

Representaciones socioculturales del Caribe colombiano en el cortometraje *La langosta azul* (1954). Investigación semiótica

Juan Sebastián Vargas Trujillo

Trabajo de Grado para Optar al Título de Magíster en Semiótica

Director

José Horacio Rosales Cueva

Doctor en Ciencias del lenguaje (Universidad de Limoges, Francia)

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Maestría en Semiótica

Bucaramanga

2025

RESUMEN

Título: Representaciones socioculturales del Caribe colombiano en el cortometraje *La langosta azul* (1954). Investigación semiótica*

Autor: Juan Sebastián Vargas Trujillo**

Palabras Clave: semiótica de las prácticas, representaciones socioculturales, Caribe colombiano, cinematografía colombiana, *La langosta azul*.

Descripción:

Esta investigación analiza la forma en que el cortometraje *La langosta azul* (1954) enuncia un mundo posible que semiotiza factores culturales que perviven en el universo caribeño colombiano. Para ello, se efectúa un estudio de caso a partir de la revisión documental del texto fílmico en cuestión, empleando elementos metodológicos de la semiótica como constructo teórico y procedimental en el análisis; con esto, se propicia una pesquisa de corte cualitativo-interpretativo. Entre los constructos de base, se consideran avances de la semiótica de las prácticas y la cultura, así como algunos elementos sociosemióticos, antropológicos, sociológicos y del modo de organización morfológico y sintáctico del enunciado visual. Así, se examina la configuración intrínseca del cortometraje como un todo clausurado y semisimbólico, pero también elementos estratégicos y prácticos, constituyentes del *ethos* que se relaciona con la forma o el estilo de vida que converge en el objeto semiótico, para i) aportar a la comprensión del acervo cultural del Caribe colombiano desde el análisis de un texto de antaño, cuya revalorización es reciente e importante, y ii) reconocer, desde este hito cinematográfico, cómo se estructuran sistemas de valores que se condensan en algunas representaciones socioculturales e identitarias propias de una comunidad, a modo de persuasión.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Director Dr. José Horacio Rosales Cueva

ABSTRACT

Title: Colombian Caribbean sociocultural representations in the short film *La langosta azul* (1954). Semiotic research*

Author: Juan Sebastián Vargas Trujillo**

Key Words: semiotics of practices, sociocultural representations, Colombian Caribbean, Colombian cinematography, *La langosta azul*.

Description:

This research analyzes the way in which the short film *La langosta azul* (1954) enunciates a possible world that semiotizes cultural factors of the Colombian Caribbean universe. To do this, a case study is carried out based on the documentary review of the film text, using methodological elements of semiotics as a theoretical and procedural construct in the analysis, in a qualitative-interpretive research. Among the basic constructs, advances in the semiotics of practices and culture are considered, as well as socio-semiotic, anthropological and sociological elements, and considering too the morphological and syntactic organization of the visual statement. Thus, the intrinsic configuration of the short film is examined as a semisymbolic closed object, but also strategic and practical elements, constituents of the *ethos* that is related to the form or style of living that converges in the semiotic object, to i) contribute to the understanding of the cultural heritage of the Colombian Caribbean from the analysis of a text from yesteryear, whose reevaluation is recent and important, and ii) recognize, from this cinematographic milestone, how value systems are structured and condensed in some sociocultural and identity representations typical of a community as it is enunciated by the semiotic principle of persuasion.

* Master's Thesis

** Faculty of Human Sciences. Language School. Director Dr. José Horacio Rosales Cueva

A mis padres, Juan Manuel y Nidia,

bastión de mi existencia

AGRADECIMIENTOS

Al profesor José Horacio, mi maestro; gracias por su paciencia, esfuerzo y dedicación. A mis abuelos Luis Carlos y Blanca Ligia. A Nubia, mi tía. A todos los profesores que hicieron parte de este proceso, especialmente a Luis Fernando, Bruno Andrés y Giohanny. A mis compañeros y colegas, Cristian y Julieth; el esfuerzo es compartido y el aprendizaje, incommensurable. A Jesús Andrés. A Giovanni Céspedes Amariz. A Sergio Arias, músico excepcional, quien siempre estuvo dispuesto a participar de esta pesquisa. A los pescadores de la ciénaga de Playa Vieja. A María Fernanda P. B. por su colaboración durante el trabajo de campo en La Playa, Atlántico. A Mario Gerardo V. O. por su aporte musical. A mis estudiantes.

TABLA DE CONTENIDO

Capítulo 1 La investigación semiótica	13
Planteamiento de la investigación.....	14
Formulación del problema de investigación.....	16
Objetivos de la investigación	18
Objetivo general	18
Objetivos específicos	18
Antecedentes de la investigación	20
El cine colombiano antes de <i>La langosta azul</i> y características pioneras del cortometraje	20
El género cortometraje en Colombia.....	23
<i>Semiótica del texto fílmico</i> , según Desiderio Blanco	29
Forma de vida colombiana en <i>La estrategia del caracol</i>	33
Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano <i>Los Retratos</i> , de Iván Gaona.....	35
<i>Conflicto de formas de vida en dos películas de Idrissa Ouédraogo. Pasiones del cuerpo como mediación y transgresión</i> , según Jacques Fontanille.....	37
Marco Teórico.....	40
El objeto fílmico como práctica cultural y artística persuasiva.....	40
El cuerpo mediador, en la fenomenología de Merleau-Ponty	42
Formas de vida en la semiótica de las prácticas y la cultura	45
Identidades personal y colectiva.....	57

La cultura y la identidad como procesos mundiales	62
La descripción densa en <i>La interpretación de las culturas</i>	64
Gramática del signo visual	67
Gran sintagmática del filme narrativo y descomposición lineal.....	71
Metodología de la investigación	74
Niveles de pertinencia y planos de inmanencia semióticos.....	78
La inmanencia, una postura metodológica.....	78
La propuesta de Fontanille	80
Notas aclaratorias sobre el modelo de Fontanille.....	84
Esquema general de la investigación.....	87
Capítulo 2 Análisis de <i>La langosta azul</i> (1954) como texto enunciado	89
Preámbulo	90
El origen del texto fílmico	92
La enunciación en <i>La langosta azul</i>	96
Planos enunciativos en el cortometraje	98
Sintaxis del texto fílmico.....	102
El <i>voyeur</i> o vigía.....	106
La langosta	108
El espacio en <i>La langosta azul</i>	111
Dinámica de los espacios en la representación.....	111
Tienda La Favorita.....	114

El pueblo como localidad	118
El Hotel TAL	124
Temporalidad en la representación	126
El Vivo	131
Caracterización de la secuencia del robo de licor, representativa del hacer del Vivo	132
Elementos de la expresión del Vivo	133
Configuración narrativa del Vivo	135
Las teatralidad del Vivo.....	137
El Gringo.....	142
Acción ritual en el cortometraje.....	150
Baile y ritmo en el ritual	155
Pesca y pescadores en el cortometraje	159
El cuerpo en el cortometraje	163
Los pasos y las manos	163
Los rostros	167
El actante colectivo y el enfoque antroposemiótico	171
Conjunto de valores enunciados	175
La crítica y la autocrítica en la representación.....	179
Capítulo 3 Análisis de las escenas prácticas y las estrategias de circulación de <i>La langosta azul</i> (1954).....	184
Preámbulo	185

<i>La langosta azul</i> y las corrientes cinematográficas europeas del siglo XX.....	188
Luis Buñuel y el surrealismo europeo	188
El neorrealismo italiano.....	190
Del objeto material que accede a escenas prácticas.....	196
Prácticas y estrategias de circulación contemporánea del filme.....	201
Forma de vida del Caribe colombiano.....	210
El oportunismo y el humor como estrategias de una forma de vida.....	210
Sobre cómo estos elementos identitarios se particularizan o no en el Caribe colombiano	219
Conclusiones.....	223
Referencias bibliográficas.....	231
Apéndices.....	246
Apéndice A. Sintaxis del texto fílmico <i>La langosta azul</i>	246
Apéndice B. Relación de los pasos y las manos en <i>La langosta azul</i>	260
Apéndice C. Entrevista a Sergio Arias (fragmento).....	276

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Relación de cortometrajes producidos en Colombia entre 1999 y 2006	26
Tabla 2. Segmentación lineal de un filme según Casetti y di Chio (1991).....	73
Tabla 3. J. Fontanille, parcialmente reestructurado, en Rosales (2016, p. 109)	83
Tabla 4. Niveles de análisis del plano del contenido propuestos por A. J. Greimas	84
Tabla 5. Niveles y recorrido propuestos por la semiótica de las prácticas culturales (Rosales y Vargas, 2024).....	86
Tabla 6. Esquema general de la investigación	88
Tabla 7. Planos enunciativos en <i>La langosta azul</i>	99
Tabla 8. Dinámica de los espacios, según la topología antroposemiótica	111
Tabla 9. Serie de imágenes que narran la teatralidad del <i>Vivo</i>	138
Tabla 10. El Gringo (a la izquierda) de espaldas a la Hembra y con las langostas. El <i>Vivo</i> (a la derecha) se va a la cama con la Hembra	149
Tabla 11. Representación del espacio en la acción ritual enunciada	152
Tabla 12. Algunos momentos en que la narración de <i>La langosta azul</i> representa el quehacer de la pesca.....	160

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Plano conjunto con angulación picada que corresponde al espacio interior de la tienda La Favorita	114
Figura 2. Texturemas de la fachada de la tienda y de la carretera del pueblo	116
Figura 3. Recepción del Hotel TAL.....	125
Figura 4. El Vivo [interpretado por Cepeda Samudio] consuma su fechoría, al ingerir el licor robado al frente de la tienda La Favorita	131
Figura 5. Plano conjunto con angulación picada en que el Vivo teatraliza desatención e inactividad	133
Figura 6. Vestimenta del Vivo y los compadres (detalle).....	135
Figura 7. Primerísimo primer plano del rostro del Gringo al darse cuenta de la pérdida de una de las langostas	146
Figura 8. El Gringo, desaliñado y apresurado, sale del Hotel TAL en busca de la langosta	147
Figura 9. El Gringo, desesperado en medio del ritual.....	153
Figura 10. Encuadre 176, único en focalizar un rostro de mujer	168
Figura 11. Dos fotografías, tomadas de López (1998), que advierten de la cámara empleada para el rodaje de <i>La langosta azul</i>	198
Figura 12. Rodaje de <i>La langosta azul</i> , en 1954. Guillermo Salvat y Luis Vicens en el techo de la camioneta que Álvaro Cepeda conduce	199
Figura 13. Captura de pantalla tomada el 6 de marzo de 2023 del sitio web de Retina Latina..	202
Figura 14. Captura de pantalla tomada de YouTube el martes 16 de enero de 2024	204
Figura 15. Captura de pantalla tomada el lunes 15 de abril de 2024 del perfil de YouTube UltraViciosos (2020).....	206

Figura 16. A la izquierda, un pescador local conduce su canoa (2 de mayo de 2024, La Playa, Atlántico, Colombia; fotografía capturada por María Fernanda Peña Bermejo). A la derecha, imagen del cortometraje *La langosta azul*, min. 20.06 aproximadamente (1954)..... 230

Capítulo 1 LA INVESTIGACIÓN SEMIÓTICA

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

La semiótica, como disciplina que da cuenta de la construcción del sentido y la significación de los conjuntos y las prácticas significantes, es una ciencia¹ de carácter descriptivo, pues pormenoriza sus objetos de estudio; explicativo, ya que elucida la manera en que se realizan las descripciones, y propositivo, porque formula nuevas interpretaciones de los enunciados y las prácticas. Los conjuntos y las prácticas están constituidos por lenguajes, habida cuenta que “todo lenguaje —del que las lenguas naturales son sólo una de sus posibles formas— puede ser reconocido como ‘conjunto signifiante’” (Courtés, 1991, p. 18). La condición semiótica o signifiante alude a la relación entre los planos de la expresión y el contenido y, con estos modos de articulación, se producen lenguajes complejos para significar y comunicar. Para Greimas y Courtés, el término *semiótica* remite a tres sentidos, según refiera a una semiótica objeto, a una tipología semiótica o a una teoría semiótica (1990, p. 364). La semiótica como teoría elabora procedimientos, construye modelos y controla la homogeneidad y coherencia a partir del metalenguaje que circunda su andamiaje teórico² (*ibid.*, p. 370).

En términos de actualidad disciplinar, la irrupción del nuevo siglo gestó un desarrollo alrededor de la manera en que se interrelacionan y coparticipan los diferentes lenguajes en la acción humana, de lo que se ocupa la semiótica de las prácticas y la cultura. Uno de los conceptos de referencia en este enfoque es el de las formas de vida, de las cuales Fontanille asevera que “constituyen (...) el campo de cuestionamiento pertinente para que la semiótica pueda ejecutar hoy y

¹ Según Fontanille, “el hacer semiótico, tratado incluso como una práctica, no pierde su carácter científico” (2016, p. 390).

² Greimas, desde *Semántica estructural* (1987) y a partir de las bases asentadas por F. de Saussure y por L. Hjelmslev, motivó a una creciente amplitud en términos disciplinares en gran parte del siglo pasado. Buena parte del llamado greimasiano, durante la etapa de producción lexicológica y semántica, estuvo dado por el imperativo a hacer propuesto en el prefacio *Experiencias y proyectos* de la obra de Courtés (1976). Este llamado fue atendido por la disciplina y, a partir de las décadas ulteriores, la semiótica como constructo teórico trascendió de la narratología al discurso, las pasiones, la tensividad, las prácticas, además de una emergencia creciente de la sociosemiótica.

mañana su partitura en el concierto de las ciencias humanas y sociales”, pues “nos proporcionan identidades y razones de existir y de obrar en este mundo” (2015, p. 17). Esta noción brinda elementos que permiten semiotizar y formalizar la vida a partir de representaciones que articulan un plano de la expresión y un plano del contenido, manifestadas en selecciones paradigmáticas organizadas sintagmáticamente. Esta relación responde a las necesidades de producción significativa en circunstancias socioculturales específicas, en las que cada conjunto sígnico no opera de manera aislada de otros. De este modo, para Fontanille, las formas de vida son “organizaciones semióticas (‘lenguajes’) característicos de las identidades sociales y culturales, individuales y colectivas” (2015, p. 26); es decir, son una complejidad de valores y creencias desde la cual se despliegan varias acciones significantes y, a la vez, un nicho complejo donde tales quehaceres se consolidan y son cuestionados e innovados.

Un objeto resultante de una práctica semiótica compleja y que despliega otras prácticas es *La langosta azul* (1954), un cortometraje colombiano caracterizado por la crítica como experimental, surrealista, neorrealista y localista (Cadavid, 2001; Caicedo González, 2014; Cepeda y Olaciregui, 2022; Gilard, 2022; Gómez, 1988; López, 1998; Martínez Pardo, 1978; Restrepo Sánchez, 2003). Estas interpretaciones pueden confrontarse con una lectura semiótica del objeto como representación de formas culturales e identitarias del Caribe colombiano, a partir de los valores que orientan las decisiones y acciones de los sujetos del relato visual, pero considerando también las lecturas interpretativas en los escenarios vigentes de circulación. Lo enunciado en el documento visual es pertinente como dispositivo de emergencia de sentido no solo para los actores del ámbito cultural de producción, sino para aquellos que en otras circunstancias espaciotemporales y culturales encuentran en el enunciado elementos que llevan a discurrir y a actuar, si se entiende la interpretación como acción.

Formulación del problema de investigación

Dentro de la narración contenida en *La langosta azul* convergen diversas secuencias que aluden a la gastronomía, el chamanismo, la fuerza de la atmósfera y la interacción social, entre otras configuraciones del discurso fílmico que se leyeron e interpretaron en su realización y articulación. Sin embargo, esta investigación no solo propuso un análisis figurativo y del texto-enunciado correspondiente al universo representado dentro de la narración del filme. También se consideró la manera en que el objeto vuelve a circular en escenas de la cotidianidad de intérpretes reales y cómo este produce lecturas estratégicas en relación con la forma de aprehenderlo e interpretarlo, para advertir de las referencias identitarias y del acervo cultural del Caribe colombiano en el texto fílmico y en la manera en que este es apropiado por quienes tienen contacto con él.

El problema de investigación estableció, por un lado, la comprensión del universo posibilitado y narrado en el objeto semiótico y, por otro, la manera en que dicho objeto se dinamiza e intercambia en una realidad que le da vigencia, lo dota de valor como bien cultural y lo significa como asidero de un proceso complejo en el que los actores sociales se ven representados en él y, a partir de allí, producen sentido. De esta manera, se abordó el cortometraje como práctica cultural, consistente en la lectura de *La langosta azul* en el presente para reconocer representaciones de la forma de vida del Caribe colombiano relacionadas con dinámicas culturales, pretéritas y actuales, para responder al interrogante sobre ¿cómo el cortometraje *La langosta azul* (1954) construye enunciativamente un mundo posible cuya narración semiotiza la forma de vida del Caribe colombiano?

Una forma de vida, como previamente se dilucidó y como se detallará más adelante, es una semiótica-objeto compuesta por un plano de la expresión y un plano del contenido. Dicho plano de la expresión es el *ethos* que implica y correlaciona, de manera consecuente, un plano del

contenido. Desde la perspectiva de una teoría semiótica de las prácticas y la cultura, y según Fontanille, el *ethos* es la experiencia del “sentimiento de una identidad de comportamiento, la percepción de una regularidad en un conjunto de acomodación estratégica”; y esta experiencia, este “estilo que expresa una actitud” (2016, p. 64), es “ese ‘rostro’ al cual le ‘damos cara’ (...), esa ‘imagen de sí’ que se ofrece al Otro, y esa imagen del Otro que se ofrece al Mí” (*ibid.*, p. 198). Se trata del “conjunto de formas sensibles y observables en el comportamiento de [un] actor” (*ibid.*, p. 445) que correlaciona valores generales y específicos de la colectividad que lo circunda. Este problema de investigación se alinea, además, con el aporte de este proyecto científico al campo disciplinar, pues converge con sus preocupaciones científicas contemporáneas.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Con el problema planteado, la investigación semiótica se orientó, en un primer momento, hacia la construcción del significado de la narración propuesta por el cortometraje para, en un segundo momento, enlazar el análisis textual con las prácticas de circulación, e incluso de producción, de *La langosta azul*. Se enuncian, a continuación, el objetivo general y cada uno de los objetivos concretos.

Objetivo general

Construir un modelo semiótico de la organización enunciativa del cortometraje *La langosta azul* (1954) como representación de elementos de la forma de vida del Caribe colombiano.

El objetivo general de investigación, al proponer la construcción de un modelo semiótico de la organización enunciativa del cortometraje, consideró lo propio de este tipo de organización, es decir, forma, contenido, procesos de composición y significado y sentido del objeto como estrategia del discurrir. Asimismo, se partió de la premisa según la cual todo fenómeno semiótico se realiza enunciativamente y responde a una representación de un mundo posible, leído por el destinatario del objeto. Esta premisa constituye un principio semiótico que determina que el cortometraje, en cuanto conjunto significante complejo, representa un universo que mimetiza una realidad sociocultural y que persuade a los actores sociales a tomar posición no solo frente a la representación, sino también a la evaluación que se hace en esta construcción semiótica, bien sea esta una lectura condescendiente o intransigente.

Objetivos específicos

- Analizar la organización icónica y plástica propia de la gramaticalidad del discurso visual *La langosta azul* para comprender el cortometraje como conjunto significante.

- Elaborar un modelo descriptivo de los procesos semionarrativos o transformacionales del discurso *La langosta azul* y de los modos de figuración del sistema semisimbólico propuestos por el cortometraje en cuanto semiótica-texto.
- Esquematizar, con los recursos y el metalenguaje de la semiótica de las prácticas y de la semiótica visual, la relación de pertinencia entre la significación del cortometraje enunciado y aspectos prácticos, estratégicos y éticos de una forma de vida emplazada en el Caribe colombiano.

Cada uno de los objetivos específicos se alineó para responder a la finalidad más englobante, en una progresión que partió del análisis inmanente del objeto, considerándolo clausurado, a la correspondencia entre la significación del cortometraje y factores propios y reconocibles, en la lectura interpretativa, de una tradición cultural que se manifiesta en la zona caribeña de Colombia, a partir de otros textos y enunciados. Esto permitió explicar por qué el objeto abordado en la investigación es un condensador de valores y creencias culturales (pues, en el mundo posible erigido por la narración, se identifican axiologías que responden a elementos idiosincráticos geolocalizados), pero que como práctica semiótico-discursiva suscita interpretaciones o despliega acciones de evaluación del universo sociocultural representado en sus dinámicas narrativas, es decir, propicia actos —prácticas— de sentido de distinta naturaleza³.

³ Como la identidad es un constructo híbrido y maleable (Ricoeur, 2006; *cf. infra*), esta investigación propuso una empresa descriptiva respecto a los valores identitarios, mas no una delimitación última y definitiva.

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

La langosta azul posee factores históricos particulares que deben anotarse, en primer lugar, como antecedente; es menester hacer lo propio con la mediación semiótica del género cortometraje, en Colombia, para los fines de esta empresa interpretativa. Además, algunos semiotistas se han encargado de evaluar textos fílmicos desde una perspectiva clásica, como es el caso de Desiderio Blanco, o desde una perspectiva contemporánea, es decir, apelando al modelo de las prácticas, como lo hacen tanto Rosales como Fontanille. De esto se dará cuenta inmediatamente después. Rosales ha dirigido, en el marco de la maestría en semiótica de la Universidad Industrial de Santander, una investigación sobre el filme colombiano *La estrategia del caracol* cuya consideración no es menor; asimismo, ha comentado el modelo de las prácticas en un artículo a propósito de un cortometraje local. Por su parte, el análisis que hace Fontanille sobre dos filmes del cineasta burkinés Idrissa Ouédraogo, además de ser un antecedente metodológico respecto a la condensación de formas de vida en este tipo de objetos semióticos, proporciona razonamientos puntuales sobre cómo un texto de antaño despierta, en el presente, lecturas vigentes.

