el punto de vista técnico que lo define como “la cantidad de la película impresionada entre el momento en que se pone en marcha el motor de la cámara y el momento en que se detiene” (Carmona, 1991, p. 74).

5.1.2. Tipo de Planos

Dentro de los tipos de planos encontramos: Plano general, plano medio, primer plano, primer primerísimo plano, quienes responden a la función del campo que ocupan los personajes o de la función que éstos cumplen dentro de la secuencia o escena.

5.1.2.1. Gran Plano General

Muestra un gran escenario o multitud. La figura humana está ausente o apenas se percibe.



Ilustración 1. Ejemplo de Gran Plano General observado en la película María

5.1.2.2 Plano General

Es aquel que incluye una figura humana la cual ocupa un tercio del cuadro. En este plano predomina el medio ambiente, es utilizado a menudo para iniciar una escena y establecer una impresión de locación del ambiente.



Ilustración 2. Ejemplo de Plano General observado en la película María

5.1.2.3. Plano de Conjunto

El encuadre incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero



Ilustración 3. Ejemplo Plano de conjunto observado en la película María

5.1.2.4. Plano Entero

Encuadra la figura entera del sujeto de la cabeza a los pies.



Ilustración 4. Ejemplo Plano Entero observado en la película María

5.1.2.5. Plano Americano

La figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba. Es ideal para captar una conversación o la interacción entre varios personajes.



Ilustración 5. Ejemplo Plano Americano observado en la película María

5.1.2.6. Plano Medio

La figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba.



Ilustración 6. Ejemplo Plano Medio observado en la película María

5.1.2.7. Primer Plano

Es aquel que reproduce al personaje desde la altura de los hombros hasta la cabeza. Incluye una vista cercana de un personaje.



Ilustración 7. Ejemplo Primer plano observado en la película María

5.1.2.8. Plano Medio Corto

Encuadra al sujeto desde la cabeza hasta la mitad del torso.



Ilustración 8. Ejemplo de Plano Medio corto observado en la película María

5.1.2.9. Plano de Detalle

El encuadre ofrece una vista más cercana de un objeto. Está destinado a llamar la atención del espectador sobre un detalle que juega un papel importante en la acción.



Ilustración 9. Ejemplo Plano de detalle observado en la película María

5.1.2.10. Primerísimo Primer Plano

Encuadre centrado en una cercanía mayor de un personaje con una parte del cuerpo (ojos, boca, dedo de una mano).



Ilustración 10. Ejemplo Primerísimo primer plano observado en la película María

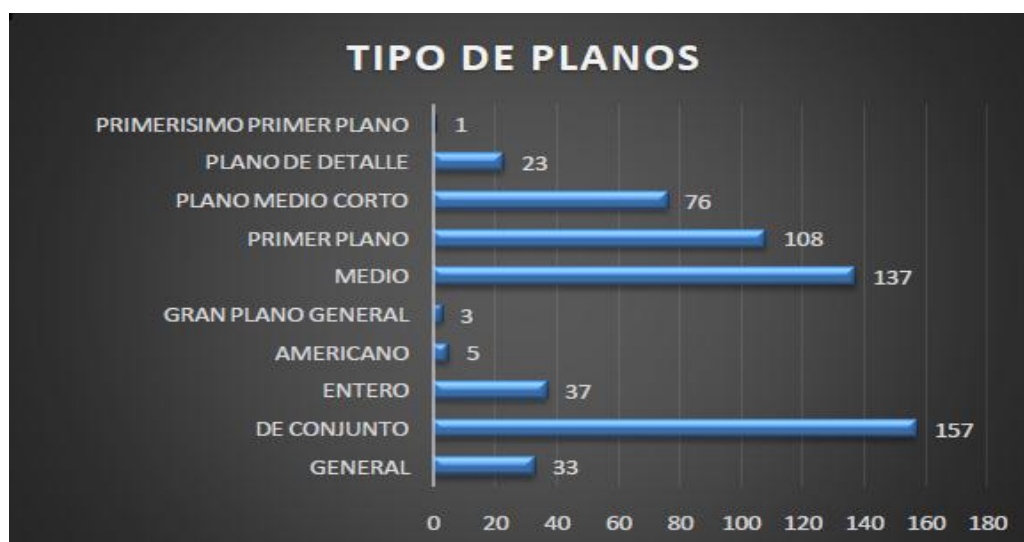


Gráfico 9. Tipo de planos encontrados en María.