El cine colombiano antes de *La langosta azul* y características pioneras del cortometraje

El drama del 15 de octubre es el primer largometraje documentado de origen nacional, del cual se conserva el argumento y la certeza de haber sido explotado con fines comerciales. Esta producción, que promovió una fuerte polémica en su momento, representaba el asesinato de Rafael Uribe Uribe por parte de los convictos autores del crimen, quienes actuaron en el filme. Los responsables de la grabación fueron los hermanos Di Doménico, los cuales experimentaron la impetuosidad del rechazo generalizado por su obra (Cf. Martínez Pardo, 1978, pp. 39-41). No obstante,

según Martínez Pardo, hay ciertas referencias a rodajes inmediatamente anteriores por parte de los Di Doménico, titulados “Una notabilidad rural” y “La hija del Tequendama”, de los cuales, si bien solamente se conoce el título, fueron lanzados en julio de 1915, meses antes del primer largometraje mencionado (1978, p. 42). A este respecto, sentencia el historiador, “es una cuestión de criterio” el señalar una u otra producción como el primer filme producido en Colombia⁴ (*ibid.*).

Posterior a la primera y dubitativa producción histórica, por lo cual parece ser más certero determinar un movimiento de producción primigenia, la industria cinematográfica colombiana crecería, con un ritmo lento en la mayor parte del siglo, con rapidez vertiginosa en algunos momentos, pero siempre de manera consecuente respecto a las posibilidades y al desarrollo de cada decenio. Para la década del cincuenta, en la que se rodaría *La langosta azul*, el cine nacional contaba con un avance precario y una trascendencia poco significativa. Los filmes representativos de la época fueron, entre otros, *Pasión llanera*, *Colombia linda* y *Antioquia, crisol de la Libertad*. Al respecto, Martínez Pardo comenta que “es fácil descubrir en esta enumeración de películas la ausencia completa de renovación”, pues el cine sigue igual, en tanto que “el mismo folclor, el mismo melodrama histórico (...), el mismo paisajismo”, con tendencia al regionalismo y al turismo publicitario (1978, p. 197).

Una somera revisión de los argumentos de estos filmes testimonia cuán diferente fue la propuesta que hicieron Cepeda Samudio y otros miembros del Grupo de Barranquilla con la producción del cortometraje en cuestión. Para mediados de la década del cincuenta, en medio de este

⁴ Hernando Salcedo (1964, como se citó en Martínez Pardo, 1978, p. 39) comenta que “en esto de las primeras películas del país, nunca se puede decir la última palabra. En el boletín del centro artístico de Barranquilla correspondiente a julio de este año, aparece un interesantísimo artículo del señor (...) de la Espriella, en el que informa que en 1914 se filmó una película en Barranquilla que se llamó ‘El triunfo de la fe’, dirigida por el italiano Floro Manco quien anteriormente había realizado un documental sobre el carnaval de Barranquilla del mismo año. Por la descripción, no obstante su apologetico título, ‘El triunfo de la fe’ era una serie de imágenes animadas sobre el progreso de Barranquilla”.

panorama histórico, ellos abrieron la posibilidad de ampliar la perspectiva del cine nacional con *La langosta azul*. El uso de actores naturales, la búsqueda de situaciones acordes con el presupuesto económico de la época, la valoración de las condiciones de vida por sobre lo melodramático y la mezcla de lo argumental con lo documental son las características que da Martínez Pardo (1978) a lo que él denomina “una nueva tendencia” del cine colombiano. En el marco de esta nueva proclividad, además de situar a *La langosta azul*, el crítico e historiador ubica también *La gran obsesión* (1955), *El milagro de la sal* (1958) y *Esta fue mi vereda* (1960). Dentro de los consabidos aires de renovación, Martínez Pardo emplaza en el primer eslabón de esta metamorfosis el cortometraje de Cepeda, García Márquez, Grau y Vicens; sin embargo, esta posición pionera se ha visto frecuentemente eclipsada por el desconocimiento del filme, especialmente entre los connacionales; el cual, por lo demás, posee un marcado acento transgresor en términos cinematográficos, aunque en fotografía ya hubiesen emergido fenómenos como la obra surrealista de Melitón Rodríguez. De hecho, es curioso confirmar que, aun en la actualidad, el cortometraje parece conocerse más en el extranjero que en Colombia⁵.

Asimismo, *La langosta azul* hace parte de lo que Cadavid denomina “la renovación estética del cine en América Latina en la década del cincuenta”, influenciada, en buena parte, por el cine italiano de corte neorrealista (2001, p. 67). Este nuevo cine latinoamericano buscó “nuevas y auténticas soluciones narrativas y expresivas” (*ibid.* p. 81) a partir de la reivindicación de formas de expresión autóctonas, del rechazo por las dimensiones extravagantes en la producción fílmica y de

⁵ A merced de lo dicho, durante el desarrollo de esta investigación y del posgrado en que se enmarca, fueron presentadas comunicaciones relacionadas con los avances de esta pesquisa en el XI Congreso Argentino de Semiótica y en el 13.º Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (IAVS/AISV). En ambos encuentros científicos, la mayoría de los extranjeros, latinoamericanos y europeos incluidos, reconocían el cortometraje; caso contrario sucedía con los colombianos. En una comunicación personal con Maria Giulia Dondero, la semiotista expresó “J’ai déjà entendu parler de *La langosta azul*” (comunicación personal, 2023, 12 de diciembre).

una “apertura hacia lo imaginario y lo que se esconde tras las apariencias de la realidad”, con elementos metafóricos, fantásticos, barrocos y surrealistas (*ibid.*, p. 84). Al respecto, se constata que Cepeda Samudio y los miembros emergentes del Grupo fueron conscientes de esta ola de renovación, debido también a su erudición y la constante vuelta hacia las tendencias en auge alrededor de Norteamérica y Europa, pues, si bien no dejan de presentar un trasfondo argumental con tintes localistas, un ejercicio intertextual permite reconocer que buena parte del montaje responde a lo que conocían y habían visualizado de corrientes y movimientos cinematográficos europeos (*cf. infra*).

El género cortometraje en Colombia

El género es, según Tore (2015), una mediación semiótica y, para comprender esta mediación, es menester integrar las características del género y la existencia de producciones semejantes. Al afirmar que el género efectúa un quehacer mediador, el semiotista identifica que distintas vertientes cinematográficas despiertan, en el espectador, efectos de sentido parcialmente categorizables, por lo que “no vemos solamente según un género, vemos el género; no interpretamos solamente según un género sin interpretar a la vez el género por sí mismo”; “cada mediación constituye una dimensión semiótica del filme, uno de sus sentidos” (2015, p. 196.). Un ejemplo de esto es, según Tore, la mediación del estatus artístico de un filme, es decir, apreciarlo como obra de arte, caso que se corresponde con los fines lectores e interpretativos de esta empresa de investigación (*cf. infra en El objeto fílmico como práctica cultural y artística persuasiva*).

Por estas razones, no es lo mismo ver *Vértigo* —ejemplo tomado de Tore, 2015, p. 198— como una película de los años cincuenta, a verlo como un filme hollywoodense, como una obra de la última fase del clasicismo americano, como una película de suspenso o como un filme de entre

otros dirigidos por Hitchcock. El género admitido como mediación reduce la indeterminación semiótica de un texto fílmico y, en términos cognitivos, produce en el intérprete efectos de reconocimiento, interpretación, discriminación y agrupamiento (Cf. Tore, 2015, pp. 200-203). De esta forma, un filme será visto a la luz de otros filmes o de otras obras del mismo género y por ello Tore propone, más que el ejercicio de una clasificación taxonómica de los géneros, la pregunta precisa de cómo la activación de un componente genérico hace ver una u otra obra cinematográfica y cómo este fenómeno propicia un dialogismo entre recuperaciones y textos precedentes o posteriores. Para la interpretación que se propone en esta investigación, se considera el filme como obra de arte, pero también la manera en que el texto recupera elementos de otros textos (v. gr., de vertientes cinematográficas pretéritas), así como el carácter pionero de esta realización en el escenario nacional.

En Colombia, el fomento y la producción cinematográficos están regulados por la Ley 814 de 2003, que parte de los conceptos previstos por la Ley 397 de 1997. La Ley 814 ha sido parcialmente reglamentada por el Decreto 352 de 2004, cuyas líneas delimitan la duración del género cortometraje en el entorno nacional.

Para los efectos del presente decreto, se considera producción o coproducción nacional de cortometraje la que, reuniendo porcentajes de participación económica, artística y técnica de colombianos, iguales a los previstos en cada caso, **tenga una duración máxima de setenta (70) minutos en pantalla de cine o de cincuenta y dos (52) minutos para otros medios de exhibición y duración mínima de siete (7) minutos.** (Artículo 15, Decreto 352 de 2004; énfasis con negritas agregado)

Además, el Decreto 763 de 2009 establece las condiciones porcentuales de personal artístico colombiano para producir o coproducir un cortometraje nacional. En efecto, para ser considerado como tal, el filme debe acreditar la participación de, al menos, el director o realizador de la película

y un actor principal o secundario; o debe autenticar la intervención de un actor principal y, al menos, dos personas involucradas entre actores secundarios, fotografía, arte escenográfico, guion o libreto, música, animación, montaje, entre otros papeles técnicos (Artículo 10, Decreto 763 de 2009).

En el número 9 de 2007 de los *Cuadernos de cine colombiano* se hace un recorrido por la producción nacional de cortometrajes. Desde la llegada del cine a Colombia y ante la hegemonía del largometraje, fueron los miembros de la familia Acevedo quienes empezaron a rodar cortos noticiosos, hito fílmico que mostraba, desde el séptimo arte, cómo ingresaba tardíamente el país a las revoluciones técnicas e industriales (Correa Restrepo, 2007, p. 12). Según Correa Restrepo, “el trabajo de los Acevedo, y en general los filmes de noticias que usualmente servían para la promoción estatal o privada, continuaron siendo los únicos cortometrajes colombianos hasta el borde de los años sesenta” (*ibid.*). Por lo demás, dentro de la producción de la familia Acevedo, destaca *Guerra contra el Perú, Colombia victoriosa*, de 1934, título zalamero que demuestra el ya expreso carácter de este tipo de rodajes.

En las décadas del cincuenta y sesenta, los cortometrajes más importantes (Cf. Correa Restrepo, 2007, pp. 13 y ss.) fueron *La langosta azul* (1954), *Esta fue mi vereda* (1959), *Chichigua* (1963) y los cortos de *Tres cuentos colombianos* (1963). Posteriormente, de los setenta destacan *Agarrando pueblo* (1978), *Asunción* (1975) y *Cuartito azul* (1978). Con la creación de Focine, Compañía de Fomento Cinematográfico, la realización de cortometrajes colombianos proliferó en las décadas del ochenta y noventa (Cinemateca de Bogotá, 2007, pp. 16-20). Sin embargo, su extinción, en 1993, también propició la creación de cortometrajes nacionales y, desde diversos fondos públicos y privados, así como desde iniciativas independientes, la producción fílmica corta en Colombia continuó su multiplicación, extendida hasta la contemporaneidad (*ibid.* p. 20 y ss.). El

género se mantiene en auge debido especialmente al surgimiento continuo de los pregrados y posgrados en cinematografía y comunicación, para los cuales es menester presentar cortometrajes como requisito de grado. Con fines netamente expositivos, a continuación, se relaciona un listado de algunos cortometrajes colombianos que surgieron entre 1999 y 2006, desde el análisis de Zuluaga y Manrique (2007); el inventario subsiguiente responde a criterios valorativos del investigador y es una especie de reservorio —limitado y sucinto— de la producción genérica contemporánea (ver **Tabla 1**).

Tabla 1

Relación de cortometrajes producidos en Colombia entre los años 1999 y 2006. Elaboración y selección propias a partir de la propuesta de Zuluaga y Manrique (2007, pp. 28 y ss.)

Algunos cortometrajes colombianos producidos entre 1999-2006

Título del cortometraje	Dirección y año
<i>Alguien mató algo</i>	Jorge Navas (1999)
<i>Alexandra Pomaluna</i>	Gloria Nancy Monsalve (1999)
<i>Entrecuartos</i>	Luis Merino (2001)
<i>La cerca</i>	Rubén Mendoza (2004)
<i>La escalera</i>	Andrés Barrientos (2005)
<i>La balada del walkman</i>	Felipe Cardona (2005)
<i>Mil pesos colombianos</i>	David Aristizábal (2005)
<i>Desayuno con el suicida</i>	Jaime Escallón (2006)
<i>Ciudad crónica</i>	Klych López Peña (2006)

Alguien mató algo es una burla irreverente a las instituciones. En el país del sagrado corazón, una niña huye de la redención por ser fiel a sus principios y personalidad. Este cortometraje,

con acento expresionista, prescinde del lenguaje verbal, y los diálogos se presentan como intertítulos; además, el desenlace irrisorio hace eco del carácter logrado de este discurso visual. *Alexandra Pomaluna* es una de las obras pioneras del género cuir en la cinematografía colombiana; la directora, Gloria Nancy Monsalve, se inspira en el cine de Víctor Gaviria. Con autores naturales, este corto de 1999 narra la turbulenta vida de una transgénero quien, al llegar a un barrio de Medellín, es fuertemente juzgada por sus vecinos. La historia es una muestra de la hipocresía de la sociedad conservadora colombiana y, a la manera de “Bola de Sebo”, la protagonista del cuento de Maupassant, Alexandra se sacrifica por su comunidad para luego recibir por pago “mala moneda”.

Lo que más impresiona de *Entrecuartos*, desde los primeros momentos, es el manejo de la cámara. La narración se desarrolla a partir de la cotidianidad de un inquilinato colombiano y es, a grandes rasgos, una oda a la desdicha de la convivencia entre vecinos en este país. *La cerca*, cortometraje de Rubén Mendoza, relata los vestigios de la guerra bipartidista colombiana, especialmente a partir de las vicisitudes intestinas de una familia, compuesta por padre, madre e hijo. Este último, con ciertas características psicológicas y condicionado por la muerte de su madre, se enfrenta directamente con su progenitor y le reclama, vehementemente, por episodios pasados de masacre, muerte y odio. El parricidio, final predecible a partir de la narración y plausible para el lector-espectador, es una especie de redención frente a la macabra figura paterna, representante de una de las épocas más sombrías de la historia nacional reciente. El padre, como muñeco de año viejo, es apedreado y quemado.

Andrés Barrientos semiotiza, en *La escalera*, los inflexibles problemas identitarios que surgen en la sociedad de consumo contemporánea. Los referentes, en este enunciado, son, principalmente, el crítico y el narrativo, entendidos como lo que es representado en el texto. El centro

comercial es el lugar en que una niña, Diana, se aterra por el funcionamiento oscuro del mercadeo, la propaganda y el sistema. El llanto constante y final de Diana es desgarrador. *La balada del walkman*, de Felipe Cardona, narra el robo de un dispositivo tecnológico en un parque de la capital. Como una epopeya surrealista, el sujeto descubre la posibilidad de “conectar” sus auriculares a otros objetos, como manzanas o la corporeidad de otras personas. En un ir y venir psicodélico, se representa a la tecnología como frutas de las que se come con ahínco. Por su parte, toda la narración en *Mil pesos colombianos* (Aristizábal, 2005) se desarrolla a partir de la falsificación de billetes y monedas de mil pesos. “Este es un país de ladrones, todo el mundo quiere aprovecharse del resto... la ley del más fuerte. Gente honesta habemos [sic] muy poquitos” es lo que el rector del colegio le dice a Susanita, quien es reprendida sin ser culpable. La circulación del dinero falsificado, de cuya fabricación el espectador es testigo, representa la cotidianidad de muchos colombianos, en peleas de gallo, viajes en bus, doble moral, rebusque, etc.

Jaime Escallón dirige el cortometraje *Desayuno con el suicida*, una historia de las relaciones intersubjetivas de un grupo de vecinos bogotanos que se congrega para desayunar y retozar en conjunto, gracias al escándalo que formó Omar, un supuesto suicida. Las historias de vida no son menos impactantes: una sobreviviente del paramilitarismo en Apartadó, una madre soltera, una prostituta caída en desgracia, un desempleado al que su novia lo deja, entre otros dramas semejantes. “Todos a veces queremos morirnos; todos, en algún momento, queremos saltar al vacío”. Finalmente, *Ciudad Crónica* es un cortometraje cuya narración se adentra en los meollos de la crónica roja bogotana. En una ciudad que no escatima en muertos diarios, la noticia sensacionalista es la ley para el periódico “Ciudad Crónica”, para cuyos directores es más importante la cuantía que la información. Es un retrato del carácter sensacionalista colombiano más extremo e inhumano.

Semiótica del texto fílmico, según Desiderio Blanco

Blanco (2003) propone una serie de ensayos en *Semiótica del texto fílmico* que se erigen en un antecedente capital debido a la metodología de abordaje. En efecto, los dispositivos empleados por el autor para determinar la significación y el sentido de los diferentes textos cinematográficos retoman aportes semióticos, clásicos y contemporáneos, de autores como A. J. Greimas, J. Courtés, J. M. Floch, R. Barthes, J. Fontanille, C. Zilberberg y E. Landowski, teóricos de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París y, en general, pioneros y continuadores de la tradición semiótica francesa. Blanco sostiene una constitución del texto fílmico cohesionada por el signo visual —al retomar, en este punto, los aportes gramaticales del Groupe μ —, así como por la sintagmática de Metz, por el nivel iconográfico sugerido por Panofsky y el mismo Metz⁶ y, finalmente, por el código sonoro.

En el ensayo de *Pulp Fiction* (1994), el filme de Tarantino es evaluado a partir de esquemas como los programas narrativos, la manipulación (en la relación actancial denominada no con las funciones actanciales sino con los nombres de los actores, Mía-Vincent, que encarnan a los actantes), las pasiones (especialmente el miedo y la angustia, según la teoría de H. Parret⁷), el semisimbolismo y la enunciación. La figuratividad⁸ del filme, por su parte, focaliza en la composición integral del texto fílmico por figuras característicamente violentas. Como las figuras “no son

⁶ Según Blanco, “por el nivel iconográfico ingresan al texto fílmico (...) códigos como el del relato, el de los gestos, el de la vestimenta, el código del comportamiento espontáneo, los códigos (...) [de] ‘la realidad’” (2003, p. 44), siendo este un inventario abierto, pues los códigos incorporados al texto fílmico a través de la iconografía dependen de los códigos de la “realidad” y de los códigos de la cultura, y estos son incommensurables.

⁷ El texto referenciado de H. Parret es *Las pasiones. Ensayos sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, publicado originalmente en francés, en 1986.

⁸ La figuratividad es, justamente, lo que orienta el análisis semiótico de la película de Jane Campion, *El piano* (1993), pues la figura de este instrumento musical estipula el deseo, lo cual equivale a concertar la base estructural del relato (Cf. Blanco, 2003, pp. 273-285).

entidades autónomas, sino que aparecen siempre como *configuraciones* sostenidas por una forma narrativa que les da sentido” (Courtés, 1986, como se citó en Blanco, 2003, p. 236; cursivas en el original), su base sintagmática compromete directamente a los programas narrativos que circundan *Pulp Fiction*, con los consabidos contratos, manipulaciones, sanciones y subprogramas. De este modo, la estructura figurativa se propone a partir de la tematización narrativa y tiene, entre sus expresiones, componentes como “disparos”, “retorcimiento”, “gritos”, “gestos de susto”, entre otros. El semisimbolismo es relevante, tanto en este como en otros ensayos, para explicar la semantización particular de cada uno de los universos representados. Finalmente, la enunciación es examinada a partir del dialogismo exofórico establecido entre los diversos textos, así como del tono irónico y grotesco marcado por el enunciador con la presentación intrascendente de los diálogos, en contraposición a las acciones.

La enunciación cinematográfica es el eje de todo el ensayo destinado a *Citizen Kane* (1941). Blanco señala y relaciona las figuras de enunciación de la cámara —movimientos, planos y angulación— con momentos precisos del texto filmico de Orson Welles: “la cámara que nos deja ver no se deja ver” (2003, p. 291). Además, analiza la sintaxis actuarial, espacial y temporal, y presenta algunas anotaciones respecto al embrague y desembrague enunciativos. A propósito de la planificación, como operación articuladora de aquello que se deja ver, se numeran, en la estructura de un cuadrado semiótico orientado por la conjunción y la disyunción, planos que apelan, en mayor o menor grado, a la cercanía y a la lejanía. La angulación es analizada por el autor de manera particular en el filme de Welles, puesto que, contrario a la axiologización recurrente en el universo cinematográfico, el enunciador de *Citizen Kane* invierte los valores clásicos del picado y el contrapicado. Al respecto, Blanco comenta que “tal inversión es posible porque se trata de un *sistema semisimbólico*, en el que las relaciones entre el plano de la expresión y el plano del contenido no

se han fijado de una vez por todas” (2003, p. 307; cursivas en el original), sino que se construyen progresivamente en la medida en que la narración avanza, con los accidentes que le son naturales dentro del discurrir audiovisual. A partir de la sintagmática de Metz, se analizan la sintaxis actorial y la sintaxis espaciotemporal, al recurrir a la secuencia por episodios en donde se enuncia la pérdida progresiva del afecto entre Kane y su esposa, en un mismo espacio, el comedor, con variaciones de ubicación de los actores y del tiempo transcurrido. Finalmente, el análisis contempla tres tipos de narradores en el filme *Citizen Kane*, uno de los cuales, a su vez, está compuesto por cinco narradores del relato representado por el metanarrador, quienes, en un ir y venir de embragues y desembragues enuncivos, dan vida a la compleja sintaxis del texto.

La semiótica de las pasiones abarca todo el análisis de *Nazarín* (1959), de Buñuel. La dimensión pasional del personaje Nazarín es examinada en una cadena sintagmática que lo lleva del desprendimiento, la generosidad y el celo apostólico al desprecio y la desesperanza, para finalizar en una nueva esperanza. Asimismo, se describen otras pasiones de otros actores, como los celos entre Ándara y Beatriz y el amor grotesco y tierno de Ándara y Ujo. Sin embargo, Blanco (2003) amplía la perspectiva del análisis al presentar la evaluación que el enunciador de *Nazarín* hace de este discurso pasional. En efecto, el enunciador propone una visión particular de los acontecimientos afectivos que circundan el filme y, entre otros aspectos, sus lecturas van en contrapartida con la pasión del héroe, pues el primero prefiere el amor carnal sobre el amor espiritual, así como la ayuda técnico-científica sobre los auxilios misioneros voluntarios. El enunciador opta, entonces, por la esperanza que brindan la bondad y la solidaridad humanas, por encima de la esperanza celestial-religiosa, pues “la figura honesta y sincera de Nazarín le sirve a Buñuel [a la instancia de enunciación] para corroer la falsa moral, la hipocresía y la arrogancia del mundo cristiano” (*ibid.*, p. 183).

El análisis de *Vértigo* (1958) destaca, nuevamente, el uso continuo de sistemas semisimbólicos y concluye, entre otras cosas, que el centro de significación de la película está dado por la tensión permanente entre el ser y el parecer. A partir de esta hipótesis, Blanco (2003) asume el filme de Hitchcock desde el modelo de la veridicción y establece recorridos de los simulacros que se dan en el texto entre Scottie y las figuras de Madeleine y Judy; Scottie, así, se presenta totalmente fascinado por el parecer, en detrimento del ser. Esta doble tensión es también analizada en la escritura cinematográfica, a partir de sistemas semisimbólicos, en donde el ser y el parecer se confrontan y se revelan en los planos, los movimientos, los ángulos de toma, la iluminación y los espacios, así como en los comportamientos y los vestidos de los actores.

Por su parte, *Muerte en Venecia* (1971) es un texto fílmico que propicia un análisis detallado de la producción del efecto estético. Figurativamente, Tazio es presentado como un objeto bello que responde a los criterios estéticos griegos y que despierta en Aschenbach la pasión de la admiración. Desde la narratividad, el dramatismo del que pende Aschenbach entre su posición ética y sus teorías estéticas produce una tensión que afecta tanto la sensibilidad del actor como la del enunciatario-espectador, pues se suscitan pasiones relacionadas con el éxtasis y la catarsis. En la sintagmática audiovisual, a partir de la relación entre música e imagen, el *Adagietto* de Mahler produce diversos efectos de goce conforme la melodía es confrontada con las imágenes subsiguientes. Semisimbólicamente, la iluminación y el zum proporcionan sistemas de significación dentro de la lógica del universo representado. Finalmente, desde la instancia de enunciación, Blanco expone los puntos de vista propuestos por el enunciador con sus respectivos significados estéticos asumidos por el enunciatario, de tal forma que la escritura cinematográfica permite que el espectador acompañe las enrevesadas modulaciones pasionales de Aschenbach.

Los esquemas de la mira y la captación son explotados por Blanco (2003) en *El año pasado en Marienbad* (1961). Los actantes posicionales —la fuente, el blanco y el control— son plenamente distinguidos en la significación del filme. El esquema de la prueba es contrapuesto con el argumento del largometraje y, asimismo, se analizan los diversos modos de captación cognitiva. Las captaciones impresionistas, es decir, las ilusiones ópticas, priman en la realización de Resnais, así como las vivencias estéticas propiciadas por la captación semántica. Se concluye que *El año pasado en Marienbad* es una gran metáfora que existe, únicamente, en los ámbitos liminales del filme.

De este modo, este conjunto de ensayos se yergue de utilidad, pues propicia discusiones críticas y puntos susceptibles de transponerse a otros textos fílmicos o momentos de estos. Tal como sentencia Blanco, “toda lectura es una lectura parcial, y depende ciento por ciento del punto de vista adoptado” (2003, p. 17). Aunque —como lo demuestra el analista— cada objeto cinematográfico ofrece ciertas perspectivas de abordaje, no se descarta la utilidad múltiple y complementaria de los diversos modelos semióticos propuestos, pues, en sus términos, “la confluencia de [estos], si bien puede llevar a la confusión, puede igualmente enriquecer los alcances del análisis” (*ibid.*, p. 15). Las disquisiciones del autor determinan que entre más completo sea el recorrido de análisis efectuado, más convenientes habrán de ser los resultados, pues tanto la figuratividad como la narratividad, la pasión, la cognición y los valores profundos proporcionan interpretaciones logradas en el marco del sentido y la significación de los textos fílmicos.

Forma de vida colombiana en *La estrategia del caracol*

Palomino Rodríguez (2016), dirigido por Rosales, desarrolló una propuesta, en el programa de posgrado de la Maestría en Semiótica, de la Universidad Industrial de Santander, Colombia,

titulada *Análisis semiótico de la forma de vida colombiana representada en la película La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera. El propósito de la investigación fue esquematizar la forma de vida de dicha geografía desde la significación narrativa y pasional del arraigo, como valor nuclear. El recorrido planteado comenzó en el nivel figurativo y del texto enunciado, en donde se evocaron las figuras actorales, de tiempo y espacio, de arraigo y desarraigo, así como el punto de vista y los procesos narrativos y transformacionales presentes en el filme. Asimismo, se contemplaron la manipulación persistente en la disputa de la Casa Uribe y los dispositivos pasionales relacionados con el apego excesivo para determinar el nivel profundo del análisis. Los valores terminantes fueron los bienes básicos de supervivencia de los sujetos y la dignidad.

Cuando, durante el análisis, se evaluó la escena práctica del largometraje como bien cultural, este fue presentado como una interfaz de mediación del sentido que responde a los valores de una sociedad específica, en este caso, la colombiana. Así, “en el texto enunciado se representan formas de vida, pero la película, como texto, a su vez, está integrada en una forma de vida que la ha determinado” (2016, p. 230). En este plano, el caso de la difusión de *La estrategia del caracol* se presenta como “atípico” dado que, aun después de más de dos décadas de su lanzamiento, la película se visualiza en la televisión y en diferentes medios, lo que la consolida, en el universo de referencia, como un bien cultural capital y como una muestra representativa de la segregación y la desigualdad. En el texto enunciado, el análisis semiótico trasluce la forma de vida propia de la colombianidad, valorada como actual, pues no se limita a la época del mundo representado. La colombianidad es caracterizada con factores como el desplazamiento, el desahucio y el abandono de los que luchan por la dignidad. La invitación principal que deja el investigador es a hacer explícitas otras representaciones culturales que aborden el arraigo y el desarraigo en entornos urbanos

y rurales; este llamado al avivamiento de la dignidad bien pudo haber encontrado asidero, por ejemplo, en la literatura costumbrista del siglo XIX.

El trabajo en cuestión presenta antecedentes relevantes para esta investigación y destaca, entre varios puntos álgidos, por la pormenorizada caracterización y el examen que se hacen en el nivel figurativo, crucial en el recorrido propuesto por la disciplina. Finalmente, una parte de las referencias explicitadas en la monografía es de utilidad para esta empresa.

Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano

Los Retratos, de Iván Gaona

Rosales (2016) propone el análisis de una práctica signifiante, sincrética y multimodal — la cinematografía—, en la que la complejidad del enunciado se evidencia por la dinamización de distintos sistemas semióticos. Para ello, recurre al modelo de las prácticas culturales planteado por Fontanille (2016), el cual comprende las prácticas semióticas como experiencias complejas, que se resisten a ser tratadas exclusivamente desde los límites textuales. El modelo se compone de una jerarquía de planos de inmanencia que van desde el interior del objeto signifiante hasta el seno de la cultura que lo circunda. El texto en cuestión explica el método en el análisis del cortometraje *Los retratos* (2012), del realizador santandereano Iván Gaona. Se destaca la pertinencia, así como el hecho de ser un antecedente orientador para los fines metodológicos de esta pesquisa.

Los signos son analizados en la presencia de algunos formantes recurrentes en el cortometraje, los cuales significan contenidos y valores. En *Los retratos*, se revelan figuras de la pobreza del entorno rural campesino, de la relación jóvenes-tecnología, del modo de vida del campesino colombiano, así como figuras de fotografía y figuras de iluminación que median tensivamente entre la ignorancia y el conocimiento, dentro del relato. El nivel del texto-enunciado, propio de las

transformaciones de estados y pasiones, se relaciona con la construcción del relato. En *Los retratos*, la narratividad fluctúa entre la actitud seria de los abuelos en la primera foto y la actitud risueña en la segunda. Asimismo, la corporeidad del objeto, en cuanto tercer estadio, obedece a la estructuración material, la morfología exterior y las propiedades dinámicas del objeto semiótico. En el cortometraje analizado se precisan, entre las condiciones materiales, un formato en 35 mm, Blu-ray y en archivo HD en DVD, condiciones que predisponen cómo los espectadores se relacionan con la materialidad del filme.

El nivel de las prácticas o escenas predicativas de circulación del objeto analiza “cómo el cortometraje entra en un circuito de intereses y conflictos entre diversos actores sociales que interactúan con el objeto significativo” (2016, p. 113). Así, se mencionan ciertos condicionantes de la construcción del filme que, si bien pueden considerarse erróneamente contextuales, no dejan de repercutir en el objeto. Estos condicionantes son la biografía del director Iván Gaona, el recorrido de la productora *La Banda del Carro Rojo Producciones*, así como los ajustes que se hicieron en el cortometraje (en términos de duración) y el carácter patrimonial del pueblo de Güepesa. Dentro del nivel estratégico se consideran las políticas de Estado y los fondos institucionales que permitieron el rodaje y la difusión; estas estrategias, concernientes a la forma de vida del rebusque, típica del colombiano, no solo son representadas en el cortometraje, sino que hacen parte del actuar de los sujetos que produjeron el bien cultural. Finalmente, en el nivel más envolvente, se hallan las formas de vida, como vínculo entre el objeto de análisis y el mundo por él representado. Se argumenta que *Los retratos* registra caracteres de una forma de vida típica de los pueblos colombianos que se sitúa entre lo rural y lo urbano, es decir, en un tránsito que fluctúa entre la tradición y la modernidad.

El ejemplo de estructuración analítica propuesto por Rosales, sin entrar en profundidades del entramado enunciativo del cortometraje, es una muestra del empleo de la metodología del modelo de las prácticas culturales, de Fontanille, en la investigación de un objeto fílmico; el analista argumenta de manera concreta cómo trascender la inmanencia textual en la evaluación semiótica y considera cómo el objeto se produce, actualiza y dinamiza en el marco de prácticas culturales.

Conflicto de formas de vida en dos películas de Idrissa Ouédraogo. Pasiones del cuerpo como mediación y transgresión, según Jacques Fontanille

En este artículo, Fontanille (2019) analiza dos películas del cineasta burkinés Idrissa Ouédraogo, *Yaaba* (1989) y *Tilaï* (1990); en primer término, considera que el plano del contenido de las formas de vida representadas está compuesto por tensiones pasionales, axiológicas y narrativas; y, a su vez, que el plano de la expresión (el *ethos*, según su misma teoría) se constituye por las interacciones entre los cuerpos de los personajes y las diferentes zonas territoriales enunciadas, lo que asegura la congruencia de estos dos planos desde los modos enunciativos del filme y los procesos de montaje. De esta forma, la indagación semiótica emprendida por el autor considera aspectos narrativos, axiológicos y pasionales, en conjunto con los programas de los actantes, el espacio del mundo representado y la manera en que se da esta semiotización a partir de la enunciación cinematográfica.

Para tales fines, se proponen, en primer lugar, dos formas de vida con sus respectivos regímenes espaciales y de interacción. Por un lado, en el espacio de la aldea (cerrado), se consolida una forma de vida “distópica”, en donde la interacción interpersonal se caracteriza por ser normativa, restrictiva y hostil, propia de ambientes familiares tradicionalistas y de la colectividad conflictiva. Por el otro, en el espacio de los pastizales (abierto), se yergue la forma de vida “libre”, al

existir una interacción tranquila, reconciliadora y de emancipación para los sujetos transgresores. No obstante, posteriormente se proponen cuatro zonas territoriales, adaptadas por Fontanille (2019) de A. J. Greimas y F. Rastier, para el entorno africano en que se desenvuelve la representación. Estas cuatro zonas territoriales son la endotópica, propia de la aldea, donde los cuerpos son hostiles y poco amables entre sí; la zona peritópica, propia de los alrededores y caracterizada por ser el lugar en que los cuerpos se encaminan hacia una transgresión consolidada, pero también agreden y son agredidos; la zona paratópica, en que priman la armonía, la paz y la libertad, y la zona utópica o “de ninguna parte”, característica de lugares indeterminados y de huida.

A partir de los cuatro regímenes espaciales, se determina cómo las pasiones corporales median el pasaje entre uno y otro espacio y, por consiguiente, entre una y otra forma de vida. El imperativo del honor, por ejemplo, propio de la sociedad africana occidental, propicia pulsiones inmediatas que llevan a los sujetos a la acción y a la transgresión desde su sensibilidad propioceptiva; lo mismo sucede con otras pasiones. Además, estas transiciones entre formas de vida se representan también en la enunciación cinematográfica, a partir del uso que se hace de los encuadres y el montaje, al evocar el significado de los ejes, de la profundidad de campo, de los cortes, de los movimientos de cámara, entre otros aspectos que codifican los momentos narrativos de transgresión.

Este análisis es un antecedente importante por varias razones. En primer lugar, conjuga elementos figurativos entre sí, al considerar los cuerpos de los actores de la historia narrada y los elementos plásticos (cromemas y texturemas, especialmente) que componen tanto la corporeidad como el entorno representado. Asimismo, trabaja constantemente con sistemas semisimbólicos contruidos a partir de lo propuesto en cada narración; esto es evidente, por ejemplo, en la relación establecida entre la composición cromática de los cuerpos y el espacio, según valores

predominantes de armonía o desequilibrio. También es notable el uso del concepto *forma de vida* de manera sistemática, pero cuidadosa en cuanto a la nominalización y generalización. Lo mismo acontece con *cine etnográfico*, propio de la cinematografía de Ouédraogo, en el cual el récord de mirada es un instrumento esencial de montaje. Esto puede asimilarse a una de las técnicas enunciativas empleadas en *La langosta azul*; en efecto, el cortometraje colombiano posee un acentuado carácter etnográfico, con récords de mirada como los que suceden en los encuadres del *voyeur* o vigía, omnipresentes en la narración; esto, además, se relaciona con lo que Fontanille insta en llamar etnosemiótica. Finalmente, este antecedente justifica en gran medida cómo la disciplina puede retomar textos fílmicos de antaño y realizar análisis vigentes y pertinentes, como acontece con las nuevas lecturas e interpretaciones de las obras de arte y de la diversidad de huellas y elementos del acervo cultural.

En general, los apartados anteriores son capitales no solo por la naturaleza semiótica de las investigaciones, sino por los asuntos metodológicos, la correlación con elementos del análisis y las hipótesis sobre las formas de vida, como se acaba de comentar, por ejemplo, respecto al artículo de Fontanille. Este texto, en particular, es un elaborado trabajo de antroposemiótica que establece una taxonomía entre cosmovisiones, formas de vida y la manera de organizarse o fijarse en un objeto semiótico signifiante elaborado por una cultura específica. Por su parte, las consideraciones pretéritas de la crítica sobre *La langosta azul*, así como su lugar dentro del género, fundamentan también los estadios previos de la investigación. En conjunto, estos trabajos son una muestra condicionante sobre qué motivó y cómo se desarrolló la investigación aquí planteada.

MARCO TEÓRICO

El objeto fílmico como práctica cultural y artística persuasiva

Considerar el objeto fílmico como una experiencia estética y de carácter persuasivo es preciso para comprender los alcances de este proyecto. Fontanille (2015 y 2016) demuestra que la semiótica obra como persuasión alrededor de valores que una cultura específica defiende como recurso para garantizar la propia supervivencia. En este sentido, este principio orientador de la semiótica de las prácticas y la cultura determina que cada entorno sociocultural produce una “firma” identitaria de su acervo (Fontanille 2016), de una forma de vida o un conglomerado de estas, que se manifiestan como prácticas semióticas que cuentan con un plano de la expresión y uno del contenido. Si el objeto de la investigación semiótica tiene esta complejidad, el procedimiento para analizarlo es consecuentemente complejo porque abarca diversas capas de organización de la significación en relación con los medios expresivos y, por esta razón, debe discriminarse y delimitarse, con el fin de abarcar con profundidad la heterogeneidad de aquello que se analiza.

De esta manera, *La langosta azul* es un objeto productor de semiótica y persuade a los actores sociales de una visión o un horizonte de intelección y comprensión del mundo de la vida, entendido este como el entorno inmersivo propio de la cotidianidad del ser humano antes de cualquier proceso de intelección (Argüelles, 2021, p. 67). La semiótica de las prácticas y la cultura, por su parte, determina que cada civilización es una forma de vida o un conglomerado de estas — plano del contenido de las prácticas significantes— que se manifiesta en un *ethos* compartido — plano de la expresión de las mismas prácticas—, y estas se sostienen sobre estrategias persuasivas que le permiten perseverar autónomamente aun en contacto con otras y como mecanismo de defensa en tiempos de crisis e innovación. Así, “la cultura puede (...) ser considerada como una instancia semiótica de persuasión, en la que los hechos culturales son producidos por operaciones

que tienen por finalidad suscitar, en los actores de la cultura, la adhesión, la creencia, la aceptación, la asunción” (2016, p. 66), entre otras interpretaciones y acciones⁹. Por ello se afirma que *La langosta azul* evalúa el universo representado en dicha semiosis y esta evaluación puede leerse como condescendiente o crítica, poco importa, pero se efectúa porque el cortometraje es un bien cultural aprehendido y valorado como un hecho artístico por parte del enunciatario o lector¹⁰.

En efecto, el fenómeno representacional del arte mirado, sentido, compartido e interpretado como semiotización de ámbitos socioculturales, ha sido una preocupación humana desde la estética de la antigua Grecia con la problematización de la catarsis teatral, así como en la doctrina de la anamnesis de Platón (Gadamer, 2003, pp. 143-181). Gadamer sostiene que en la obra de arte se manifiesta una verdad superior y este mecanismo, de funcionamiento complejo, se explica porque

Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto **uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo** (...). La alegría de [este] reconocimiento consiste (...) en que se conoce algo *más* que lo ya conocido (...), su esencia. (2003, p. 158, cursivas en el original; énfasis con negritas agregado)

Esta esencia, empero, no es un delirio del intérprete, sino que, según Gadamer, es un mundo auténtico y de pleno reconocimiento. Esto es posible gracias a una continuidad de sentido que enlaza a la obra de arte con el mundo de referencia, del que no puede prescindir ningún lector poseedor

⁹ En definitiva, “los existentes persisten en existir. Algunos son vivientes, algunos son humanos, y ellos perseveran. Así la vida toma forma. Los cursos de vida adquieren sentido en las estrategias adoptadas para asegurar la continuidad, a pesar de los obstáculos y de los azares” (Fontanille, 2015, p. 283).

¹⁰ Estos elementos aquí precisados se relacionan con la noción de *juego* en Gadamer (2003) y con la noción de *ilusión* en Fontanille, retomada de Bourdieu, definida como “el hecho de ser captado por el juego, de creer que el juego es algo interesante, o, para decir las cosas sencillamente, que vale la pena jugar” (2016, p. 459). Jugar es un hacer contractual que abre paso a la persuasión “y, por consiguiente, prestar interés a una práctica es ‘otorgar a un juego social importancia, creer que lo que allí pasa es importante para los que se hallan comprometidos en ello’” (Bourdieu, 1994, como se citó en Fontanille, 2016, p. 460). Esto es lo que sucede cuando el espectador de *La langosta azul* olvida el carácter ilusorio y ficticio del filme y acepta la fiducia enunciativa.

de una competencia cultural propia. En palabras de Gadamer, “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta” (*ibid.*, p. 145), al verse trascendentalmente representado en ella.

El estudio del objeto semiótico que orienta esta investigación, consensuado como bien cultural y como bien artístico, es una fuente de representaciones culturales del Caribe colombiano y de la colombianidad manifestadas en las relaciones intersubjetivas de mundos reales y posibles. Según Gadamer (2003, p. 165), no es relevante que la obra de arte proceda de un tiempo pretérito y se erija como monumento histórico si lo verdaderamente importante es que conserve sus funciones fuera de cualquier temporalidad, de manera omnipresente y persuasiva. Estos asuntos se perciben en *La langosta azul* como semiosis y bien artístico y cultural vigente; *a fortiori*, este tipo de lectura crítica de los objetos representacionales del mundo puede proyectarse en alcances de transformación social y, de hecho, se espera que así acontezca, eventualmente, con las proposiciones expuestas en esta monografía, pues, como defiende Mèlich, no se pretende solamente “comprender el mundo encerrándolo bajo la lógica (...) del concepto o (...) [de la] fórmula matemática. Hay que volver a saber del mundo, de la realidad inmediata, del fluir del tiempo y de sus metamorfosis. Y algo así no será nada fácil” (2022, p. 91).

El cuerpo mediador, en la fenomenología de Merleau-Ponty

La mediación corporal, elemento capital en toda consideración semiótica, es uno de los pilares epistémicos de la disciplina, y su relevancia, tanto en el modelo las prácticas y la cultura como en esta investigación, está dada por la manera en que los cuerpos vivos participan en el discurrir de la acción, es decir, en las escenas prácticas de lectura e interpretación, donde se percibe, valora y dinamiza la significación condensada en el cortometraje. Es preciso recordar que

esta monografía es, en sí misma, una práctica interpretativa y que, en el análisis efectuado, los diversos objetos materiales predisponen uno u otro modo de práctica lectora persuasiva entre los interlocutores (*cf. infra*). Además, los actores de la ficción y aún más los actantes establecidos en el análisis son quiméricos y pertenecen a un mundo posible, fruto de la representación; pero tanto el analista como los productores del texto fílmico son —eran— de carne y hueso, aunque estos últimos ya no existan. Se trata, en todo caso, de reafirmar que el sentido siempre es gestado por cuerpos vivientes y sensibles.

En efecto, en el marco del desarrollo de los elementos propioceptivos de la percepción, Maurice Merleau-Ponty¹¹(1993, p. 215) falsea la hipótesis de que el cuerpo es un objeto¹², pues simplificarlo de tal manera equivale a restar importancia a su complejidad orgánica; en realidad, el cuerpo se encuentra en un vaivén entre la naturaleza y la cultura, tal como lo propone Fontanille (2015, p. 131 y ss.) respecto a la existencia semiótica y corporal de los humanos dentro de la cultura. Dicha complejidad del cuerpo permite afirmar que no se dispone de otro medio para reconocerlo diferente a la de vivirlo plenamente, por lo que “somos nuestro cuerpo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 215); de suerte que, como se tiene consciencia del mundo por medio del cuerpo, no se puede comprender la corporeidad más que experimentándola en el mundo mismo (*ibid.*, p. 94, 101). Según Merleau-Ponty, la percepción corporal selecciona o focaliza un elemento y oculta los demás, aspecto equiparable a la teoría de la gestación del sentido propuesta por el Groupe μ (1993, 2015) y, en definitiva, a los rasgos biológicos propios de la captación humana. Según la

¹¹ Merleau-Ponty realizó gran parte de su desarrollo conceptual a partir del estudio de casos patológicos, especialmente desde lo que le sucedió a Schneider, un “soldado de 24 años quien, tras ser alcanzado por las esquirlas de una explosión, comenzó a presentar ciertas anomalías en su conducta” (Buffone, 2017, p. 79). Esto es abordado en fragmentos de *Fenomenología de la percepción* en los que se da lugar a cuestiones tales como el miembro fantasma, la anosognosia, las afasias, las apraxias, las agnosias, entre otras condiciones.