Tabla 11. Tipo de Plano, número de aparición en la novela

TIPO DE PLANOS	CANTIDAD
GENERAL	33
DE CONJUNTO	157
ENTERO	37
AMERICANO	5
GRAN PLANO GENERAL	3
MEDIO	137
PRIMER PLANO	108
PLANO MEDIO CORTO	76
PLANO DE DETALLE	23
PRIMERISIMO PRIMER PLANO	1

TOTAL	580
--------------	------------

En María hay un total de 580 planos en los cuales predomina el Plano de Conjunto en 157 planos es decir un 27.06% del total. El segundo lugar es para el Plano Medio con 137 planos es decir un 23,63% del total. Mostrando en estos dos planos las relaciones e interacciones que se dan entre los personajes, la intervención de dos o más personajes, así como el descubrimiento del decorado y sitúa la acción.

5.1.3. Enfoques de Lente

El zoom consiste en un desplazamiento óptico, el cual se obtiene con un juego de lentes que crean el efecto de acercamiento o alejamiento en relación al sujeto.

Dentro de los enfoques de lente encontramos dos:

5.1.3.1. Zoom In

La cámara se va con el personaje.

5.1.3.2. Zoom Out

La cámara se aleja del personaje

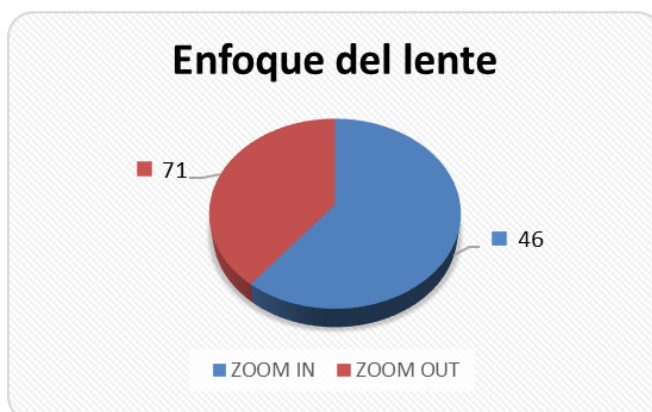


Gráfico 10. Zoom in, zoom out empleados en la película María

Tabla 12. Uso de Zoom in y el Zoom Out en la película María.

ENFOQUE DEL LENTE	CANTIDAD
ZOOM IN	71
ZOOM OUT	46
TOTAL	117

En los 580 planos el Zoom In es utilizado 71 veces es decir un 12,24%, centrando el enfoque en el acercamiento de los personajes. En cuanto al Zoom Out éste es utilizado en 46 planos es decir un 7,93%.

5.1.4. Movimiento de la Cámara

Para Sanchez (1970) “En el Cine, gran parte de las relaciones están dadas por la cámara; mejor dicho, por la Sintaxis de planos y ángulos del lenguaje filmico...” (Sanchez, p.132). Los movimientos de cámara analizados en María son los siguientes:

5.1.4.1. Panorámica

Es aquella en la que la cámara puede sin modificar su eje vertical, desplazar su eje horizontal a lo largo de los 360 grados de la circunferencia. Así mismo, permite recorrer todo el espacio y mostrar paulatina y progresivamente todo.

5.1.4.2. Panorámica horizontal

Movimiento de derecha a izquierda o al revés

5.1.4.3. Panorámica horizontal de seguimiento

A un sujeto que se mueve

5.1.4.4. Panorámica vertical

Movimiento de abajo a arriba o al revés

5.1.4.5. Cámara fija

La cámara no se mueve.

5.1.4.6. Travelling

Consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento.

5.1.4.7. Travelling Avante

Hacia adelante busca un encuadre más próximo al referente

5.1.4.8. Travelling Lateral

Siguen lateralmente la trayectoria del referente

5.1.4.9. Travelling Retro

Hacia atrás busca un encuadre más lejano al referente

5.1.4.10. Travelling Ascendente

La cámara acompaña al personaje hacia arriba o hacia abajo

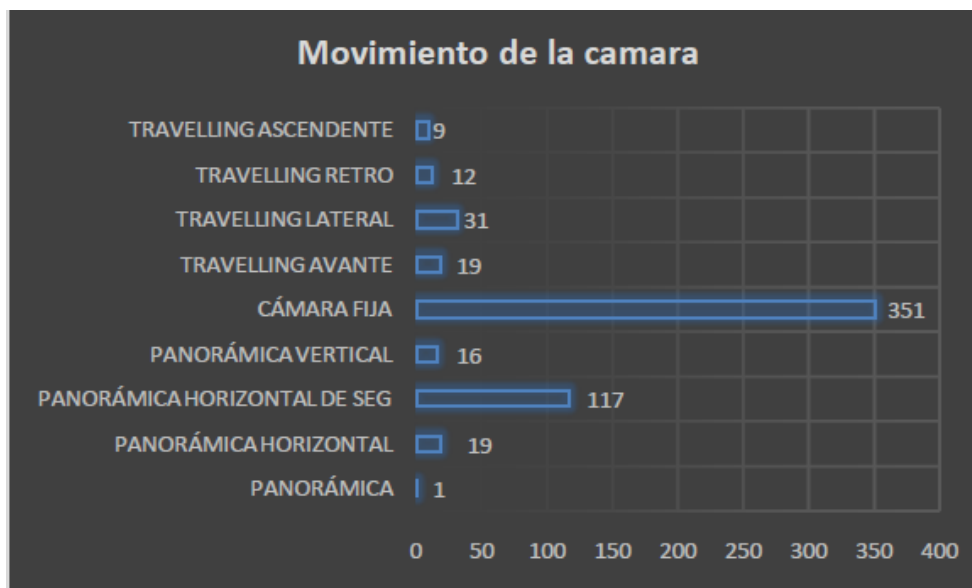


Gráfico 11. Movimientos de Cámara empleados en la película María

Tabla 13. Tipo de movimiento de cámara y cantidad de usos en la película María

MOVIMIENTO DE CAMARA	CANTIDAD
PANORÁMICA	1
PANORÁMICA HORIZONTAL	19
PANORÁMICA HORIZONTAL DE SEG	117
PANORÁMICA VERTICAL	16
CÁMARA FIJA	351
TRAVELLING AVANTE	19
TRAVELLING LATERAL	31

TRAVELLING RETRO	12
TRAVELLING ASCENDENTE	9
TOTAL	575

Dentro de los movimientos de cámara analizados en María se observa el predominio de la cámara fija apareciendo en 351 planos es decir 61,04%, seguido de la Panorámica horizontal de seguimiento con 117 planos 20,34%, notándose el movimiento de los personajes más no el de la cámara, así como el predominio de las relaciones entre los personajes y las interacciones de los mismos.

5.1.5. Locaciones

Las locaciones son aquellos espacios escénicos (lugares) destinados para la grabación de un film. En palabras de Ochoa (1986) “Los lugares se caracterizan por su naturaleza, su función, su situación, su relación a uno o más personajes. Además, pueden sugerir ambientes: angustiante, mágico, opresivo” (Ochoa, 1986, p. 23) La película María en gran parte fue grabada en la Hacienda El Paraíso, ubicada en El Cerrito, destacando sus paisajes y costumbres.

5.1.5.1. Interiores

Son los espacios interiores donde se graba el film.

5.1.5.2. Exteriores

Son aquellos espacios al aire libre.



Gráfico 12. Locaciones empleadas en María.

Tabla 14. Tipo de locaciones y cantidad de usos en la película María

LOCACIONES	CANTIDAD
INTERIORES	231
EXTERIORES	280
TOTAL	511

Las locaciones más empleadas dentro de María son las exteriores con un 54,79% del total, aunque la diferencia con las locaciones interiores no es considerable ya que éstas cuentan con un 45,20 %.

5.1.6. Tipo de Luz

La luz es una materia prima que pone en relieve elementos esenciales de la escena. Su objetivo primordial es plasmar el efecto lo más natural posible. Puede crear un determinado efecto ambiental, estilo o disposición de ánimo, así como simular o imitar un ambiente determinado.

5.1.6.1. Luz Natural

Esta iluminación es utilizada principalmente en exteriores, así mismo, es determinada condiciones naturales, en ocasiones se puede complementar con luces artificiales.

5.1.6.2. Luz Artificial

Esta iluminación emplea objetos como el flash, lámparas o spots.