¹² Un objeto es aquello que posee “*partes extra partes*, y, por lo tanto, no admite entre sus partes, o entre él y los demás objetos, más que relaciones exteriores y mecánicas” (Merleau-Ponty, 1993, p. 92).

fenomenología, es el cuerpo el que, además de anclar al hombre en el mundo, propicia los múltiples puntos de vista a propósito de dicho mundo. En efecto, es a partir del cuerpo que se pasa de la experiencia sensible y perceptible a la idea, es decir, del saber antepredicativo al pensamiento objetivo y al saber científico; de la hipótesis a la argumentación retórica lograda o a los productos consolidados.

Las cualidades sensibles de la percepción no son un resultado de acciones externas al organismo, sino que “representan la manera como este va al encuentro de unas estimulaciones y cómo se remite a las mismas” (Groupe μ , 1993, p. 94). Así las cosas, el organismo concibe ciertas formas de excitación, las cuales son estructuradas o formalizadas en el cerebro e incluso antes de la etapa que le corresponde al córtex¹³.

Como el cuerpo es el eje central de la experiencia del sujeto en el mundo, todas las operaciones que involucran la corporeidad trazan unas fronteras que organizan dicho mundo y se encargan de construir sistemas de significación que expresan lo que sucede dentro de cada individuo (2003, p. 129). Por el cuerpo vivo, los sujetos pueden desembragarse, es decir, proyectarse en el mundo y producir sentido a partir de signos. Fontanille recuerda que

la semiótica fundamental explica la distinción entre un plano de la expresión y un plano del contenido por la toma de posición originaria de un cuerpo, a partir de la cual se declinan exterocepción, interocepción y propiocepción. La ‘toma de posición’ de un ‘Mí-cuerpo’ es el acto semiótico por excelencia, y tiene su origen en la reflexión fenomenológica clásica. (2016, p. 419)

¹³ A este respecto, el Groupe μ (1993, 2015) asevera que el sentido y la organización dipolar, así como las discretizaciones pertinentes, comienzan, en lo que atañe al canal visual y por ofrecer un ejemplo puntual, desde el estadio mismo de las células del ojo (los conos y los bastones).

Además, es gracias a los estados sensibles del actante-cuerpo por los que, según Fontanille, se capta la imperfección de las formas de vida (Fontanille, 2015, p. 240; al respecto, *cf. infra* en *Formas de vida en la semiótica de las prácticas y la cultura*).

Estos aspectos fenomenológicos soportan, en gran medida, los alcances de esta investigación, especialmente en lo que atañe al nivel de pertinencia de las escenas prácticas y, particularmente, a las prácticas de visualización y circulación del cortometraje *La langosta azul* entre espectadores y sujetos contemporáneos; pero también modulan y facilitan la comprensión de los estados patémicos y las actualizaciones que representan las formas de vida propias de una comunidad específica. En definitiva, la experiencia de posesión de un cuerpo vivo, además de cimentar la teoría semiótica de las prácticas y confluir directamente con las preocupaciones de la disciplina en la actualidad, es la que permite diferenciar el acto de ver un filme en alta definición al de visualizarlo en baja calidad y con características cromáticas, formales y texturales deterioradas; así como la que elucida los elementos identitarios y pasionales propios de los ejercicios de persuasión y circulación actuales del objeto fílmico entre sujetos reales, incluyendo la práctica misma de interpretación.

Formas de vida en la semiótica de las prácticas y la cultura

La semiosfera, concepto de Y. Lotman, es la condición epistemológica *sine qua non* para cualquier existencia semiótica; así, para poder tratar las formas de vida como lenguajes, es menester comprender la semiosfera como el estadio previo de consolidación de cualquier cultura y como aquello que permite su eventual realización. Este estrato idealista y predecesor está siempre antes de cualquier lenguaje y, fuera de él, no existe comunicación ni función representacional —y mucho menos función metadescriptiva (Lotman, 1999, como se citó en Fontanille, 2015, p. 21). No se

trata, entonces, de equiparar la semiosfera a la cultura o de hacerlos corresponder término a término, pues no es lo mismo la condición que el efecto. Las culturas hacen parte de la semiosfera, pero esta, como la biosfera para el mundo de vida natural, es una sola.

A partir de este concepto capital de la semiótica lotmaniana, así como de los desarrollos teóricos de la antropología de Philippe Descola y los postulados sociológicos de Bruno Latour, Fontanille propone, desde el punto de vista sintagmático de las formas de vida, el esquema de la perseverancia como condición particular para su constitución. Así, “*seguir [el] curso (...) consiste en no interrumpirse, en no cambiar de curso de práctica, en resistir a los desvíos, en negociar los obstáculos, etc. El curso de la práctica persiste, y los actantes implicados en las prácticas perseveran*” (2015, p. 45; cursivas en el original). Como cada tipo de semiosis en cada plano de inmanencia se somete a un régimen de creencia específico (*cf. infra*), a las formas de vida les corresponde el de la identificación durable. Este se fundamenta *ipso facto* en la creencia de la continuidad de la vida que se lleva y en la identificación con la opción social que mejor garantiza el curso de existencia propio y de los grupos a los que se pertenece (*ibid.*, p. 30). La perseverancia en el curso de la vida marca la sintaxis de las formas de vida, ya que permite, según Fontanille y en conjunción con contenidos temáticos, figurativos, con sistemas axiológicos, éticos, estéticos y con estados pasionales, obtener de estas una práctica y una semiótica-objeto debidamente constituidas. De esta forma, *La langosta azul* es un objeto que desvela aspectos de las prácticas emplazadas en el Caribe colombiano, con características persistentes, con intencionalidad persuasiva y con un quehacer perseverante de los actantes implicados, quienes se agrupan bajo una manera particular de vivir y de ejecutar los cursos de acción.

Sin embargo, en términos culturales, no solo se persevera, sino que también se *contrapersevera*.

La contraperseverancia diseña otro horizonte para el curso de vida (...). El actante existente puede, entonces, darse al mismo tiempo capacidad para reactivar o para transformar la forma de vida en curso, para admitir o rechazar las ocasiones de cambiar de curso, para inventar por sí mismo el contenido de los posibles y de las alternativas. (Fontanille, 2015, p. 50)

Este carácter innovador permite comprometer las formas de vida habituales para fomentar unas nuevas sobre el curso. Los cambios sintagmáticos durante la acción evitan la monotonía y son característicos de los acervos culturales; además, su manifestación se propicia —no exclusiva, pero sí principalmente— a partir de *actos de mala fe* y *bellos gestos*, plenamente detallados por el autor; en *La langosta azul*, el desenlace del relato puede ser considerado un bello gesto.

Para Fontanille, la consolidación de una semiótica de las formas de vida y su proposición en el campo disciplinar de las prácticas y la cultura decanta en el problema del sentido de la vida. Ser capaces de darle sentido a la vida es, principalmente, ser capaces de establecer un esquema sintagmático, darle una “forma”, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido, a aquello que es una “sustancia”, es decir, lo que se reconoce como el “curso de vida”¹⁴. Además, para que haya formas de vida debe haber cierto *coeficiente de imperfección*, es decir, cierta ausencia de sentido, pues “la imperfección (...), en cierto modo, es lo que se esfuerzan en colmar exactamente, o de tratar de colmar, la coherencia sintagmática y la congruencia paradigmática de las formas de vida” (*ibid.* p. 63). Al respecto, A. J. Greimas (1997, p. 87) llama la atención sobre aquellas fracturas que proporcionan la cotidianidad y los cursos de acción humanos, al interrogarse sobre la manera de cultivar el “sentido de lo bello” por sobre la “generalizada falta de símbolo”.

¹⁴ En *Prácticas semióticas*, Fontanille define una forma de vida, desde el punto de vista del plano de la expresión, como “la ‘deformación coherente’ obtenida por la repetición y por la regularidad del conjunto de las soluciones estratégicas adoptadas para articular las escenas prácticas entre sí”; esto es, el *ethos* (2016, p. 63). Esta definición, además, reitera el carácter integrado de los niveles de pertinencia propuestos en su teoría, pues “una *forma de vida* comprenderá también figuras, textos-enunciados, objetos y prácticas específicas” (*ibid.*).

La imperfección, como cimiento del sentido, gestora del cambio, fuente de estados del alma y eje analítico semiótico por excelencia, es aprehendida y considerada en este proyecto investigativo. De hecho, la misma práctica analítica es, por su misma naturaleza, imperfecta.

Asimismo, Fontanille (2015, pp. 191-192) establece de qué manera las formas de vida se determinan por los regímenes temporales que las cimientan. Estas se ven afectadas por el tiempo de la existencia, “porque vivir es ante todo una de las maneras de *existir*”; y por el tiempo de la experiencia porque, al ser el curso de la vida un trayecto de carácter experiencial, cada actante-cuerpo padece, positiva o negativamente, la coherencia y la congruencia del discurrir vital. Así, “el tiempo y la búsqueda de sentido de la vida se encuentran, por este hecho, asociados” (*ibid.*). Los regímenes temporales se habrán de subdividir, a su vez, en regímenes *distensivos* y regímenes *transicionales*, según el acento de sentido se ponga, respectivamente, en los factores de perseverancia o en aquellos de resistencia frente a ella. Al combinarse cada régimen temporal con cada subdivisión, se yerguen cuatro situaciones temporales de naturaleza variante. Fontanille analiza la hibridación de dos regímenes temporales mayores, cuya forma de vida nomina *oportunismo*, a partir de modificaciones en el esquema sintagmático y de revisiones de las elecciones axiológicas dentro de dicho curso (2015, p. 195). Esta forma de vida es importante para la discusión que propone Rosales (2006) respecto al rebusque y la manera en que se argumenta, en estas líneas, cómo se modulan ciertos caracteres propios de lo que se instan en llamar, taxonómicamente, la forma de vida del Caribe colombiano. Los regímenes temporales, entonces, le dan forma a la vida, pues “dar una forma a su vida es, primero, ‘tener tiempo’, adoptar uno o varios regímenes temporales que manifiesten la manera como el curso de vida continúa y significa a la vez” (2015, p. 219).

A partir de la teoría de François Ost, Fontanille enuncia las cuatro soluciones que propone el derecho para resistir a la entropía, es decir, para encontrar un sentido en el curso de vida

colectivo y posibilitar las formas de vida comunitarias. Estos tiempos son, según el orden de enunciación, el tiempo de perdón, relacionado con la prescripción y la amnistía; el tiempo de la memoria, relacionado con la tradición, la costumbre y los modelos ancestrales; el tiempo del cuestionamiento, relacionado con las innovaciones, las reformas y las modernizaciones, y el tiempo de la promesa, con los contratos y los compromisos adquiridos.

El territorio, en términos de la espacialidad de las formas de vida, designa lugares imprecisos, inestables y poco administrados. Así, “*el territorio es un devenir colectivo, una transformación en curso*, que se opone en ese aspecto a las entidades espaciales institucionalizadas y estrictamente determinadas” (2015, p. 263; cursivas en el original). Para caracterizar los criterios temáticos que definen un territorio, es preciso considerarlo como una instancia de enunciación que produce discursos, prácticas y estrategias para consolidarse (*ibid.* p. 264). En efecto, este potencial transformacional lo conducirá, según Fontanille, a ser un constituyente de las formas de vida, puesto que el territorio, como expansión, es únicamente apreciable desde el interior, es decir, desde la perspectiva de los actores que lo conforman (*ibid.*, p. 266). Además,

El territorio es un concepto espacial, social, cultural y económico que apela irremediabilmente al desplazamiento y a la superación de los límites: ampliar su influencia, extender su radio de acción, aumentar las conexiones en red; e, inversamente, absorber las influencias exteriores, resistir las injerencias y transformarlas en intercambios, etc. (2015, p. 267)

De este modo, lo que define a un territorio no es el límite establecido geopolíticamente, sino el potencial natural para desplazar y superar estos confines. Por ello, el territorio corresponde menos al marco de vida de una comunidad o al anclaje de proximidad, y más al límite de movilidad de las sociedades cambiables y complejas de la contemporaneidad, las cuales se caracterizan no tanto por su contigüidad, sino más bien por su “buena distancia” —en este término, Fontanille

sigue a Marie-Christine Jaillet (2015, p. 273). Además, “el territorio es una extensión espacial definida por un equilibrio modal entre, de una parte, lo que *quiere, debe, sabe y puede* hacer el colectivo de los ocupantes, y, de otra parte, lo que *quieren, deben, saben y pueden* hacer todos aquellos que no pertenecen a ese grupo” (*ibid.*, p. 270). Como las formas de vida solo tienen sentido en la contradicción y la confrontación con formas de vida distintas, un territorio, a diferencia de los bordes fronterizos, posee límites porosos y permeables que lo constituyen en zona de paso, intercambio, interacción y transición (*ibid.*, p. 276). En este sentido, el *Caribe*, como concepto semiótico, es, ante todo, un territorio (*cf. infra*).

Por estas razones, el territorio es un soporte de las proyecciones identitarias culturales y de la pertenencia simbólica de grupos asociados a cierta forma de vida¹⁵. En *La langosta azul* como texto-enunciado, se trata principalmente de la confrontación entre los habitantes locales y el extranjero que irrumpe en la cotidianidad del pueblo caribeño; el Gringo, al ingresar a un espacio simbólico que le es ajeno, no solo penetra en la complejidad de la sociedad representada y con ciertos marcos culturales, sino que promueve reacciones de extrañeza e incluso de burla; no obstante, en cierto momento, el Gringo parece asumir algunos valores propios del territorio, pues sus actos adquieren, en partes posteriores de la narración, un carácter bravío. En el plano de las prácticas y la cultura, se trata de cómo fenómenos condensados en el cortometraje, como el humor y la supervivencia, son compartidos por buena parte de la zona costera de Colombia, pero también por territorios caribeños insulares, continentales y por los Andes venezolanos (*cf. infra*).

¹⁵ Una muestra de la integración de las formas de vida con regímenes espaciales es el ejemplo proporcionado por Floch (1993) en el análisis de los usuarios del metro de París, en donde se presentan cuatro modos discretizados de cómo ciertos clientes viven la experiencia de uso de este sistema de transporte. Situados en un espacio específico, a cada tipo de usuario le habrá de corresponder ciertas características esenciales respecto a la manera en que vive cada ubicación y al ritmo con que ejecuta los trayectos. Anotaciones del tipo “se deja llevar por el flujo, adaptando su ritmo al de los que le preceden” o “se cuele, zigzaguea” (1993, p. 41) permiten ejemplificar esta relación.

Finalmente, las formas de vida, dadas por la necesidad de una secuencia y de una continuidad que brinde significado a la existencia a partir de la persistencia, están distribuidas en una *semitoteca* o reservorio del sentido de los sujetos culturales que, mientras actualiza y realiza cierta forma de vida, virtualiza la otra. Este carácter cíclico de las formas de vida y de la semioteca que las reserva es inmanente a su naturaleza, pues, en definitiva,

Los existentes persisten en existir. Algunos son vivientes, algunos son humanos, y ellos perseveran. Así la vida toma forma. Los cursos de vida adquieren sentido en las estrategias adoptadas para asegurar la continuidad, a pesar de los obstáculos y de los azares. Las elecciones de vida se organizan para manifestar tanto la fuerza de los compromisos como las dudas, los retrasos, las renunciaciones y los cambios de rumbo, así como para tratar de proporcionarles un marco de coherencia. (Fontanille, 2015, p. 283)

Son importantes dos especificidades respecto al concepto *formas de vida*, de manera consecuente con los alcances y las limitaciones de este proyecto de investigación, que aluden a la definición teórica y disciplinar previamente establecida y a la relación con la *territorialidad* en que las primeras, las formas de vida, acontecen como precisa la semiótica tensiva y de donde obtienen el carácter maleable¹⁶. En esta pesquisa, como se determinó desde el diseño de la focalización o anclaje de la lectura, se buscó establecer las representaciones socioculturales del Caribe colombiano que perviven como configuraciones específicas en el constructo textual del cortometraje *La langosta azul*; en este enunciado visual se construye un acontecer narrado en un universo específico, mudo, en blanco y negro, y afectado por condiciones de producción de los creadores

¹⁶ Para Claude Zilberberg (2014b), la forma de la hipótesis tensiva se debe al hecho de que se presenta como una magnitud flagrante, es decir, en el mismo instante en que se produce, ininterrumpida, y que instala el evento en la dependencia del modo de eficiencia. Una magnitud parece que es capaz de ordenar, de coordinar el campo semántico de la discursividad; dicha magnitud es el acontecimiento.

del filme. No obstante, después de realizar el examen inmanente-textual, se procedió a relacionar, dialógicamente, parte ejemplar de los valores identificados en el cortometraje con otros textos, discursos y, en general, con el metatexto aceptado de la cultura caribeña, específicamente colombiana, ubicada territorialmente en las lindes con el mar Caribe. Esta empresa, de carácter incipiente y como un ejercicio de aproximación desde lo que expresa un objeto específico, es ante todo ensayística y descriptiva, pues de ninguna manera se pretende afirmar que las axiologías capitales de este análisis son los componentes únicos y exclusivos de la forma de vida del Caribe colombiano o que la condición caribe concierne solo a Colombia o la región costera del mar. Esto es consecuente con el objetivo primigenio de esta pesquisa que propone establecer algunos —y no todos— los componentes de la forma de vida del Caribe colombiano, esquematizándolos con los modelos semióticos, a partir de lo hallado en el texto fílmico.

De hecho, el mismo uso del término puede ponerse en duda, y es natural que así suceda. Parece osado hablar de una forma de vida propia y exclusiva del Caribe colombiano, cuando el concepto de *Caribe* ha sido ardua y exhaustivamente abordado por científicos de otras disciplinas científicas, como la lingüística, la antropología y la sociología, quienes han enfatizado en la heterogeneidad de este grupo humano que construye un universo sociocultural con matices, no uniforme, pero con rasgos comunes que se extienden a regiones andinas, como sucede con la región santandereana de Colombia, por ejemplo. Para la lingüística de corte hispánico (Moreno-Fernández, 2014, como se citó en Muñoz-Basols *et al.*, 2016), el español del Caribe es reconocible y diferenciable debido a particularidades del uso del sistema formal de la lengua, pero también con las variaciones lingüísticas, explicadas desde investigaciones comunicativas en entornos socioculturales, que son propias del habla de la región. En efecto, esta variedad se emplaza en territorios bañados por el mar Caribe, lo que incluye geografías insulares y continentales, clasificadas en

manifestaciones diatópicas como el español caribeño antillano (que comprende el cubano, el dominicano y el puertorriqueño) y el español caribeño continental (compuesto por el costeño, propio de zonas costeras caribeñas de México, Honduras, Costa Rica, Panamá y Colombia), diferenciado del español caribeño de Venezuela, con algunas características que le son propias y con otras muchas que coinciden con la variación caribeña característica en gran parte del territorio, incluyendo los andes venezolanos —que, no obstante, tienen comunicación directa con parte de la costa Caribe colombiana, además de colindar con el piedemonte trujillano que desemboca en el Zulia y el Lago de Maracaibo y en los llanos occidentales. Los rasgos formales más significativos del español caribeño, en el habla, sin mencionar detalles de orden morfosintáctico, son la aspiración, asimilación y pérdida del fonema /s/ en posición final de sílaba, sobre todo al final de palabra; debilitamiento, hasta desaparición, de las dentales intervocálicas en sílabas no tónicas, además del lambdacismo, con la pérdida de consonantes alveolares finales, y el tuteo como forma de tratamiento pronominal (Muñoz-Basols *et al.*, 2016, pp. 378-380).

Para la antropología de Sidney Mintz, el Caribe es un sistema sociocultural con características específicas que coadyuvó a constituir la modernidad, pues la colonización de esta zona del mundo por parte de las naciones europeas es un pilar histórico crucial para entender la construcción del sistema capitalista global (Valle Morán, 2019, p. 329). Para Mintz, la zona del Caribe, especialmente en su región insular, adolecía, en su momento, de fuentes de energía y tierra cultivable, lo que hizo que el principal y casi exclusivo recurso para el desarrollo económico de la región fuese el trabajo, usualmente distribuido de manera desigual (*Ibid.*, p. 330); esto también condicionó el parcial desarrollo —en el siglo XVIII, el *Saint-Domingue* francés fue una de las colonias más ricas del mundo— y el posterior subdesarrollo de ámbitos socioculturales locales. Como las colonias caribeñas formaban parte de los imperios europeos y no eran simples puertos de comercio, se

erigieron como áreas de asentamiento de migrantes y zonas mercantiles, en especial por el auge del sistema de plantaciones; para Mintz, “las islas caribeñas fueron el área más importante del colonialismo occidental (...), el lugar de los primeros experimentos capitalistas en ultramar (...) y la región con la mayor concentración de esclavos africanos en el Nuevo Mundo” (Valle Morán, 2019, p. 332). Esto hizo de esta geografía un asentamiento afroamericano con rasgos singulares y de enorme diversidad étnica y cultural, pues, en palabras de Mintz,

The Caribbean is as homogeneous as it is because of the twin forces of imperial imposition and popular response; it is as differentiated as it is because that imposition was multiple, diffuse, and conflictual, and because each responding population differed in a significant degree from every other. (Mintz, 1974, como se citó en Valle Morán, 2019, p. 333)

Para la sociología de Orlando Fals Borda, la historia de la costa colombiana se fundamenta en las relaciones sociales de producción, especialmente a partir de la dualidad planteada por el materialismo dialéctico que, en la zona estudiada, se constituye por los modos de producción indígena y señorial. Esto le permite al sociólogo establecer las particularidades históricas y los modos de pervivir de las gentes de la región costera, focalizando en las axiologías sustanciales o el *ethos* costeño que se remonta a los indios malibúes; asimismo, Fals Borda denomina *conductas paralelas* a la posibilidad que tienen los costeños de imbricar trabajo y diversión a lo largo de distintos momentos de su historia, es decir, a la relación entre el deber hacer de las gentes y lo que el sociólogo nominó el dejadísimo cultural del costeño, en cuyo seno se emplazan formas de distensión como la fiesta, la música, la danza y el humor (Fals Borda, como se citó en Riveros Torres, 2012, pp. 41-44). Buena parte de estas disquisiciones se apoyan en el concepto de *formación social*, aprehendido por Fals Borda del materialismo histórico; según el sociólogo, una formación social se estudia como “una interacción de regiones vinculadas histórica y políticamente, que dejan

de verse como entes solamente naturales o geográficos para recomponerse como entidades sociales y económicas dinámicas que tienen una base espacial común” (2002, pp. 18-19B). Así, lo geográfico se superpone con lo histórico, lo social y lo económico —homologable, en todo su sentido, al concepto de *Caribe*, en su totalidad—, y forman lo que ha de ser, para Fals Borda, los pueblos de la costa colombiana que perviven en laderas, caseríos o pueblos, cercados por corrientes de agua, ríos, caños, ciénagas y mar, y que constituyen, desde la época colonial, la región costeña del norte de Colombia (*Ibid.*, p. 19B).