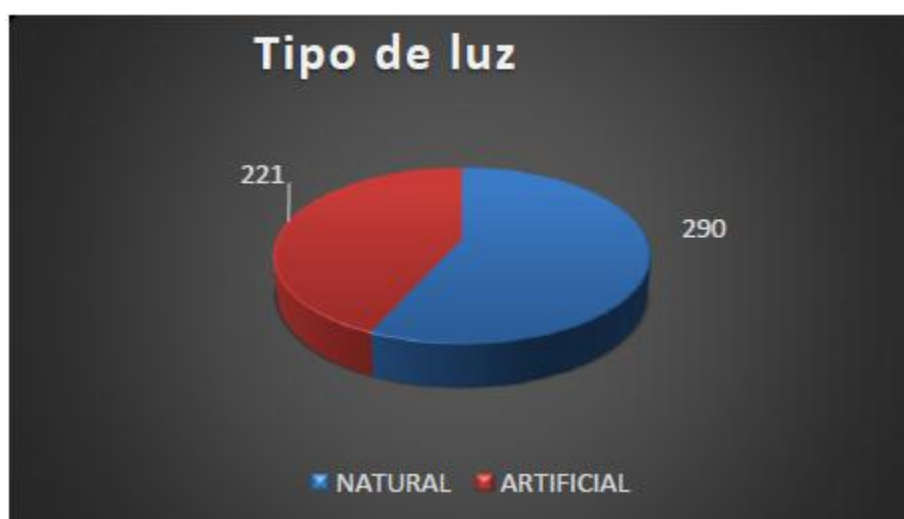


Gráfico 13. Tipo de luz y uso en María

TIPO DE LUZ	CANTIDAD
NATURAL	290
ARTIFICIAL	221
TOTAL	511

Tabla 15. Tipo de luz y cantidad empleada en María

El tipo de luz que predomina en María es la luz natural que es empleada en un 56.75% del total, razón por la cual se evidencia el uso de los ambientes exteriores en el film, siendo un recurso cinematográfico importante. No obstante, la luz artificial es empleada un 43.24% lo cual expresa que hay un alto uso de las locaciones interiores.

5.1.7. Parlamento

El parlamento es el texto que dice cada uno de los personajes.

5.1.7.1. Con Parlamento

Se muestra la intervención hablada de cada uno de los personajes

5.1.7.2. Sin Parlamento

La narración es realizada por medio de imágenes

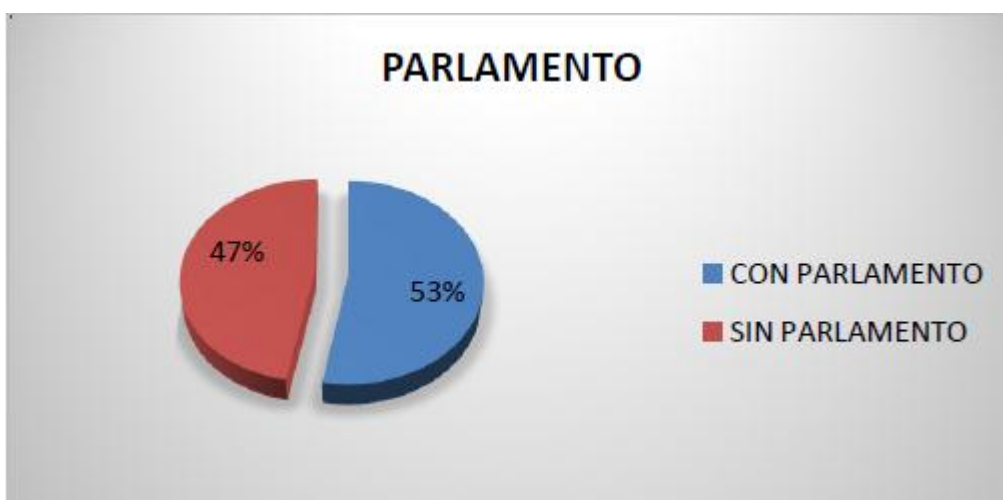


Gráfico 14. Porcentaje de planos que poseen parlamento.

Tabla 16. Número de planos que poseen parlamento y que no poseen parlamento en María

PARLAMENTO	CANTIDAD
CON PARLAMENTO	270
SIN PARLAMENTO	241
TOTAL	511

Frente al parlamento en María un 53% de los planos posee parlamento frente a un 47% que no lo posee notando así que en este último la narración la hacen las imágenes.

5.1.8. Música

La música es un recurso empleado en el cine para destacar emociones, crear estados de ánimo, para situar la época en la que se filma una película, en ocasiones el uso de motivos musicales que se repiten dentro de una misma película, asocia estados de ánimo a situaciones o a personajes.