Si bien se plantea a la cultura caribeña en toda la heterogeneidad, magnitud y matices que entraña, la semiótica, frente a la complejidad del concepto *formas de vida*, ha propuesto la distinción entre estilos y formas de vida. El primero es la manera específica o situada de un forma de vida; es decir, un estilo de vida es la manera como un individuo o un grupo social se afirma autóctonamente y es capaz de resistir la adversidad; es, además, una forma de actuar que la vida adopta naturalmente en un entorno y que, en consecuencia, permite establecer singularidades (Perusset, 2019, p. 5), como en el caso de la manera de pervivir de las gentes de localidades específicas de todo lo que puede comprenderse como el Caribe colombiano, tanto de manera amplia como restrictiva. Así, un estilo de vida es, según Perusset, un modelo, mientras que una forma de vida es, ante todo, una cualidad. En sus términos,

Un style de vie est une catégorie qui a valeur de *modèle*, car c’est une catégorie qui permet de regrouper — et en même temps de distinguer — les individus sociaux selon des critères définis, en l’occurrence, ceux de la sensibilité et de la sociabilité. En particulier, par leur fonction synthétique de modèle, les styles de vie aident à comprendre les décisions que les individus peuvent prendre dans certaines situations de la vie, à comprendre pourquoi ils se comportent, se présentent, s’expriment ou pensent de telle manière. Cela étant posé, la forme de vie (comme notion sémiotique) se définirait de façon sensiblement distincte, comme une *qualité*. Plus exactement, les formes de vie

exprimeraient des qualités de la vie, ce qui signifie, nous semble-t-il, qu'elles procéderaient (nécessairement) des styles de vie ici présentés et qu'elles seraient, par conséquent aussi, toujours reconnaissables dans l'analyse de ces styles (...) La forme de vie, envisagée comme qualité et valeur, serait cette idée qui, une fois reconnue chez un individu, permettrait de mieux comprendre pourquoi il imprime à sa vie tel *sens*. (Perusset, 2019, pp. 20-21)

En efecto, se trata de comprender que, para la semiótica, las *formas de vida* no son un concepto aplanador, una especie de comodín o cantinela que puede ser utilizado en cualquier estudio semiótico que aborde elementos culturales e identitarios. Se trata, como cualidad, de un estatuto abarcador y propio de las sociedades que insisten en pervivir, pero que se manifiesta, figurativamente, en signos, textos, objetos, discursos, prácticas y estrategias y, en definitiva, en distintos estilos de vida que hacen eco de ese carácter ético o expresivo de la cualidad del vivir. En el caso, que se analiza, se observa la forma de vida o los estilos de vida en el cortometraje y en el uso que se hace de este como una praxis significativa, pero sin que se agoten todas las posibilidades de comprensión de la cultura caribeña colombiana, sea con los diversos estilos de vida o, si fuera el caso, como una forma de vida o una cosmovisión socioantropológica, aunque estas se pueden reconocer como condensaciones en objetos específicos.

Los elementos identitarios que se esbozan en los capítulos segundo y tercero de esta monografía no son, *strictu sensu*, elementos de un forma de vida que pervive única y exclusivamente en el Caribe colombiano, sino que son estilos de vida constituyentes de los habitantes de esta región colombiana, convocados por el objeto de análisis, y que harían parte de un grupo social de mayor envergadura, a saber, el Caribe como forma de vida en todo el sentido de la expresión, donde se incluye la costa Caribe colombiana, pero también los demás países caribeños —isleños y continentales— de habla hispana, incluyendo las Antillas, con un fuerte impacto de las culturas africanas y europeas, específicamente del sur de España y de las Islas Canarias, de donde se tomaron

muchos elementos lingüísticos, durante la conquista y la colonia. El concepto de *estilo de vida* se relaciona directamente con el carácter modelar que, según Perusset, compone intrínsecamente esta noción; así se entiende, de manera consecuente, que los valores que surgen del análisis planteado en este informe son, ante todo, provenientes de representaciones y arquetipos, como se explica en este documento (*cf. supra e infra*). Sin embargo, se prefiere, en los resultados de esta monografía de investigación y especialmente en el capítulo tercero, emplear el sintagma nominal *forma de vida* para facilitar la integración de los hallazgos con la taxonomía del modelo de las prácticas semióticas. Sobre estas disquisiciones, pero de manera conclusiva, se volverá en el apartado final *Sobre cómo estos elementos identitarios se particularizan o no en el Caribe colombiano (cf. infra)*. Thomas Bauer (2022) advierte que la visión univoca del mundo conduce a una especie de pérdida de ambigüedad, tan peligrosa como la pérdida del intervalo reflexivo, de fruición y el de goce. Tal vez una característica de los estilos de vida que serían constituyentes de la forma de vida, como esa gran y heterogénea región del Caribe, es que la apertura hacia la ambigüedad permite la construcción de ciertas cohesiones sociales en que las personas se reconocen identitariamente como colectivo; para el filólogo, la tolerancia a la ambigüedad pudiera “frenar el proceso de destrucción del significado” (Bauer, 2022, p. 130) toda vez que la mentada ambigüedad hace parte de la *conditio humana*.

Identidades personal y colectiva

Landowski (2016) presenta una perspectiva sociosemiótica que parte del interrogante por la identidad propia desde la mediación del otro, al analizar el *tú*, el *yo* y el *él* como desafío para la búsqueda de sentido; perspectiva que, por lo demás, parte del marco formal de la enunciación. Para comprender la presencia de la otredad extraña, se plantea el concepto de valor, pues,

“condenado aparentemente a no poder definirse más que por diferencia, el sujeto necesita de un él —de los otros— para llegar a la existencia semiótica” (2016, p. 17). Esta presencia del otro recibe como respuesta, y por parte de un *nosotros* hegemónico, bien sea la asimilación o la exclusión, bien sea la admisión o la segregación, según un cuadrado semiótico. Asimilar y excluir son los puntos extremos y categoriales de los posibles. Por su parte, admitir y segregar son de naturaleza gradual, puesto que ambos dependen de cierta integración que, no obstante, le permite al otro mantener rasgos de la identidad propia. Así, por ejemplo, la extravagancia de la cultura extranjera puede tener cierta acogida, siempre y cuando las dosis de exotismo se administren con moderación, pues

Entre los elementos —las maneras de ser y los modos de hacer— que, considerados *in situ*, en el terreno mismo del extranjero, pueden agradar en la medida en que crean “color local”, raros son aquellos que toleran la exportación; una vez trasplantados fuera de su contexto, crean simplemente “desorden”, y su incongruencia pronto les hace insoportables. (2016, p. 21)

Estos desórdenes y diferencias del desemejante se considerarán, si son exportados, como un accidente natural y el Otro será así, en términos de Landowski, descalificado como sujeto, pues sus particularidades no pertenecen, en apariencia, a identidad alguna. Si esto sucede, se apela a las dos respuestas categoriales mencionadas previamente, ya que la identidad dominante y homogeneizada habrá de concebir la alteridad como una amenaza (*cf.* 2016, p. 25).

El desarrollo de estas ideas permite a Landowski —quien en este punto va más allá de lo exclusivamente opositivo— definir la identidad como algo que trasciende el simple hecho de ser el “otro del Otro”. Identidad es, entonces, “‘existir’ (mejor que ser), es ser ‘alguien’ o ‘algo’ (mejor que nada) o, en todo caso, tener el sentimiento de serlo” (*ibid.*, p. 42). Identificarse es vivir dándole sentido a la propia existencia o, al menos, tratar de comprender lo que hace la vida con cada uno

de los vivientes. Esta definición reformula el trasunto identitario y permite comprender las prácticas significantes enmarcadas dentro de cada cultura.

En *La langosta azul*, cortometraje que semiotiza asuntos socioculturales e identitarios, una de las confrontaciones principales se da con el Gringo, actor del filme que arriba al pueblo caribeño proveniente de Estados Unidos. Su presencia, como se adelantó, descoloca a los habitantes locales, quienes lo aprecian con extrañeza e incluso con mofa, pues el Gringo representa un prediscursio sociocultural en relación con el *nosotros* de referencia frente al extranjero enigmático, quizá desconocido, pero que no escapa a los prejuicios. El prediscursio, “mezcla de marcos [previos] colectivos (saberes, creencias, prácticas), [brinda] instrucciones para la producción e interpretación del sentido en el discurso” (Paveau, 2006, p. 118) y se compone de elementos estereotipados que se comparten colectivamente y son apropiados por cada individuo según un sentido de pertenencia y perseverancia (*ibid.*). La tensión respecto al Gringo es mayor al provenir de una realidad lingüística disímil; ante un entorno inusual y diferente al urbano, para el recién llegado los habitantes autóctonos también son exóticos y extraños. Es decir, esta perspectiva de la alteridad proviene de lado y lado y sus impresiones condicionan al ser y lo orientan modalmente. Esto, además, es susceptible de relacionarse con los aspectos del viaje mencionados por Landowski.

El cambio de emplazamiento que reformula —parcialmente— la identidad o que al menos la pone en duda por algunos momentos abre la posibilidad de interrogar por el cómo “estar allí” y cómo seguir siendo allí “sí-mismo”, aunque sea solo de paso. Para el análisis disciplinar el espacio y el tiempo son indispensables como objetos semióticos porque producen sentido (*cf.* 2016, p. 87). Esta producción de sentido propia del cambio cronotópico permite establecer que todo viaje es un proceso de construcción subjetiva; así, las diferentes manifestaciones del yo, en un cambio del estado de los lugares, pueden darse a partir de cuatro polaridades, a saber, la del viajero disponible

(el esteta), la del pasajero programado (el turista), la del viajero curioso (el etnógrafo) y la del pasajero responsable (el hombre de negocios).

Al turista le corresponde el grado cero del viajar, esa visita reticente que impide entregarse, en cuerpo y alma, a los lugares por recorrer. El turista emprende un viaje con un régimen preestablecido de antemano, se desvía todo lo que puede del otro y, por planear de antemano y casi a la perfección lo que hará en los lugares que visita, no deja de estar en el lugar de partida (*cf.* 2016, pp. 92-94). Por su parte, el pasajero responsable es aquel hombre de negocios que, ante todo, se encuentra apurado por ejercer su acción de visita y, de este modo, modelará el lugar al que llega a su manera, según su subjetividad, lo que impide una inmersión completa (*cf.* 2016, p. 100).

Frente a este grupo dual de viajeros que siguen maniatados al origen, se encuentran otras dos categorías que corresponden a los viajeros propiamente dichos, dada su voluntad de querer estar presentes en ese nuevo tiempo y espacio. El viajero disponible es quien, libre de toda programación previa, arriba al destino sin compromisos. Al sentirse enteramente disponible, este viajero se ha encaminado casi de manera imprevista y su única intención de viaje es desafiar la existencia sensible, a la manera de un esteta, frente a la otredad diferente y desconocida. Su viaje no va a modificar ni a perturbar el orden de las cosas en el destino; mucho menos intentará apropiarse de nada. Finalmente, el viajero curioso es el que hace las veces de un investigador que hace trabajo de campo. Este investigador de corte etnográfico es respetuoso con el destino al que llega y con sus habitantes, y evita molestarlos; pero, ante todo, su prioridad es registrar la extrañeza y tratar de sistematizarla según las categorías propias (*cf.* 2016, pp. 102-103). Finalmente, sí tomará posesión de ellos, de la otredad, pero como objeto de ciencia, pues intentará, ante todo, pasar por un esteta, por un viajero que pretende inmersión sin ningún tipo de interés.

Ricoeur ha determinado, igualmente, los efectos de la identidad y la otredad en su obra. La identidad es un asunto problemático, puesto que confronta dos términos entre sí, es decir, la identidad como mismidad (identidad-*ídem*) y la identidad como ipseidad (identidad-*ipse*); la primera es una identidad que permanece y caracteriza al sujeto en tanto individuo biológico; la segunda, una identidad que varía y denota un sujeto presto al cambio y a reconfigurarse en el devenir. La idea de encontrar una estructura invariable es importante en la propuesta de Ricoeur, puesto que su problemática identitaria se plantea como poseedora de un sistema incólume y perseverante, aun ante la amenaza del tiempo. Así, determina que “al hablar de nosotros mismos, disponemos, de hecho, de dos modelos de permanencia en el tiempo que [se resumen] en dos términos a la vez descriptivos y emblemáticos: el *carácter* y la *palabra dada*” (Ricoeur, 2006, p. 112, cursivas en el original). El carácter obedece a los signos diferenciales que informan sobre un mismo individuo; los rasgos principales son, según Ricoeur, la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo, lo que le permite afirmar que “mi carácter soy yo, yo mismo” (*ibid.*, p. 116). El carácter, de este modo, se compone de rasgos duraderos y permanentes constituyentes de la identidad. La palabra, por su parte, es una promesa que asume el sí respecto a continuar siendo sí-mismo discursivamente, promesa que también es aprehendida por la otredad.

La identidad y la identificación, como categorías relacionales, son consideradas por Ricoeur. Según el autor, “en gran parte la identidad de una persona, de una comunidad, está hecha de estas *identificaciones-con* valores, normas, ideales, modelos, héroes, en los que la persona, la comunidad, se reconocen” (2006, p. 116; cursivas en el original). Este reconocimiento es dado por aquellas elecciones situadas en una especie de nebulosa que, al actualizarse, son reconocidas por el individuo o la comunidad y manifiestan lo que él o ella son. Los postulados identitarios de Ricoeur provienen de evaluaciones sobre la identidad narrativa, fenómeno presente en obras

literarias y en teorías relacionadas con los programas narrativos y el modelo actancial. De este modo, Ricoeur aprehende estos avances, gran parte de los cuales esboza en *Tiempo y Narración III*, para contraponerlos con la identidad en términos humanos, demostrando nuevamente cómo la semiótica narrativa, aun con un plano de inmanencia preestablecido, también se preocupa —y puede o debe preocuparse— por la naturaleza práctica del ser. Así, la identidad es para Ricoeur una doble composición entre la que se encuentran fenómenos estáticos, relacionados con lo biológico y con aquello que refiere a la esencia de los objetos y de los seres humanos, y fenómenos dinámicos, exclusivos del hombre como sujeto capaz de variar y de ajustarse estratégicamente o de contraperseverar, según su relación con el entorno.

La cultura y la identidad como procesos mundiales

Para Friedman (2001, pp. 128 y ss.), las identidades globales contemporáneas experimentan, a lo largo del tránsito entre el siglo XX y XXI, una vuelta hacia el culturalismo y el primitivismo, retorno condensado parcialmente en lo que se conoce como posmodernidad, es decir, la querrela contra el capitalismo y la cultura de masas.

Este fenómeno de crisis de la identidad civilizada-moderna decanta, fundamentalmente, en una doble vía que, según Friedman, direcciona la identidad global hacia una estructura tradicionalista, caracterizada principalmente por contraponer cultura a civilización y tender hacia la primera polaridad; y una estructura posmodernista, en buena medida similar a la anterior, pero que va a considerar la cultura como parte del problema civilizatorio y, de esta forma, propiciará un retorno a la naturaleza, lo primitivo, lo irracional y lo religioso. Dichos cambios gestan nuevas identidades nacionales y las orientan hacia formas de autonomía local y de autogobierno comunitario, de base

étnica y localista, tanto en el centro como en la periferia del sistema mundial, lo cual reafirma la potencial pérdida de vigencia de esta clásica distinción sociopolítica del globo.

Para entender estos cambios identitarios, Friedman aborda el concepto de “cultura” y lo diferencia de la noción tradicional que consiste en la construcción que el centro, al observar la periferia, hace de la identidad cultural de estas minorías, desde una posición privilegiada. En realidad, una cultura debería autoidentificarse y comprenderse, en oposición a los procesos totalizadores de las hegemonías sociopolíticas, y volver al pasado para cuestionar lo tradicionalmente conocido como “civilización”¹⁷.

Según Friedman, este último modo de comprender la cultura es apoyado por la posmodernidad y el tradicionalismo. En medio de estos procesos de desintegración de la civilización, como los llama el autor, lejos de aparecer el fantasma del vacío, surgen nuevas y concretas identidades, lo que le permite concluir que la identidad cultural de base varía en relación inversa a la modernidad y la civilización. Así, en el centro, priman las luchas por lo que se ha perdido; y en la periferia, por la autonomía cultural e identitaria (cf. 2001, p. 145)¹⁸. Si estos elementos son llevados al

¹⁷ Estas dinámicas identitarias de la autodefinition no se suceden en un espectro huero, sino en un mundo definido e histórico. Es por esta razón que Friedman afirma que “las realidades culturales siempre son producidas en contextos sociohistóricos específicos y que, para explicar la naturaleza de la práctica de la identidad” (*ibid.*, p. 185) es necesario reconocer los procesos pretéritos. “Hacer historia es una forma de producir identidad, en la medida en que crea una relación entre lo que supuestamente ocurrió en el pasado y el estado de cosas presente” (*ibid.*), y la historia es siempre de naturaleza mitológica. Por ello, para Friedman, la historia oficial u “objetiva” no es más que una de las tantas construcciones sociales que de ella se hacen (Cf. 2001, pp. 224 y ss.). Por tal motivo, esta propuesta antropológica para determinar las identidades culturales parte de las comprensiones locales que los individuos de una comunidad hacen de sí mismos, aspecto emparentado con la investigación etnosemiótica, pues “construir el pasado es un acto de autoidentificación y debe interpretarse en su autenticidad” (Friedman, 2001, p. 226).

¹⁸ Para ejemplificar estos procesos, Friedman explicita dos casos contemporáneos, a saber, la formación de la identidad griega moderna y el resurgimiento del pasado en la cultura hawaiana. Los griegos experimentaron una discontinuidad en su configuración identitaria cuando, después de la expansión romana, del establecimiento de Bizancio y del poder otomano, su identidad se eclipsó tras una imagen pagana, no cristiana e inferior. No obstante, este fenómeno tomaría un giro abrupto con el ascenso de Europa occidental a una posición hegemónica, pues, durante el Renacimiento, Grecia emergió como la gran cuna de la civilización occidental. Así las cosas, la identidad griega pasó a ser símbolo de modernidad, en oposición al oscurantismo con que se tachó, ahora, a Oriente. Por su parte, el movimiento identitario hawaiano demuestra también cómo se construye la idiosincrasia local en relación con procesos mundiales más generales. En efecto, esta identidad, aunque es reconocida modernamente como un simulacro turístico consabido, que involucra lo *tiki* de manera mercantil, realmente se ha visto permeada de un cúmulo de migraciones que han redefinido las raíces auténticas, como son el arribo de los Tahití o Kahiki, de los europeos, de los estadounidenses y, en último término y más recientemente, de los japoneses. Así, cada llegada de extranjeros es una reconfiguración de lo propio y, en realidad, los hawaianos interpretan su historia como un conjunto de usurpaciones por parte de dichos conquistadores que se asentaron a

análisis aquí propuesto es porque la narración de *La langosta azul* plantea una dinámica cultural centro-periferia con la representación que se hace del extranjero proveniente de Estados Unidos; pero el cortometraje, en sí mismo, considerado como semiótica-objeto en su existencia y circulación vigente, es fruto de una geografía cuya cultura promueve la pervivencia y la marcación de una diferencia entre la capital del país y la zona costera; entre la hegemonía cultural del centro y una periferia obnubilada, pero representada por Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla de manera artística y persuasiva, como un llamado de atención crítico y humorístico (*cf. infra*).

La descripción densa en *La interpretación de las culturas*

Interpretar y describir la cultura no es un asunto exclusivo de la semiótica; de hecho, para ejecutar esta compleja tarea, la disciplina ha asido elementos de ciencias allegadas y pioneras en la materia, como la antropología. Clifford Geertz propone una teoría antropológica e interpretativa de la cultura basada en la descripción densa. Este concepto es definido por el autor como una significación que se erige a partir de una jerarquía estratificada de estructuras significativas y que se distingue de la descripción superficial por la intención de llegar al componente estructural del fenómeno cultural estudiado. En efecto, según el autor (*cf.* 2003, pp. 23-24), a la hora de examinar los fenómenos culturales se parte de intuiciones no directamente relacionadas con la cosa misma, y el estudio ontológico o psicológico de la cultura (las nociones de *cultura* como conducta aprendida o como fenómenos mentales) es superado por un análisis que pretende adentrarse en las estructuras significantes. Como para Geertz la cultura es un concepto esencialmente semiótico (2003,

contracorriente, de manera antitética respecto a la unidad originaria *aloha*, amorosa, íntima, familiar y principio fundador que, precisamente, constituye el núcleo de la identidad hawaiana emergente en la contemporaneidad. Así, el neohelenismo forjó su identidad moderna desde la mirada de otros, pero los nacionalistas hawaianos lo hicieron buscando dentro del pasado propio.

p. 20), el hombre está inserto en tramas formales de significación tejidas por él y, así, este ejercicio interpretativo no es un experimento que pretenda leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (*ibid.*).

Cualquier interpretación cultural es equiparable, en el sentido propuesto por Geertz, a leer un texto desconocido e incoherente. Por lo tanto, ante el signo cultural (o símbolo, según la preferencia terminológica de Geertz), aquello que se debe indagar es su sentido y valor. Estos hechos culturales son públicos, es decir, disponibles a cualquier sujeto humano, porque la significación también lo es; lo que sucede cuando, en términos de Wittgenstein (como se citó en Geertz, 2003, pp. 26-27), un ser humano es un enigma completo para otro y no se le comprende, es una falta de familiaridad con los signos de esas culturas y no una ausencia de sentido.

Todos los fenómenos culturales pueden describirse de manera densa o, lo que es lo mismo, de manera inteligible (Cf. Geertz, 2003, pp. 27-30). De esta forma, el ejercicio antropológico-interpretativo, así como la práctica semiótica-investigativa acorde con esta perspectiva, busca, en términos metodológicos, cierta caracterización del fluir de una cultura humana específica donde algunas formas de sentido se articulan; por ello, el antropólogo, según Geertz, debe atender a la conducta y hacerlo con rigor, pues solo se accede a los sistemas simbólicos de una comunidad escrutando los hechos empíricos.

Geertz aclara que no es la coherencia la principal muestra de validez de una descripción cultural. En efecto, los sistemas culturales, si bien poseen cierto grado de coherencia, también poseen signos que escapan o traspasan esta gradación, por lo cual “la fuerza de nuestras interpretaciones no puede estibar, como tan a menudo se acostumbra a hacerlo ahora, en la tenacidad con que las interpretaciones se articulan firmemente o en la seguridad con que se las expone” (2003, p. 30). Una buena interpretación es, ante todo, un desentrañamiento de los significados,

independientemente de que este ejercicio exponga elementos culturales poco coherentes entre sí, pues las culturas también presentan propiedades contradictorias.

Como, según el autor, no es menester conocer todo para comprender algo, es a partir de simples incidentes que se puede llegar a enormes complejidades de la existencia social, por lo que las evaluaciones culturales deberían i) conjeturar sentidos, ii) estimar dichas hipótesis y iii) llegar a conclusiones explicativas a partir de las mejores conjeturas (*cf.* Geertz, 2003, pp. 31-32). Así, en todo análisis cultural serio, si bien se movilizan hipótesis y conceptos previamente formulados, estos también se cuestionan, se someten a prueba e incluso se pueden falsear.

Al ejecutar la doble tarea de descubrir las estructuras que componen los actos de los sujetos particulares y de construir un modelo con aquello genérico de dichas estructuras, es decir, con aquello que permanece de manera nuclear,

la meta es llegar a grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños pero de contextura muy densa, prestar apoyo a enunciaciones generales sobre el papel de la cultura en la construcción de la vida colectiva relacionándolas exactamente con hechos específicos y complejos. (Geertz, 2003, p. 38)

Esta propuesta teórica y metodológica de Clifford Geertz estima que al aprehender y estudiar las formas de la sociedad se compone, sustancialmente, la cultura. Estos análisis, por su carácter ensayístico —lo cual no remite necesariamente a una ausencia de método— son siempre (e intrínsecamente) incompletos. Es decir, más allá de pretender responder, de manera categórica, a las preguntas existenciales y profundas propias del género humano, la antropología interpretativa, tal como Geertz la postula, busca acceder a respuestas sobre estos interrogantes, pero dadas por otros, por individuos de otras geografías o cuyas formas de vida difieren en sus particularidades,

para aumentar el reservorio de aquello que ha dicho el hombre a propósito de sus preocupaciones más elementales.

Gramática del signo visual

El lenguaje cinematográfico, como semiótica autónoma, carece, hasta el momento, de una gramática consolidada. No obstante, durante el siglo pasado se produjeron trabajos significativos concernientes a una organización esquematizada de los hechos visuales. La imagen fue estudiada, entre otros, por el Groupe μ , colectivo de investigación semiótica belga cuyas propuestas se emparejan con la línea de investigación de esta empresa. Para entender momentos del análisis a efectuar, así como instancias visuales propias del objeto semiótico, es menester comprender su gramática, así como los modos de captación y descomposición. El signo visual es crucial en el análisis cinematográfico, pues, como expresa Blanco, “en el cine existen múltiples ‘signos’ que pertenecen a diversos códigos. El más importante, sin duda, es el ‘signo visual’” (2003, p. 21); esto se acentúa si se analiza un cortometraje característicamente mudo, donde la prevalencia óptica es indudable.

El Groupe μ (1993) presenta ciertos antecedentes de abordaje del hecho visual a partir de enfoques diferenciados como la filosofía del arte, la estética científica y la semiótica. En este primer momento, destaca el análisis crítico que se realiza a propósito del arte abstracto y de los conceptos de tendencia apolínea y estado dionisiaco en el arte. Se concluye afirmando que lo ordenado es un asunto cultural y no natural, por lo que, debido a las especificidades del cerebro humano, el sistema de aprehensión visual discretiza el desorden para asimilar y percibir lo visto según sus capacidades. Lo que sucede realmente es que, en la percepción, son los modelos establecidos en el espectador los que permiten inquirir si una imagen es ordenada o no.

Asimismo, el Groupe μ establece que la linearización de lo espacial, es decir, la transferencia de fenómenos no lineales a formas cuantitativas-analizables (del *mening* —lo continuo—, de Hjelmslev, a lo discretizado, la forma) no se da desde el nivel cerebral hemisferial, sino que este proceso empieza desde la misma retina. El canal visual es importante en esta gramática, pues sus “propiedades tendrán una influencia decisiva en la manera con que aprehendemos las formas y los colores, y con la que los instituimos como sistemas semióticos” (*ibid.*, p. 52), lo que impone ciertas condiciones al sistema. El aparato receptor, nominado Retinex, está compuesto por la retina y sus células —conos y bastones—, y por el nervio óptico que llega al cerebro —el córtex cerebral o sistema nervioso central—. Este aparato permite, en el hecho visual, determinar aspectos como el campo y el ángulo visible del límite del sistema ocular humano a partir de su potencia y reducción, factores a los que se supeditarán la elaboración perceptiva que abarca la figura, la forma, el objeto y el signo (Cf. 2003, pp. 59-71).

La gramática visual diferencia dos clases de signos con completa autonomía, compuestos cada uno de ellos por un plano de la expresión y un plano del contenido. Estos signos son el plástico y el icónico. El Groupe μ (1993, p. 107) determina que “el signo plástico significa sobre el modelo del indicio o del símbolo, y el signo icónico tiene un significante cuyas características espaciales son comparables con las del referente”. En efecto, la iconicidad es una especie de reconstrucción motivada (*ibid.*, p. 111) cuya relación está dada por tres elementos, el significante, el tipo y el referente. Según el Groupe μ ,

La emisión de signos icónicos puede definirse como la producción, en el canal visual, de simulacros del referente, gracias a transformaciones aplicadas de tal manera que su resultado sea conforme al modelo propuesto por el tipo correspondiente al referente (cotipia). La recepción de signos icónicos, por su parte, identifica un estímulo visual como procedente de un referente que le corresponde mediante transformaciones adecuadas; los dos pueden ser denominados correspondientes, porque

son conformes a un tipo que da testimonio de la organización particular de sus características espaciales. (1993. p. 126)

El signo plástico, por su parte, se comprende enunciativamente a partir de las formas, los colores y las texturas, pero siempre desde la conjugación y oposición —valor— de cada uno de estos estímulos, no solo en la virtualización paradigmática, sino, necesariamente, en el ámbito sintagmático, pues, a diferencia de los códigos verbales y como ejemplo, “en el dominio plástico, el equivalente de /pequeño/ solo existiría si /grande/ estuviera también manifestado, y viceversa” (*ibid.*, p. 173). Cada familia del signo plástico cuenta con unidades correspondientes, conocidas como formemas, cromemas y texturemas, las cuales a su vez pueden discretizarse. Los signos texturales son el grano y la mácula, interdependientes de una expresión y un contenido. En el plano de la expresión, la textura se compone de texturemas tales como los elementos y la repetición; en el plano del contenido, el signo textural presenta rasgos como la tridimensionalidad, la tactilomotricidad y la expresividad. Los formemas son la posición, la dimensión y la orientación, cada uno poseedor de una función proveniente de la tríada forma-fondo-foco, indispensable para la ubicación espacial y sus determinaciones pertinentes. Finalmente, el color se compone de los cromemas dominancia, luminosidad y saturación. El Groupe μ enfatiza, constantemente, en la relevancia de los factores culturales para definir ciertos significados más o menos estables del signo plástico.

En el tercer momento de la presentación teórica, el Groupe μ presenta los fundamentos de la retórica visual con el objetivo de llevar la reflexión del hecho visual desde las unidades mínimas hasta la configuración de una completa enunciación: “la retórica es la transformación reglada de los elementos de un enunciado, de tal manera que, en el grado percibido de un elemento manifestado en el enunciado, el receptor deba superponer dialécticamente un grado concebido” (*ibid.*, p. 232). La retórica podrá ser producida gracias a un grado cero local, a partir de la isotopía,

correspondiente al elemento que se espera ver en un enunciado en virtud de su estructura. Los grados concebido y percibido se pueden relacionar de cuatro modos para producir el estatuto retórico, los cuales son *in absentia* conjunto, *in praesentia* conjunto, *in praesentia* disyunto e *in absentia* disyunto. Estos cuatro modos se pueden dar tanto en una retórica icónica como en una retórica plástica. La relación iconoplástica, que parte de la ley de concomitancia, presupone que los signos icónicos, para manifestarse, deben actualizarse en signos plásticos. Esta coexistencia es la propia de los fenómenos visuales materiales; las discretizaciones, recuerda el Groupe μ , no son más que fundamentos de existencia teórica.

La retórica icónica se fundamenta en la relación entre los ejes significante-tipo y significante-referente e instituye, respectivamente, la retórica del reconocimiento y la retórica de la transformación. La retórica plástica, por su parte, responde siempre a una semantización del tipo *hic et nunc*, por lo que no puede considerar relaciones entre elementos fuera de un enunciado (*ibid.*, p. 285). Para la retórica de la forma son de importancia capital los elementos redundantes, así como las transgresiones (que permitan, empero, identificar lo “esperado” en la transgresión). La retórica de la textura, si bien recurre generalmente a la contradicción para concretarse, también puede partir de la homogeneidad-concomitancia. La retórica del color funciona a partir de los procesos de adjunción, supresión y substitución. Finalmente, la retórica iconoplástica es abordada por el Groupe μ (1993, pp. 311 y ss.) a partir de ejemplos concretos de la iconoplástica de la textura —Cézanne y la dominancia del plumeado oblicuo, cuyos efectos de sentido abarcan la negación vegetal de la hierba y la vegetalización de la gran bañista—; la iconoplástica de la forma —Hokusai y la compenetración de signos icónicos y plásticos, especialmente en los emparejamientos plásticos que confunden la identificación icónica en *La Grande Vague* y la estabilidad icónica de la montaña

reforzada por la estabilidad plástica del formema en posición central—, y la iconoplástica del color—Pirene y el doble estatuto del amarillo, en lo plástico y en lo icónico.

El Groupe μ culmina el *Tratado* con una retórica general a partir de la tendencia universalizada de los estilos, del marco y de ciertos enunciados en tres dimensiones, como la escultura y la arquitectura.

Gran sintagmática del filme narrativo y descomposición lineal

Christian Metz determina la existencia de una gran sintagmática del texto fílmico compuesta por los segmentos escena, secuencia, sintagma alternante, sintagma frecuentativo, sintagma descriptivo y plano autónomo (1970, pp. 147-153). La escena posee varios planos cuya significación es unitaria. La secuencia es una unidad de acción compleja desarrollada en varios momentos y caracterizada por el “salto” de instantes inútiles. El sintagma alternante es la unidad que junta líneas diferentes de la acción a partir de connotaciones de empleo del montaje. El sintagma frecuentativo pone ante el espectador un proceso caracterizado por la completitud virtual y su inmensa definición, imposible de abarcar con la mirada en la realidad. El sintagma descriptivo presenta sucesiones de imágenes caracterizadas por la coexistencia espacial de los hechos, aplicable a acciones cuya característica es el paralelismo espacial. Finalmente, el plano autónomo contempla tanto a los plano-secuencia, como a las imágenes no-diegéticas (metafóricas), a las imágenes subjetivas (sueños, recuerdos), a las imágenes diegéticas desplazadas de una secuencia “normal” y a las inserciones explicativas.

Como “lo propio del film [sic] narrativo es narrar, el significado próximo de cada segmento fílmico está unido a ese segmento mismo por indisolubles nexos de reciprocidad semiológica” (Metz, 1970, p. 151) o, lo que ha de ser igual, por el recurrente principio de conmutación. Además,

el texto fílmico es un discurso donde concurren diversas actualizaciones de elementos (*ibid.*, p. 152); así, para comprender un filme, es menester, según Metz, reafirmar la existencia de una gramática del lenguaje cinematográfico, de carácter no arbitrario y mutable o presta a la pronta evolución, afirmación que ha suscitado críticas y reformulaciones.

Alternativas a esta sintagmática del cine abundan; una opción, cuyo valor es la simplicidad y la consistencia teórica, es la propuesta de Casetti y di Chio (1991, pp. 38 y ss.), empleada en esta investigación. Estos autores definen la descomposición de la linealidad¹⁹ de un filme como la subdivisión del “texto en segmentos cada vez más breves que representan unidades de contenido siempre más pequeñas” (1991, p. 38), de tal modo que esta segmentación va, según los autores, desde los episodios hasta las imágenes, en cuyo intervalo se disponen las secuencias y los encuadres, respectivamente. Para ellos, la unidad fundamental de contenido de un filme es la secuencia, de carácter autónomo y distintivo. Estas recurren a signos de puntuación que marcan sus confines, como el fundido encadenado, el fundido o la apertura en negro, la cortinilla o el iris; no obstante, aun ante la ausencia de signos evidentes de transición, un simple corte puede separar, según los autores, dos fragmentos de contenido de la historia (1991, p. 40). Ante esto,

Resulta fundamental el criterio distintivo que se refiere al contenido de las partes: allí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra. (1991, p. 40)

¹⁹ No obstante, la descomposición lineal no es, para Casetti y di Chio (1991), la única manera de discretizar un filme. Es posible, asimismo, descomponer este tipo de textualidad a partir de una fragmentación del espesor o estratificación. Se trata, en este caso, de aprehender segmentos del filme que constituyan elementos homogéneos e isotópicos, como el caso de ambientes, personajes, valores, etc. Además, en esta fragmentación caben las oposiciones pertinentes. Este tipo de descomposición también se tiene en cuenta en el análisis efectuado (*cf. infra*).

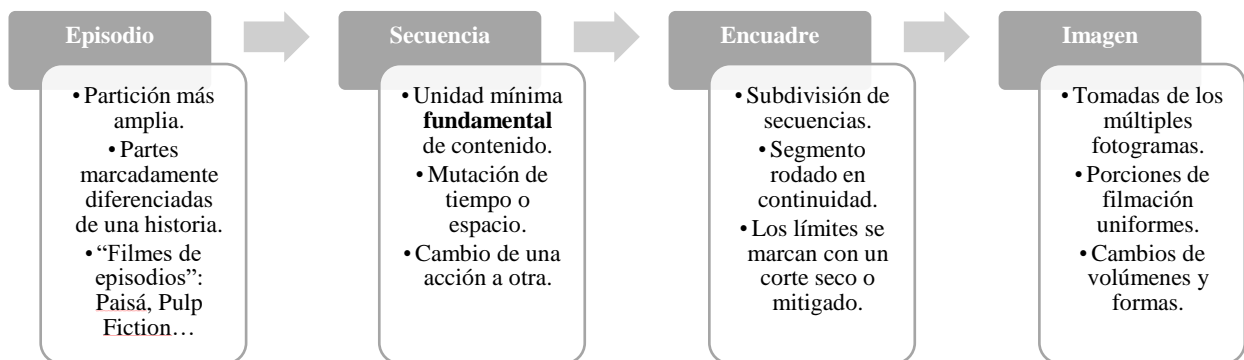
Por su parte, los encuadres son la subdivisión de secuencias en unidades más pequeñas (*ibid.*, p. 41-42). El encuadre es un segmento de película rodado en continuidad, cuyos límites son la presencia de un corte seco o mitigado. Asimismo, estos pueden descomponerse en imágenes. Al respecto, según los autores

Los componentes del encuadre no son los fotogramas, unidad constitutiva fundamental, pero de hecho imperceptible en su singularidad, sino aquellas porciones de la filmación que se presentan como uniformes con respecto al modo de presentación: aquellos segmentos homogéneos por el punto de vista elegido, por la naturaleza y la forma del espacio representado, por la distancia de los objetos encuadrados, por el tiempo de la puesta en escena, que se constituyen como ‘imágenes del mundo’ distintas. (1991, p. 43)

En efecto, al descomponer *La langosta azul* en fotogramas, a partir de herramientas digitales, los resultados, en términos cuantitativos y cualitativos, sobrepasaron los límites analíticos y se hicieron impertinentes. Sin embargo, fue a partir de los diversos fotogramas que se seleccionaron las unidades del tipo “imágenes del mundo” para analizarse, así como se hizo lo propio con los encuadres y las unidades secuenciales. Finalmente, la propuesta de Casetti y di Chio puede esquematizarse del siguiente modo (ver **Tabla 2**).

Tabla 2

Segmentación lineal de un filme según Casetti y di Chio (1991)



METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación priorizó los postulados metodológicos y teóricos de la semiótica de corte francés, disciplina que cuenta con un conjunto de modelos descriptivos de los procesos enunciativos y de la organización de los fundamentos del sentido y la significación. Para ello, como cimiento metodológico, se consideraron los seis niveles de análisis del plano de la expresión en la semiótica-objeto y en los aspectos socioculturales e identitarios, pues se abordó un documento preexistente, el cortometraje *La langosta azul*, a partir de modelos semióticos correspondientes tanto al texto enunciado como a las prácticas y la cultura²⁰. La consideración de una semiótica de las prácticas, no obstante, vuelve siempre al recorrido generativo del plano del contenido propuesto, en su momento, por A. J. Greimas (*cf.* Fontanille, 2015) y que propone una estratificación significativa que abarca de lo superficial a lo profundo de aquello examinado, evaluando también los procesos transformacionales o narrativos.

La semiótica de las prácticas focaliza en la acción en curso y en los procesos y, en tanto que estado reciente de la semiótica —mas no como una semiótica diferencial²¹—, esta metodología de análisis permite considerar *La langosta azul* como un fenómeno pluridimensional de sentidos. Para la semiótica narrativa clásica faltaban elementos epistémicos y teóricos a la hora de abordar los cursos de acción; pero según Fontanille (2016), es preciso comprender y modelar el estudio de los textos y de los discursos en interacción, tratando la intersemioticidad de forma coherente.

²⁰ También se estima, como referente conceptual, lo propuesto por Geertz sobre la descripción densa como método hermenéutico para explicar las culturas, pues este enfoque antropológico pretende “llegar a grandes conclusiones partiendo de hechos pequeños, pero de textura muy densa”, así como “prestar apoyo a enunciaciones generales sobre el papel de la cultura en la construcción de la vida colectiva relacionándolas exactamente con hechos específicos y complejos” (2003, p. 38). Para una ampliación de la descripción densa como método de interpretación de las culturas, véase la entrada respectiva en el marco teórico de esta monografía (*cf. supra*).

²¹ Como lo aclara Fontanille, en el interior de una semiótica con vocación general, hay lugar para singularidades o maneras de hacer semiótica que i) no son menos pertinentes y eficientes que las generalidades y ii) no constituyen una semiótica aparte, pues la ciencia o disciplina en cuestión es un constructo único y más o menos coherente.

Desde esta perspectiva, el análisis del objeto de estudio es una práctica semiótica en sí misma, como se ha venido enfatizando, pero las dinámicas de circulación contemporánea del cortometraje, por ejemplo, así como los vasos comunicantes que de él se desprenden, son también prácticas de lectura, interpretación y divulgación para los cuales existen maneras de abordaje metódicas. Se trata, *in concreto*, de los niveles de pertinencia del plano de la expresión mencionados previamente y detallados más abajo (*cf. infra*) y de cómo estos estratos se articulan en nuevas inmanencias que, aplicados a un objeto preciso, dilucidan las dinámicas textuales e intertextuales, en una simbiosis que pende entre el texto y la cultura y que puede concretar, en un análisis riguroso, estructuras éticas o formas de vida, a partir de la evaluación de elementos que el objeto de estudio no ofrece sino de manera intuitiva y que es menester rearmar generativamente o, lo que es lo mismo, en el plano del contenido.

Así las cosas, la semiótica, como práctica del sentido, construye modelos dinámicos que buscan entender los conjuntos y las prácticas significantes desde una dimensión cultural, y desde los cuales se identifican estilos o *ethos* personales o grupales. Para Fontanille (2016), el proyecto de las prácticas semióticas precisa trascender de una problemática axiológica cualquiera a un trasunto ético. Este proyecto convoca, así, la manera, la forma o el estilo que impera en las ocurrencias de sentido y que, en las consideraciones de los cursos de acción, termina siendo más importante incluso que el resultado esperado de dicha ocurrencia. Se trata, entonces, de establecer cómo estas maneras o estilos componen un eje paradigmático y un eje sintagmático que se actualiza en los procesos de producción de sentido, es decir, en el sintagma de un discurrir práctico, estratégico y componencial de cualquier forma de vivir humana, focalizando, en esta investigación, en la forma o estilo de vivir de las gentes del Caribe colombiano.

Como ya se adelantó (*cf. supra*), el *ethos* es el plano de la expresión de la ética y, en términos generales, de las formas de vida; es el conjunto de formas sensibles y observables en el comportamiento de un actor que se corresponde con cierto contenido o, en otros términos, la firma de un comportamiento ético colectivo o individual. El *ethos*, además, se relaciona con otros dos conceptos que confirman su carácter figurativo, a saber, i) la *hexis* o el anclaje corporal-propioceptivo de los actores prácticos y ii) el *habitus*, concepto de la sociología bourdieuana que remite a los esquemas de comportamiento de los actores sociales. Por su parte, por el lado del contenido la ética se basa en el esquema de la perseverancia o la creencia en la vida que se lleva (*cf. supra*), pues todo individuo, circundado por una colectividad, busca asirse a la comunidad que mejor le asegure la persistencia, a partir de valores que se sostienen conjuntamente.