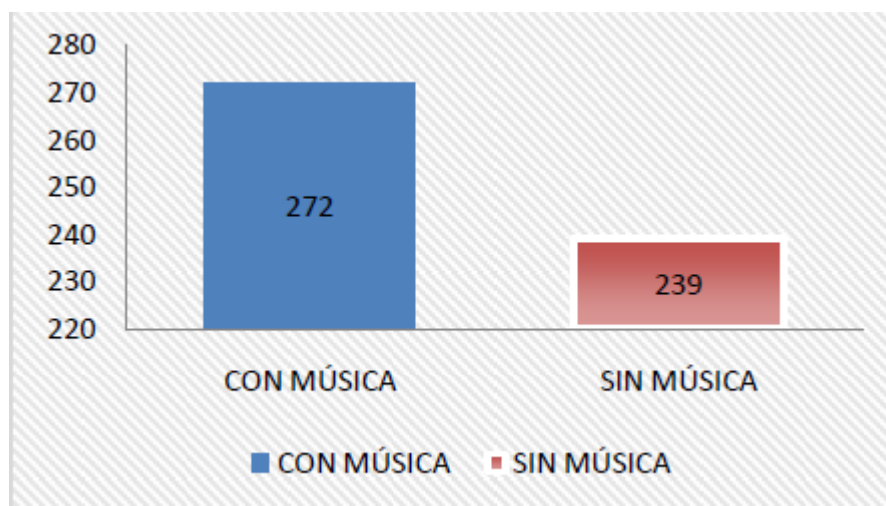


Gráfico 15. Número de planos que emplean y no emplean música en María

Tabla 17. Total de planos con y sin música en María

MÚSICA	CANTIDAD
CON MÚSICA	272
SIN MÚSICA	239
TOTAL	511

En María la música está directamente relacionada con la región donde se desarrolla la historia, evidencia las costumbres y características típicas del lugar. Así mismo, se emplea música instrumental en muchos de sus planos, además marca el suspenso y la tragedia antes de su suceso, es repetitiva frente a algunas escenas.

5.1.9. Sonido Ambiente

Son los sonidos provenientes del entorno. En María se puede notar que las locaciones son mayoritariamente exteriores razón por la cual se enfatiza en los sonidos de la naturaleza.

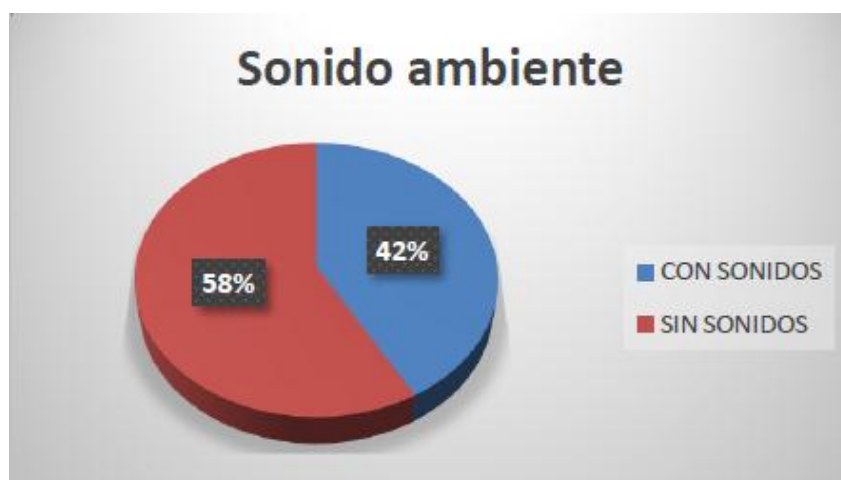


Gráfico 16. Número de planos que emplean y no emplean música en María

Tabla 18. Total de planos con y sin música en María

SONIDO AMBIENTE	CANTIDAD
CON SONIDOS	213
SIN SONIDOS	298
TOTAL	511

En un total de 511 planos el sonido ambiente es empleado en un 41,6% del total, lo anterior se encuentra relacionado con las locaciones empleadas en el film, respecto a la ausencia de sonidos ambiente tiene un 58,3% lo cual predomina dentro de la historia sin desconocer la mínima diferencia entre los dos.

5.2. Formas de Contenido

5.2.1. Personajes

Dentro de los personajes encontramos roles, personajes y figurantes.

5.2.1.1. Roles

Son aquellos que asumen los diferentes personajes en la narrativa.

5.2.1.2. Personajes

Son los seres humanos a los que les ocurren las cosas, aquellos que hacen algo y que viven los acontecimientos. Son aquellos que dentro de la narrativa tienen vida propia.