Además, si bien la disciplina propone un doble recorrido que va de lo deductivo a lo inductivo y viceversa para evitar la escisión entre estos paradigmas, en esta investigación primó, en términos de Marradi et al. (2018, p. 73), la perspectiva inductiva, en la que los datos dejan de ser la instancia de comprobación teórica para convertirse en el origen del descubrimiento teórico, pues “los datos no se consideran solamente como el resultado de las observaciones, sino como una construcción que resulta de un proceso de interpretación” (Geertz, 1973, como se citó en Marradi et al., 2018, p. 73). En términos de Eco, este planteamiento se relaciona con su propuesta abductiva (Cf. Eco, 1992, pp. 250 y ss.), lo cual deja entrever, a pesar de las divergencias terminológicas, una concepción epistemológica común.

De esta forma, esta pesquisa es de carácter cualitativo-interpretativo (Gibbs, 2013), diseñada desde un estudio de caso a partir de revisión documental y con análisis de estructuras subyacentes (Flick, 2015, p. 26). El método cualitativo, en un enfoque teórico estructuralista, asume que la cultura significa la percepción y la creación subjetivas (Flick, 2007, p. 37) y, de esta forma, “leer

y comprender textos se convierte en un proceso activo de producción de realidad, que implica no solo al autor de dichos textos (...), sino también a la persona para la que están escritos y que los lee” (*ibid.*, p. 47). En esta perspectiva de investigación, el estudio de caso es, según Marradi et al., un modelo que pretende analizar las múltiples relaciones y propiedades en una sola unidad (2018, p. 291), unidad que, en esta indagación, medió entre niveles complejos de lectura descriptiva, explicativa y argumentativa²².

La generalización buscada con esta pesquisa, en términos de Flick (2015), proyectó una teoría sustantiva consecuente con el análisis de un solo objeto, posiblemente expandible a una teoría formativa en lo que respecta a lo propio de estudios relacionales entre cinematografía y cultura desde la disciplina semiótica. No se creó una nueva teoría, sino que se propuso un recorrido analítico, es decir, una manera específica de abordar *La langosta azul*, a partir de métodos y metodologías asentados. Además, la investigación pretendió satisfacer los estándares de la disciplina y del programa de posgrado en que se enmarca, así como las expectativas de rigor científico, razón por lo cual el uso del metalenguaje fue condición *sine qua non*. En lo relativo a la triangulación, se relacionaron los postulados semióticos con algunos fundamentos teóricos de la antropología y la sociología —triangulación que es propia de la científicidad disciplinar desde su gestación—, pero dando prioridad a los métodos semióticos.

Los apartados subsiguientes, que son una ampliación de la metodología de esta investigación semiótica, abarcan consideraciones teóricas y epistemológicas que sostienen el análisis del

²² Para ejecutar este diseño de investigación, una vez definido el objeto, en él se focaliza la atención investigativa, “orientada a un análisis intenso de sus significados con la intención de comprenderlo en su especificidad más que buscando generalizaciones” (Marradi et al., 2018, p. 292). No obstante, las generalizaciones sí son posibles en este tipo de estudio, siempre y cuando el caso se considere como “ejemplificador” y típico (*ibid.*, p. 294). La argumentación de esta monografía se planteó como un ejemplo de este fenómeno, es decir, si bien se aborda un objeto con detalle, en este caso, el texto fílmico, se promueven generalizaciones a partir de relaciones intertextuales y apelando, como fundamento, a la semiótica de las prácticas y la cultura.

objeto abordado; por este motivo, si bien los elementos metódicos aquí especificados parecen ser parte del marco teórico —y, en efecto, son una proyección de este—, se ubican en este momento de la monografía, pues son el modo en que, desde el rol de investigador, se hace visible cómo proceder de manera rigurosa y precisa en el examen de aquello que se investiga. Con esto se reafirma la integración del método semiótico con una episteme particular y no simplemente con las generalidades de la investigación cualitativo-interpretativa, en las que se basa, pero que trasciende con la esencia de la disciplina.

Niveles de pertinencia y planos de inmanencia semióticos

La inmanencia, una postura metodológica

La inmanencia, en la teoría de Hjelmslev, quien erige una propuesta liminar para asentar las bases de una ciencia del sistema formal de la lengua, es entendida como aquello contrapuesto a la trascendencia; en otros términos, se trata, según el lingüista danés, de la comprensión del lenguaje de manera auto-subsistente y específica, es decir, dentro del lenguaje mismo (*cf.* 1971, p. 35). Este concepto debe entenderse en su situación de enunciación, pues para Hjelmslev la inmanencia consistió en equilibrar la teoría y el método para cimentar el objeto de estudio de las ciencias del lenguaje, especialmente desde el enfoque lingüístico. Esta empresa puede sintetizarse en el principio de empirismo, el cual promueve descripciones autoconsecuentes, exhaustivas y tan simples como sean posibles (*ibid.*, p. 22-23). Dichos elementos se entienden y se justifican en el marco de un estructuralismo imperante y como condición de cientificidad. No obstante, Hjelmslev aclara que la inmanencia por él enunciada es una medida temporal y, de ninguna manera, implica sesgo o reducción de aquello que los estudios del lenguaje pueden ver en la globalidad del fenómeno (*cf.* 1971, p. 35). Además, la restricción primigenia se justifica si más tarde se puede ampliar la

perspectiva; esta extensión es justamente la manera con que, según Hjelmslev, se puede medir el éxito de la teoría lingüística y, se añadiría con fundamento, de la teoría semiótica; de suerte que la inmanencia es más bien una irrupción imperfecta del analista ante el *continuum* que lo interpela, según el objeto de estudio, a partir de los desarrollos teóricos y metodológicos que cada ciencia brinda como herramientas de acceso al estudio de lo que le interesa.

Con esta salvedad se pretende aclarar que, en ningún momento, Hjelmslev cerró la inmanencia a la textualidad en exclusiva, aunque constituyese, en su momento, la manera idónea de abordar y dotar de estamento científico a las ciencias del lenguaje; además de que él mismo aportó, con estas consideraciones, buena parte de los fundamentos que posteriormente retomaría Fontanille para plantear una semiótica de las prácticas culturales. En esta monografía, especialmente durante la tercera parte, se apuesta por la intertextualidad y la intersemioticidad, pero se ejerce un ejercicio analítico e interpretativo que, al menos en el desarrollo del estadio práctico del modelo, se busca textualizar, aunque no necesariamente. Es preciso recordar que Fontanille (2016) inaugura *Prácticas semióticas* con un ensayo intitolado *Una inactualidad bienvenida* —donde focaliza e insiste en que es menester estudiar los cursos de acción o prácticas desde una motivación que no sea el atractivo de las modas intelectuales, sino la originalidad del punto de vista asumido—, previo a la propuesta de los niveles de análisis para el plano de la expresión. Así, comienza por abordar los fenómenos de captación sensible, para posteriormente asumirlos como niveles pertinentes para el análisis de la experiencia sensorial e interrogarse de qué forma estos niveles pueden convertirse, *mutatis mutandis*, en planos de inmanencia para el análisis semiótico. Esta propuesta es la que se sintetiza a continuación y constituye, igualmente, el pilar fundamental del desarrollo metodológico de esta empresa investigativa.

La propuesta de Fontanille

Para Fontanille, los niveles pertinentes para el análisis semiótico, en una perspectiva de la expresión, son seis, a saber, los signos, los textos, los objetos, las prácticas, las estrategias y las formas de vida (2015, pp. 164 y ss.). Cada nivel presenta características discretas y de valor que permiten diferenciarlo de sus pares y, de esta manera, constituyen una inmanencia propia y particular. Los signos, unidades elementales de significación, preceden a los textos, conjuntos significantes heterogéneos caracterizados por la clausura. Posteriormente, se establecen los objetos como entidades semióticas, materiales y funcionales; las prácticas, como cursos de acción no clausurados²³; las estrategias, como horizonte específico de valores dominantes y confluencia de varias prácticas gestoras de ajustes *in situ*, y las formas de vida, en las que “se identifican estilos estratégicos coherentes, recurrentes, relativamente independientes de situaciones temáticas y suficientemente potentes para influenciar todas las prácticas y todas las manifestaciones semióticas de un grupo o de un tipo social y cultural” (*ibid.*, p. 167). En esta delimitación metodológica y conceptual, los dos primeros niveles corresponden a la lectura dentro de los límites del texto semiótico; los tres últimos, si bien pueden considerarse dentro de la lógica textual (en condensación o repliegue simbolizante), también se despliegan hacia la manera en que el objeto entra en escenas de intercambio y produce sentido intersubjetivamente y en la vida de actores sociales reales. Desde esta perspectiva, el nivel objetual es de carácter articulador, pues es el que posibilita los

²³ Como recuerda Fontanille, “el semiotista no se interesa en las prácticas en general, sino en aquellas que producen sentido y en cuanto configuran un tipo particular de semióticas-objetos” (2016b, p. 128). Desde este punto de vista, los límites y marcos del objeto ya no son relevantes, sino los cursos de la acción. Una práctica puede ser la cata de un vino (multimodal por excelencia), pero también un ritual, un ejercicio pedagógico o uno analítico. No obstante, según aclara Fontanille, “es posible tratar un texto o una pintura bajo el punto de vista práctico, focalizando el ‘modus operandi’ de su producción o de su interpretación, sin tomar como pertinente el hecho de que ese texto o esa pintura estén ‘terminados’” (*ibid.*, p. 129). Esta investigación apuesta por abordar ambas posturas al relacionar partes ejemplares del texto visual *La langosta azul* con otros textos que enriquecen su lectura y análisis en la actualidad.

intercambios del objeto entre los individuos a los que interpela. Bien afirma Fontanille que “la existencia de un soporte (formal y material) es (...) indispensable para la integración del texto-enunciado en una práctica, ya que es él el que crea interfaz entre los dos” (2016, p. 76) y, en términos generales, el que lo dinamiza.

La correlación entre los niveles señala su dinámica de determinación recíproca²⁴, dado que los objetos se convierten en soportes de textos, soportes de su inscripción, de su conservación material y de su transmisión (Fontanille, 2015, p. 165), estando constituidos los textos por signos (verbales, icónicos, gestuales, etc.). Así también las estrategias, al aportar horizontes axiológicos, permiten ordenar y articular las prácticas entre sí; las formas de vida, por su parte, influyen semióticamente todos los planos que las preceden y viceversa. Además, algunos objetos de análisis no se sitúan en un solo nivel y se erigen en formas mixtas, v. gr., los medios de comunicación. A este respecto, el analista deberá considerar cuál es el nivel pertinente para acceder a la significación de un objeto dado y desde el que evaluará las operaciones de condensación simbolizante y de despliegue o expansión optimizante, según los estadios inferiores y superiores, respectivamente. Sin embargo, lo más importante es “encontrar, para comenzar, los diversos movimientos de la retórica de integración que hacen de ese fenómeno un ‘hecho cultural’ semióticamente coherente” (Fontanille, 2016, p. 135). Después, la práctica interpretativa se corresponderá con una solución de lectura por la que se opta y desde la que se valora el texto y sus constituyentes, según la intensidad y la extensión de focalización interpretativa (*ibid.*, p. 156). Ante esto, esta investigación optó por un recorrido de ida y vuelta entre los niveles del texto y de las prácticas, pero respetando la

²⁴ Esta integración, “que nos hace pasar de la materia a la sustancia y de la sustancia a la forma” (Fontanille, 2016, p. 91) es lo que hace que “en cada nivel de pertinencia, [distingamos] aquello que es propiamente pertinente, y que forma un plano de inmanencia coherente, de aquello que no es pertinente, y que forma un conjunto sustancial o residual” (*ibid.*). No hay que perder de vista, empero, el dinamismo del modelo y los recorridos de integración ascendente y descendente.

jerarquía de estos para evitar saltos inconsecuentes entre unos y otros; siendo más exhaustiva en los momentos que así se estimaron (por representatividad y otros factores, *cf. infra*), sin dejar de lado los otros estadios del análisis de la expresión y su consecuente inmanencia, como es el caso del nivel de los objetos articulatorios e incluso el de las formas de vida, como aproximación global y general, pero también modesta, a una semiótica de carácter cultural.

A cada tipo semiótico le corresponde su régimen de creencia, cuyo estatuto es el de una promesa semiótica que debe ser aceptada por el intérprete en relación con el objeto. Así, para el plano de los signos, el régimen son las creencias semiológicas o semióticas; para los textos, las creencias representacionales-ficcionales; para los objetos, las creencias funcionales; para las prácticas, las creencias prácticas; para las estrategias, las creencias de programación y ajuste, y para las formas de vida —como ya se ha detallado—, las creencias de identificación durable (Fontanille, 2015, p. 170).

Estos niveles de pertinencia permiten efectuar los análisis semióticos de manera consecuente y evitar problemas metodológicos y lagunas comunes al desplazarse, durante el proceso interpretativo, entre uno y otro plano. Asimismo, el recorrido generativo-interpretativo propuesto por la disciplina semiótica clásica para el plano del contenido no establece, como condición *sine qua non*, empezar el ejercicio analítico desde la figuratividad ni culminarlo, necesariamente, en los estadios superiores o profundos del modelo; no obstante, se reitera que este es el abordaje metodológico predilecto, así como es preciso aclarar que no todos los niveles de pertinencia de la expresión ni todos los momentos del recorrido del contenido deben considerarse obligatoriamente con la misma exhaustividad.

Como lo aclara Fontanille en *Prácticas semióticas* y como se comentó al principio de este acápite, los niveles de análisis que propuso Greimas no han perdido vigencia; no obstante, existen

otras semióticas-objeto que bien pueden ser examinadas por la disciplina²⁵. Se reitera que cada uno de los seis niveles previamente descritos puede, en su inmanencia, ser abordado desde lo figurativo, narrativo-transformacional, axiológico, modal y pasional. Evidentemente, esto deberá ser definido por cada semiotista en el curso de la investigación y dependerá, entre otras cuestiones, de determinaciones metodológicas y procedimentales. Además, Fontanille ratifica que “la jerarquía de los planos de inmanencia solo puede contribuir a una semiótica de las culturas si está dotada de un principio de conversión que permita en todo momento precisar a qué título y con qué estatuto cada semiótica-objeto rinde cuentas de un fenómeno cultural” (2016, p. 81). Esta máxima es precisamente un principio orientador de las proposiciones de esta monografía.

Los niveles de pertinencia de la expresión propuestos por Fontanille para el análisis de conjuntos y prácticas significantes son estructurados, por Rosales (2016), así (ver **Tabla 3**):

Tabla 3

J. Fontanille, parcialmente reestructurado por Rosales y Uribe, en Rosales (2016, p. 109)

	Tipo de experiencia mediada por el objeto significante	Instancia formal de análisis del objeto significante	articulación de planos y niveles de análisis
Estratos básicos del análisis (hacia el interior del objeto significante)	<i>Figuratividad</i>	Signos	Formantes recurrentes
	<i>Coherencia y cohesión interpretativas</i>	Textos-enunciados	Isotopías figurativas de la expresión Dispositivos de enunciación e inscripción
	<i>Corporeidad</i>	Objetos	Soporte formal de inscripción Morfología práctica
	<i>Práctica</i>	Escenas prácticas	Escena predicativa Proceso de acomodación
Capas o niveles de análisis envolventes, en el seno de la cultura, del objeto	<i>Coyuntura</i>	Estrategias	Gestión estratégica de prácticas Iconización de comportamientos estratégicos
	<i>Ethos y comportamiento</i>	Formas de vida	Estilos estratégicos

²⁵ En términos de Zilberberg (2014a, pp. 85-88), “no se trata con eso de negar los resultados adquiridos, sino de someterlos a la prueba de la tensividad, de comprobar sus falencias, de ampliar, en suma, su campo de acción y de incorporar aspectos que no tenían cabida en el modelo de la ‘narratividad generalizada’, tales como el mundo de lo sensible, del afecto, de los estados de alma, al lado de los estados de cosas y del cuerpo como sede de la sensibilidad”. Si se aprecia con detalle el desarrollo de esta monografía, previamente se manifestó la importancia de la propiocepción en estas consideraciones.

Por su parte, los niveles del recorrido generativo del contenido propuestos por la semiótica greimasiana o clásica para el análisis de textos y discursos son dispuestos, por Rosales (2022, comunicación personal), así (ver **Tabla 4**):

Tabla 4

Niveles de análisis del plano del contenido propuestos por A. J. Greimas, esquematizados por Rosales (2022, comunicación personal)

	<p>Estructura superficial</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Apariencia del texto • Relaciones de cohesión (que representan las de coherencia)
	<p>Estructura transformacional</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Conversión de un contenido en una organización sintáctica • Elementos diversos "encarnan" contenidos o intencionalidades del texto
	<p>Estructura profunda</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Los valores profundos que el texto expresa • Contenidos nucleares

Notas aclaratorias sobre el modelo de Fontanille

Los problemas metodológicos no son ajenos a la realidad del semiotista contemporáneo, dada la reciente emergencia de la semiótica de las prácticas y la cultura como constructo consolidado y el influjo vigente de la semiótica narrativa clásica. Ante esto, las líneas siguientes sugieren la aportación de ciertas salvedades. En efecto, es frecuente, durante el proceso analítico, confundir la acción narrada dentro del texto-enunciado clausurado con las estrategias y las escenas prácticas en las que un objeto semiótico sufre procesos de intercambio que se dan fuera del enunciado narrativo y que se corresponden con el hacer de sujetos reales. Es decir, no es lo mismo analizar la narración —texto enunciado encarnado en un objeto con características formales, faz 1— con los

valores que entraña, que analizar las estrategias de lectura e intercambio del objeto semiótico, sea cual sea su materialidad (de carácter sustancial, faz 2), en una escena práctica. El modelo propuesto en *Prácticas semióticas* por Fontanille no se dispone para analizar únicamente el contenido de los relatos, sino para observar las dinámicas del objeto semiótico que contiene el relato en escenas sociales particulares, enmarcadas en ciertas estrategias culturales, así como las formas de vida en que las prácticas y estrategias de acción y uso de un objeto se despliegan. Si bien esta no es empresa sencilla, la apuesta disciplinar con el modelo es grande y los resultados pueden llegar a ser importantes. Todo depende, por supuesto, del tacto del analista y de la manera como se correlacione la consabida intersemiotividad.

Una manera de organizar el análisis es considerar tres fases que involucran los seis niveles de pertinencia. En una fase primigenia, es preciso analizar las figuras y los procesos narrativos — actanciales, afectivos y cognitivos— del relato. En un segundo momento, es preciso detenerse en la manera en que el texto-enunciado se encarna en un objeto material. Por ejemplo, si el objeto semiótico es un filme, debe revisarse cómo y en qué formato fue registrado y cómo ha sido manipulado analógicamente y digitalmente; esta materialidad es la que articula el contenido del objeto con la cultura con la cual entra en circulación. Finalmente, en la fase tres, es preciso revisar cómo el objeto accede a formar parte de escenas prácticas de intercambio sociocultural y es interpretado a través de estrategias que se enmarcan en una o varias formas de vida, de caracteres pretéritos y actuales. Con estas aclaraciones, se puede efectuar un análisis semiótico que no redunde en un empleo tergiversado de las propuestas clásicas de Greimas y las aportaciones contemporáneas de Fontanille y, así, propiciar la vigencia de la semiótica en nuestros días.

El siguiente esquema presenta los niveles y el recorrido propuestos por Fontanille para una semiótica de las prácticas culturales (ver **Tabla 5**). Las columnas se erigen a partir de, por un lado,

los niveles composicionales del objeto semiótico y, por el otro, los niveles de lectura que promueven el análisis de aquello que se considera. Así, el nivel del texto-enunciado contempla las figuras, las transformaciones o narratividad y la axiología o valores que emanan de la articulación clausurada entre figuras de la expresión y del contenido. Se trata, en definitiva, de cómo el texto-enunciado semiotiza, representa o simboliza algo del mundo, en un universo de sentido inmanente.

Por su parte, para acceder a escenas de intercambio entre actores o sujetos reales, el objeto precisa de una materialidad que promueva dicha mediación; dentro de las escenas, los sujetos utilizan el objeto —a partir de sus instrucciones de uso— e interactúan con él en el marco de un mundo característicamente intertextual e intersemiótico, en donde los valores que orientan las acciones están regladas por un cúmulo de estrategias o el *cómo somos* de la cultura de referencia, cultura que compone una manera de ser ética o un estilo de vida. Estos últimos estratos se leen y analizan a partir de los elementos socioculturales que dotan al objeto semiótico de vigencia y lo dinamizan en prácticas de producción, uso e interpretación o lectura con ciertas direcciones y efectos de sentido que se corresponden con valores culturales prestos a relacionarse a una geografía en específico.