5.2.1.3. Figurantes

Son los extras, aquellos que no tienen vida propia dentro de la narrativa



Gráfico 17. Total de apariciones de personajes, roles, figurantes y sin personajes, roles y figurantes en María

Tabla 19. Total de planos con personajes, roles, figurantes y sin personajes, roles y figurantes en María

PERSONAJES	CANTIDAD
PERSONAJES	368
ROLES	116
FIGURANTES	120
SIN PERSONAJES, ROLES Y FIGUR.	19
TOTAL	623

En un total de 511 planos, debido a la interacción de los personajes, roles y figurantes se observa un total de 623 intervenciones de los mismos, con predominio de los personajes con un 59.06% del total, seguido de los figurantes con 19,26%, así mismo, encontramos algunos planos donde no se cuentan con personajes roles y figurantes ocupando un 3,49%.

5.2.2 Acciones

Es todo lo que sucede en una obra narrativa y que implica movimiento se le denomina acción. Posee dos elementos constitutivos: las situaciones y los conflictos. En las primeras se refiere a todas las circunstancias que rodean la acción, permitiendo su agrupación por homogeneidad. Referente a los conflictos, se requiere un enfrentamiento, dos actitudes opuestas, de la resolución del mismo se puede notar la ideología que contiene la obra.



Gráfico 18. Total de planos con y sin acciones en María.

Tabla 20. Total de planos con acciones y sin acciones en María

ACCIONES	CANTIDAD
CON ACCIONES	495
SIN ACCIONES	16
TOTAL	511

En María de 511 planos se cuenta con un 96,86% de acciones lo cual demuestra el predominio de las mismas dentro del film, los planos sin acciones abarcan un 3,13% del total.

5.2.3. Ambientes

Mantienen una correspondencia entre los personajes y las acciones que realizan en la narración.

5.2.3.1. Privado

Es más personal, familiar, solo le compete a un grupo de personas.

5.2.3.2. Público

Aquel al que todo el mundo tiene acceso

5.2.3.3. Íntimo

Muestra una relación íntima entre dos personajes

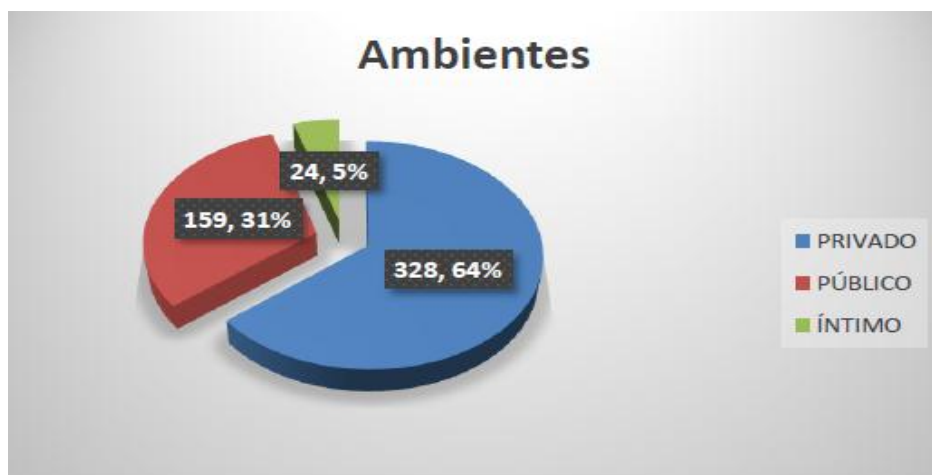


Gráfico 19. Total de ambientes empleados en María.

Tabla 21. Total ambientes empleados en María

AMBIENTE	CANTIDAD
PRIVADO	328
PÚBLICO	159
ÍNTIMO	24
TOTAL	511

Finalmente, el ambiente privado predomina dentro del film de María cuenta con un 64,18% del total de los planos, de esta forma muestra las relaciones establecidas entre los personajes, así como los roles que se configuran dentro de la película, los ambientes públicos abarcan un 31,11% del total.

CONCLUSIONES

Al abordar el estudio de las diferencias en cuanto a estructura y forma entre literatura y las adaptaciones de las obras al cine, es importante tener en cuenta los siguientes aspectos:

La literatura y el cine pertenecen a la cultura narrativa. La primera es alfabética ya que transcribe el mito, el rito y la lengua a través de caracteres vocálicos y consonánticos, siendo el segundo icónico, o sea por medio de expresiones de semejanza. En cuanto a tradición, el cine tiene 120 años y la literatura tiene 2.500, resultando estructuras a mediano plazo. La narrativa nace con la lengua, es decir, con el mito, es la estructura a largo plazo de la cultura y tiene 100.000 años. Esto sirve para explicar que tanto la una como la otra son recursos técnicos que han permitido plasmar y conservar físicamente la tradición narrativa, que es la tradición humana-antropológica. Lo anterior, es lo que nos permite explicar las conclusiones en términos de estructuras de mediano plazo, que son aquellas que no tienen la duración de la lengua que si es antropológica y natural. La lengua es la estructura profunda que subyace a todas las técnicas narrativas, es el mito que se puede transformar en alguna de las dos versiones: literatura o cine, en imágenes o en alfabeto. La esencia del cine y la literatura es la narrativa y esas no se inventan con el cine y la literatura sino que preexisten. ¿Qué tal fielmente reflejan una y otra la tradición narrativa? la diferencia radica en que en la literatura hay posibilidades de incluir contenidos propios de la tradición alfabética, como los conceptos teóricos, las categorías, las relaciones causa-efecto recursos que no son propios del cine.

Al hablar de las semejanzas entre un relato literario y un relato cinematográfico encontramos que, por un lado, ambos son narrativos, provienen de la tradición oral, y por otro, que los contenidos son locales, regionales y figurativos tratando de asemejarse a la vida real.

Pero las diferencias son muy grandes en términos de las sustancias de contenido, en algunas formas de contenido y en las formas expresivas ya que la literatura no tiene ninguna forma expresiva distinta al alfabeto; en cambio el cine hace acopio de las formas expresivas: la imagen, el movimiento, la luz, los sonidos, entre otros.

En las sustancias de contenido, el cine muestra contenidos situacionales, de fácil interpretación para el público que lo observa, en caso tal, se podría hablar de una cultura popular. La literatura cuenta con contenidos trascendentales, además de los situacionales, es decir, está dirigido a un público letrado, razón por la cual exige también tener familiaridad con una cultura ilustrada.

Respecto a las formas de contenido, aunque los dos tipos de relato tienen personajes, roles y figurantes, en las acciones se puede observar que la novela es sintética, pero también puede ser analítica, permite incluir recursos propios del pensamiento argumentativo. En este caso, algunas digresiones, reflexiones sobre ideas abstractas. Es decir, las discusiones sobre libertad, democracia, etc., se eliminan en el film. En la matriz del libro específicamente el capítulo XXII se muestra la posición ideológica de Efraín cuando Carlos ingresó al cuarto de éste y revisó los libros que tenía en su biblioteca. Títulos como Frayssinous, Cristo ante el siglo, La Biblia, don Quijote, Blair, Chateaubriand, Shakespeare, Calderón, Cortés y Tocqueville, fueron mencionados

ahí. Estos textos responden a autores que hablan de política, amor y religión temas controvertidos para la época.

Así mismo, del capítulo XL al XLIII se habla de la esclavitud contando la historia de la llegada de Feliciano a América. En África ella era una princesa llamada Nay que después de ser derrotado su padre, la toman como esclava, llega a Cuba y posteriormente al Golfo de Urabá, donde es vendida. En estos capítulos se aborda el proceso de esclavitud y el tráfico de esclavos de África a América. Al observar la película estos contenidos no son evidenciados en la misma.

Pero ¿qué implica esto para la utilización de ambos en la transmisión de contenidos escolares? Los contenidos escolares son predominantemente analíticos, abstractos, argumentativos, de conceptos y categorías. En el caso del cine, éste solo transmite contenidos situacionales, es decir, para acceder a ellos no ha sido necesario un proceso de alfabetización, como sucede en la novela. Los procesos de análisis y reflexión propios de la escolaridad no le competen. En este caso, la novela es muy alfabética y la película es muy fiel a la novela en la transcripción, por consiguiente, la narración está muy atada a la forma literaria, es decir, si la película no tuviese sonido ¿se entendería?

Por el contrario, la novela, además de transmitir contenidos situacionales, también se ocupa de los contenidos trascendentales, los cuales corresponden a contenidos escolares. Si no se transmiten estos contenidos sino los contenidos situacionales, entonces la educación escolar no se diferencia de la cotidiana.

En consecuencia, como los contenidos escolares tienen que ver con las disciplinas, lo que se transmite principalmente son conceptos abstractos. Por eso la

novela se puede acercar un poco más a esa comunicación escolar, mientras que el cine serviría solamente para mostrar y queda subordinado al conocimiento alfabético sobre lo que se muestra. Sin ese conocimiento adyacente o simultáneo el texto cinematográfico no tiene mucho sentido desde el punto de vista de la enseñanza escolar, pues no se diferenciaría de la enseñanza cotidiana.

Los contenidos escolares son alfabéticos, teóricos y conceptuales, siguiendo esa línea de razonamiento la literatura tiene la posibilidad de incorporar los conceptos en el texto por ende posee más posibilidades escolares, de hecho, la literatura esta codificada de la misma manera que los contenidos escolares, prácticamente lo que cambia son algunas sustancias de contenido y algunas formas de contenido. Pero para las sustancias de contenido situacionales, el cine es insustituible, porque es de lo cotidiano, todo lo que en el cine se llama el arte: la ambientación, la utilería, las locaciones, el vestuario, la iluminación y los actores para caracterizar personajes, lo anterior es irremplazable desde el punto de vista la información. Por más descriptiva que sea la literatura no logra plasmar lo que crea el cine. Es una ventaja el cine como ilustración más no como conceptualización, no es contenido escolar, sino contenido cotidiano. La película necesita el sonido para entender las imágenes, otras películas, necesitan contenidos escolares para entender las situaciones que se presentan.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland, (1992). *Mitologías* / Roland Barthes ; traducción de Héctor Schmucler. Edición: 2a. ed. México: Siglo XXI editores, 1980.
- Barthes, Roland. (2001). *Introducción al análisis estructural del relato*. En: varios autores, *Análisis estructural del relato*. Quinta Edición. Madrid: Niebla.
- Bruner, J. (1986). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Carmona, Ramón. (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Catedra.
- Cobo-Borda, J. (2003). *Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas. Cap. Cine y literatura: Relación apasionante y compleja*. Comfama.
- Eco, U. (1980). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (2010). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- García Saucedo, J. (2003). *Literatura y cine. Una tradición de pasiones encontradas. Cap. La articulación de la literatura al cine*. Comfama.
- Gispert, E. (2009). *Cine, Ficción y Educación*. Laertes S.A. Barcelona.
- Goody, J. (1992). *Alfabetos y escritura*. En R. Williams (Ed.), *Historia de la comunicación*, [vol. 1] (pp. 189-241). Barcelona: Bosch.
- Laverde Román, A. Parra, M. Montoya Giraldo, A. Uribe Álzate, Y & Tobar Álvarez, M. (2010). *Cine y literatura: narrativa de la identidad*. En *Revista Anagramas*. Medellín.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editora Guadalupe.
- Mertz, Cristian. (2001). *Introducción al análisis estructural del relato*. En: varios autores, *Análisis estructural del relato*. Quinta Edición. Madrid: Niebla.
- Narváez, A. (2014). *Ciencias sociales y “giro culturalista”: promesa pendiente “Educación mediática y proyecto de nación en Colombia”*, financiado por el Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Nacional (CIUP, DPG-285-11), iniciado en marzo del 2011 y finalizado en marzo del 2013. Recuperado el 22 de agosto de 2015: <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n41/n41a07.pdf>
- Narváez, A. (2013). *Educación y Comunicación. Del capitalismo informacional al capitalismo cultural*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional: DIE.

- Ochoa, Yessica. (1986) *Video comunicación*. Ceneca/Cencasep. Santiago de Chile.
- Pierce, Charles. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1986.
- Ramírez Moreno, F (2011). *De la Literatura al cine. Estudio sobre la adaptación cinematográfica a partir de las novelas Satanás y Paraíso Travel*. Universidad Nacional de Colombia.
- Sánchez, José (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós
- Sánchez, Rafael (1970). *Montaje cinematográfico arte en movimiento*. Pomaire. Universidad Católica de Chile.
- Serje, Margarita, Ávila Penagos, Rafael, Castro-Gómez, Santiago, Herrera, José Darío Serna Dimas, Adrián Narváez Montoya, Ancízar, Herrera, Martha Cecilia González & Jorge Enrique (2005). *Sujeto, cultura y dinámica social*. Ediciones Anthopos, Bogotá, 2005. Rafael Ávila Penagos. Recuperado de http://issuu.com/leidyjohannarodriguezsandoval/docs/qu___entender_por_cultura
- Todorov, Tzvetan. (2001). *Introducción al análisis estructural del relato*. En: varios autores, *Análisis estructural del relato*. Quinta Edición. Madrid: Niebla.
- Van Dijk, T.A. (1978). *La Ciencia del Texto*. Un enfoque interdisciplinario. Ediciones Paidós. Barcelona.