Tabla 5

Niveles y recorrido propuestos por la semiótica de las prácticas culturales (Rosales y Vargas, 2024)

Niveles de constitución del objeto signifiante			Niveles de lectura
El texto-enunciado organizado para expresar un sentido	Figuras reconocidas y con una dirección signifiante ↓	Plano de la expresión	Análisis del objeto signifiante como sistema semisimbólico que representa algo del mundo
	↕ Procesos transformacionales en vaivén entre la condensación y la expansión de significados	Articulación de figuras de la expresión y del contenido	

↕ Valores de las figuras en interacción	Plano del contenido	
↕		
El enunciado se encarna (<i>embodiment</i>) en un objeto material (corpóreo) que lo contiene, con diversas mediaciones		El objeto accede a escenas de intercambio gracias a la doble mediación formal y material
↕		
En las escenas de intercambio , los actores sociales dan usos al objeto y lo relacionan con otros objetos significantes		El objeto semiótico en relación con los actores y las estrategias socioculturales. El uso y la interpretación del objeto son un despliegue persuasivo sobre una manera de ser y hacer en el mundo
↕		
La acción en curso responde a estrategias , establecidas en el modo de configurar el objeto como enunciado guiado por el <i>así se hace</i> en la cultura representada y en la que se despliega el objeto significante		
↕		
Las estrategias forman parte de un <i>ethos</i> o forma de vida , firma identitaria de un universo cultural		

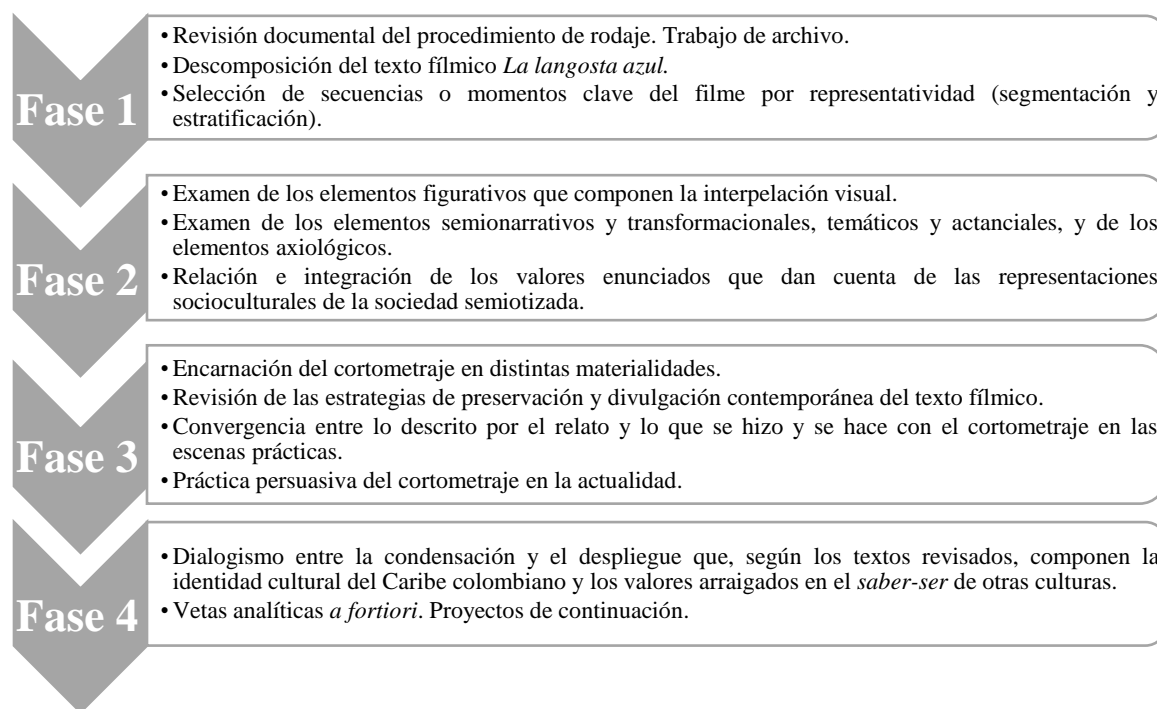
Esquema general de la investigación

Finalmente, para Fontanille (2016, pp. 163-164), todo texto otorga zonas críticas que pueden interpretarse en diversas direcciones, pues los constructos pluri-isotópicos, las ambivalencias narrativas, los conflictos de puntos de vista y las dificultades de lectura no son fenómenos indiferentes a la composición de un objeto semiótico; así, la manera como en esta investigación se administraron los obstáculos y nudos —en términos de Fontanille— es objeto de una descripción que procura demostrar cómo se llevó a cabo la praxis interpretativa. Metodológicamente, esto se resolvió al partir de una descripción del texto para localizar las consabidas zonas críticas y, ante estas, se tomaron decisiones que propiciaron opciones de desarrollo descriptivo. En efecto, “puesto que el análisis (incluido el análisis semiótico) es una práctica, debe tener en cuenta sus propias estrategias de acomodación a su objeto, el cual consiste en otras prácticas” (Fontanille, 2016, p.

216). La definición del modelo²⁶ o esquema general que se compuso para el objeto considerado en esta empresa se presenta a continuación (ver **Tabla 6**). El orden que plantea el esquema no posee *strictu sensu* el mismo desarrollo cronológico en esta monografía, pues se invirtieron y cambiaron algunos momentos en el índice final por factores de exposición didácticos y estratégicos. No obstante, se reitera el compromiso del semiotista por presentar los resultados de la manera más sistemática posible, sin alterar, en la medida de las posibilidades, los estratos jerárquicos de la metodología empleada.

Tabla 6

Esquema general de la investigación



²⁶ “Tratar la práctica como una semiótica-objeto, y principalmente la práctica interpretativa, es comprometerse a producir un modelo que permita dar cuenta del conjunto de sus constituyentes de manera homogénea y coherente” (Fontanille, 2016, p. 168). En sentido estricto, no se trata aquí de un modelo objetivo previamente establecido, sino de un esquema general de análisis, noción que se corresponde con el subjetivismo bourdieusiano. Además, se apela a lo que Fontanille caracteriza como “el compromiso del semiótico con la búsqueda de las vías metodológicas más operativas y mejor adaptadas a su objeto de descripción” (Fontanille, 2016, p. 310), sin perder de vista la buena distancia.

Capítulo 2 ANÁLISIS DE *LA LANGOSTA AZUL* (1954) COMO TEXTO ENUNCIADO

PREÁMBULO

Este capítulo de la monografía se corresponde con lo que, en las disquisiciones metodológicas (*cf. supra*), se dio a llamar faz uno o el examen detallado del texto-enunciado. Así, se parte de la premisa de que *La langosta azul* es, ante todo y en un primer momento, un texto clausurado, compuesto por figuras, por procesos narrativos o transformacionales y del que derivan valores o axiologías particulares.

Para tales fines, se caracteriza el objeto semiótico a partir de generalidades y de un recuento sobre la manera en que se originó el filme. Acto seguido, se compone un modelo enunciativo del cortometraje con los planos que gobiernan y acompañan el texto, así como con un examen sintáctico del mismo y de la figura del *voyeur* o vigía dentro de la narración. Posteriormente, se analizan algunas figuras espaciales representativas, como la tienda *La Favorita*, el pueblo o el *Hotel Tal*. Asimismo, se analizan con detalle los elementos figurativos, narrativos y axiológicos de dos actores determinantes dentro de la narración, a saber, el Vivo y el Gringo. Para ello se parte de figuras específicas de la expresión que se correlacionan, en un sistema semisimbólico, con elementos profundos o del contenido. Respecto al tiempo como figura, esta categoría se evalúa de manera transversal a lo largo de esta parte del informe, pero se detalla en momentos específicos como cuando se abordan las temporalidades rituales y el ritmo.

Algunas acciones son presentadas como figuras representativas, especialmente la acción ritual y la acción pesquera. De este examen emergen categorías y valores clave para la caracterización de aquel espacio, tiempo y sociedad representados en el universo del relato. Finalmente, en el capítulo se evalúan figuras corporales del cortometraje, previo a la presentación global de los valores enunciados en el texto.

Algunas precisiones son necesarias respecto al proceder analítico de este capítulo. Posterior a la descripción del filme, se abordará la enunciación en el cortometraje y se hará la división en encuadres que constituyen las etapas de desarrollo del relato; dicha segmentación será, entonces, lineal y cronológica. Para erigir el modelo enunciativo o de organización del texto *La langosta azul* se toman en cuenta elementos figurativos recurrentes, tanto espaciotemporales como objetuales, temáticos y, sobre todo, actoriales y de la acción. Cada uno de estos elementos se detalla en los acápites que componen la totalidad del capítulo. Dichos elementos son seleccionados, como se estimó en la metodología, por representatividad.

De esta forma, se asegura la congruencia del informe con el método de análisis elegido y el modelo particular con que se abordó la investigación. La presentación de los resultados se expone de esta manera para evitar reiteraciones o consideraciones redundantes y excesivamente detalladas que no son pertinentes para los objetivos de esta pesquisa. En caso de ser necesario, bastará con puntualizar aquello que se precise indispensable a la hora de abordarlo en la monografía. Ejemplo de esto es que el análisis figurativo y que concierne a los intereses de este capítulo considera, ya, la existencia de actores que se reconocen iconográficamente y por recurrencia en el enunciado visual, pero no se detallan los constituyentes plásticos e icónicos de estos a menos de que sea estrictamente necesario para una caracterización modal del sujeto que participa en el o los cursos de la narración, como sucede con el rostro femenino.

Se trata, en definitiva, de un informe que aborda un mismo objeto de estudio y sus detalles analíticos, en niveles con datos correlacionados, a saber, caracterización del filme, detalle de elementos figurativos representativos, consolidación de lógicas transformacionales o narrativas y resultados axiológicos o del valor. Todo esto se presentará a lo largo de los subtítulos que componen el capítulo y todo tratará de la lógica interna y clausurada del texto en cuestión.

EL ORIGEN DEL TEXTO FÍLMICO

La langosta azul (1954) es un cortometraje codirigido por Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo y Luis Vicens, filmado, según varios registros, entre 1954-1955. Como constata Samper Pizano, de manera curiosa y a pesar de múltiples esfuerzos, no se ha podido establecer la fecha exacta de filmación de *La langosta azul*; añade que “se calcula que fue a fines de 1954 o durante el primer semestre de 1955, cuando Álvaro tenía 29 años” (1998, p. 22). Según Gilard, “la fecha precisa en que se filmó *La langosta azul* es imposible de establecer”; además, señala que “al revisar los papeles de Cepeda, hemos encontrado un recorte de *El Heraldo* de Barranquilla, columna ‘Candilejas’, fechado el 17 de marzo de 1955, donde bajo el título de ‘I am a camera’ se dice que Cepeda acaba de regresar de Estados Unidos y va a continuar la filmación de *La langosta azul*. Aunque con este dato queda establecido que fue en 1955, no se puede descartar la hipótesis de que la filmación se hubiera iniciado en 1954” (2022, p. 54, cursivas en el original). No obstante, en la mayoría de los medios en los que circula el cortometraje, se suele anteponer 1954 como fecha oficializada de rodaje.

Para Tamayo, el cortometraje es un “ejemplo del distanciamiento de los intelectuales con la realidad cinematográfica nacional, y [un] suceso evidente de esa nostalgia por los pasados culturales europeos que invaden a los representantes culturales del país” (2006, p. 52), cuyo argumento parte de una presentación poética y surrealista al mejor estilo de Dalí o Buñuel (*ibid.*). Sin embargo, para Martínez Pardo (1978, p. 198), los mejores momentos del cortometraje no son los que están cargados de simbolismo, sino aquellos en que parece un reportaje fílmico, es decir, cuando el extranjero sale por las calles del pueblo y la cámara, aparentemente olvidada de la langosta y en el decir de Martínez, se dedica a hacer un reportaje visual del entorno. Como se

constatará más adelante, la instancia de enunciación, en realidad, no se olvida de la langosta; pero se conviene con el autor respecto al carácter descriptivo del hacer de dicha instancia.

El texto relata la llegada de un extranjero estadounidense, el Gringo, a un recóndito pueblo caribeño emplazado, según lo hace saber la inscripción del taxi que lleva al actor a dicho lugar, entre Barranquilla y Magangué. Por la indagación archivística, se conoce que la enunciación en acto se ejecutó en el Municipio de La Playa, Atlántico, a orillas de la ciénaga de Mallorquín. En un momento de descuido, un gato roba una de las langostas que trae el Gringo en su equipaje, razón por la cual sale desesperado en búsqueda del espécimen desaparecido. Mientras este actor indaga, la narración visual presenta algunos detalles de la cotidianidad de la población local. Según Restrepo Sánchez, el cortometraje “se rodó de una manera insegura, en 16 mm, blanco y negro y sin sonido, por lo cual solo fue exhibid[o] en pocas ocasiones, y no sería rescatad[o] sino hasta el año de 1990, para una exhibición en la ciudad de Nueva York” (2003, p. 84). Además, Restrepo aclara que, si bien varios colaboraron en la elaboración de la película —como Nereo López Meza en dirección de fotografía, Guillermo Salvat en cámara, así como García Márquez, Vicens y Grau Araújo, los tres en montaje, dirección y guion—, testimonios documentales aseveran que a Álvaro Cepeda Samudio corresponde la idea original, proveniente de una experiencia onírica.

Tal como comenta Manotas —“Tita”, viuda de Cepeda— (2002), si bien García Márquez se encontraba en Bogotá durante el rodaje, junto con Cepeda Samudio escribieron el guion y ambos se comunicaron durante el proceso. Además, como sentencia García Márquez, Cepeda Samudio llegó a Bogotá con la idea de grabar una película de la que solo tenía el título, lo cual “fue un error certero porque Vicens, Grau y Nereo se lo tomaron en serio. (...) La historia me pareció divertida y con la dosis suficiente de locura para que pareciera nuestra” (como se citó en Manotas, 2002, p. 190). Asimismo, Manotas testimonia a Nereo López, quien señala que

El cuento era de Álvaro Cepeda Samudio [quien] tenía la inquietud de hacerlo cine. (...) Me reclutaron para fotógrafo de la película; acababa de llegar de Nueva York, donde presenté mi tesis sobre fotografía. (...) Luego me nombraron en el papel principal, el gringo que trae la langosta atómica al pueblo. Actué sin saber. Me decían: tú actúa como te decimos y dices lo que te decimos... (...) Nadie hubiera pensado que la película llegaría a las alturas en la que la tienen hoy. La película ha viajado por los festivales internacionales más famosos. (2002, pp. 190-191)

Finalmente, Manotas sostiene que Grau Araújo le aclaró que la escena del ritual chamánico no estaba en el guion original, sino que se ideó como una alternativa a la búsqueda del espécimen; según el pintor, la secuencia se montó entre Cepeda Samudio, Vicens y él en el papel de brujo (2002, p. 191). Esta anotación es interesante debido a la atención que suele suscitar dicha secuencia en la visualización del filme; en esta monografía se dedica un acápite a examinar dicha acción ritual (*cf. infra*). Además, esto va de la mano con lo expresado por Gómez, para quien *La langosta azul* es una especie de “perla rara” y el relato, una excusa para escenificar el lenguaje cinematográfico en su esplendor (1988, p. 183-184). Gómez habrá de añadir que todo el filme es un discurso “onírico y liberador”, una muestra de “voluntad contestataria vía el humor intelectual” y un despliegue contra la estética oficial, “promulgada desde una sede desprestigiada: Bogotá la capital” (*ibid.*). Este desparpajo alegre es lo que a Gómez le permite afirmar que “al igual que París, Barranquilla era una fiesta” (1988, p. 184-185) para los emergentes tertulianos del Grupo de Barranquilla, en aquella época.

Según Caicedo González, las condiciones técnicas de la película responden a que “no había en Colombia por entonces industria cinematográfica de ningún tipo. El grupo realizador sacó dinero de sus propios bolsillos y lo obtuvo por medio de amigos. La película es muda porque no había condiciones para sonorizarla” (2014, p. 82). Esto se relaciona con lo descrito por Calvo, quien determina que la única copia, en 16 mm reversible, poseía la característica de no permitir

agregar banda sonora y la hacía propensa a prejuicios durante cada reproducción. Lo que, de hecho, aseguró, parcialmente, la difusión de la película en la última parte del siglo pasado, así como la realización de un internegativo y el volver a presentarla casi cuarenta años después del rodaje, fue el interés que tuvo el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York por el cine colombiano en 1990, año en que Tita Cepeda entregó una copia al curador encargado, Laurence Kardish, quien la transportaría de Bogotá al MoMA (Manotas, 2002; Restrepo Sánchez, 2003).

Para Martínez Pardo, la obra tiene importancia, en el canon cinematográfico nacional, desde dos aspectos que él considera fundamentales.

El primero es estrictamente cinematográfico y radica en la novedosa concepción de su estructura. El argumento —la pérdida y búsqueda de la langosta azul— (...) pasa a cumplir la función de tenue hilo narrativo que da ocasión a crear una atmósfera sobre la vida del pueblo. El segundo es en cuanto a la relación del cine con la realidad. Cepeda construye una crónica cercana a la ciencia ficción y paralelamente una crónica de la vida. No hay aproximación directa de la realidad como conflicto, ni una posición crítica explícita. Por el contrario la obra se entrega como algo aparentemente divertido por el suspenso a un nivel inmediato, **pero simultáneamente ofrece gran cantidad de datos para definir el ambiente y las condiciones de vida de un pueblo de la costa**. En este sentido Cepeda Samudio se adelantó diez años al desarrollo del cine colombiano. (1978, p. 198, énfasis con negritas agregado)

Martínez, de esta forma, reafirma el carácter inédito de esta realización cinematográfica, distanciada de las presentaciones naturalistas y costumbristas de la época (*cf. supra*), muchas de las cuales se empeñaban en loar o vituperar la realidad nacional de entonces sin mayor trabajo estético.

LA ENUNCIACIÓN EN *LA LANGOSTA AZUL*

Las consideraciones hasta aquí expresadas permiten entender el cómo y el porqué de la gestación de un texto fílmico sustancial como *La langosta azul*, con particularidades enunciativas que son relevantes para comprender el sentido de este cortometraje. La enunciación²⁷, entendida inicialmente como el acto individual de apropiación de la lengua, es igualmente extensible, como proceso de desembrague, a otros sistemas semióticos, tal como lo ha propuesto Dondero (2020). Benveniste, pionero de la teoría de la enunciación, ya sentenciaba que “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto” (2015a, p. 180) y, desde los años sesenta, consideraba que sistema (lingüístico, primeramente, pero anticipando su postulado sobre esta concepción a otros lenguajes) y proceso comunicativo son inseparables, pues ciertos elementos del sistema no adquieren significación sino hasta que son actualizados enunciativamente (*ibid.*). Así las cosas, la realidad dialéctica de la enunciación presupone la relación mutua que se proyecta entre enunciador y enunciatario, por lo que la instancia de enunciación estabiliza la presencia de una otredad que, además de ser condición *sine qua non* de cualquier acto de actualización discursiva, permea todo enunciado de intersubjetividad (*ibid.*, p. 181). Asimismo, Fontanille ha considerado y abordado la enunciación como praxis, aspecto que permite superar la inmanencia, en materia temporal, de todo texto (2016, p. 141 y ss.). En efecto, se trata no solo de enmarcar, dentro de los límites de inmanencia prácticos, las propiedades enunciadas, sino también los enunciados precedentes y

²⁷ En términos formales, el aparato de la enunciación, según Benveniste, se compone de i) un locutor, cuya instancia de discurso actualiza un sistema, espera un auditor y suscita otra enunciación a cambio; ii) una otredad, independientemente del grado de presencia, pues “toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario” (2015b, p. 85); iii) una referencia, juego de formas específicas y relacionales, y iv) una dinámica deíctica, en cuyo seno se disponen las formas espaciotemporales (2015b, pp. 82-91). Para una distinción taxonómica y metodológica entre el par enunciador/enunciatario y locutor/alocutario, entendido el primero de ellos como un sistema de posiciones abstractas y el segundo, como el lugar desde el que se habla, véase Maingueneau (2004). De todas maneras, es común la usual correspondencia, término a término, entre las posiciones en la situación de enunciación y los lugares de la situación de locución. Este trabajo de investigación opta por el par enunciador/enunciatario en las consideraciones a propósito de estos fenómenos.

posteriores, algunos de naturaleza presupuesta. Estas consideraciones permiten comprender parte del alcance de la investigación propuesta y la razón de ser de lo abordado en el tercer capítulo de esta monografía.

En el séptimo arte, la enunciación consolida la lógica del mundo representado a partir del manejo que se hace de la cámara desde los planos y la angulación, pero también desde factores técnicos en general, como lo son la iluminación o los diversos efectos que encausan la producción del sentido. La cinematografía ha otorgado a estas expresiones unos contenidos más o menos estabilizados a lo largo de la historia, varios de ellos asociados con el ir y venir que propicia la manipulación del punto de vista del enunciatario. Si bien el cine, como semiótica audiovisual, no cuenta con una organización gramatical unívoca (*cf. supra*), la reflexión en cuanto a su organización formal ha propiciado teorías que condicionan, parcialmente, el manejo de la enunciación en esta clase de narraciones. Es el caso de la composición en tipos de planos, los cuales pueden discretizarse, a partir de la figura humana, en entidades como plano general, plano conjunto, plano entero, plano medio, plano americano, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle (Sellés y Racionero, 2008, pp. 23-27). Sucede lo propio con los tipos de angulaciones, entre las que se encuentra el picado, que enfoca desde un espacio superior y se asocia a valores de debilidad; el contrapicado, inverso al anterior y cuya función es otorgar relevancia; el zenit, un picado a noventa grados, como si la cámara estuviera colgada al techo, y el nadir, angulación extraña que supone poner la cámara a ras de suelo (*ibid.*, pp. 27-28). Si bien estas formas enunciativas se organizan, taxonómicamente, de manera diferente y según diversos autores, lo importante de la cuestión es anotar que, así como hay un simbolismo en el lenguaje cinematográfico más o menos estabilizado, el semisimbolismo de los distintos textos fílmicos puede incluso invertir los valores canónicos o jugar con una parcial o total tergiversación. Ejemplos de ello ocurren, en *La langosta*

azul, con el contrapicado que muestra, por primera vez, al *voyeur* o vigía en escena y que se ciñe a los valores canónicos para esta expresión, pero lo contrario sucede con el picado en el que el Vivo observa directamente a la cámara, a lo largo de la secuencia del robo de licor (*cf. infra*).

Asimismo, el lenguaje cinematográfico contempla formas estereotipadas en lo que concierne a los movimientos de cámara, como es el caso de los planos grabados con o sin cortes; a los puntos de vista, dependiendo de si la cámara enfoca desde un exterior neutral, desde los ojos de cierto personaje (como sucede con el *voyeur* y el Gringo; *cf. infra*) o desde un lugar ajeno a la vista humana; a la fotografía, según se focalice en matices, sombras, luminosidad, claroscuro, entre otras técnicas; a los tipos de ópticas u objetivos de cámara, entre los que se contemplan el angular, el gran angular, el tele y los movimientos de zum; a los recursos de montaje, como la elipsis o el fundido encadenado; al espacio, con el encuadre, el campo y el fuera de campo, entre otros elementos más o menos canónicos (Sellés y Racionero, 2008). Todas estas unidades convergen en lo que tradicionalmente se conoce como montaje, considerado como “la verdadera gramática del cine” (Sellés y Racionero, 2008, p. 68). Para Russo (1998), el montaje, además de ser el principio organizador de todo filme, corresponde a la sintaxis propia de esta semiótica-objeto, entre cuyas consideraciones principales está el encadenamiento y la conexión entre un plano y otro, la duración y, en general, toda la organización lineal del enunciado cinematográfico.

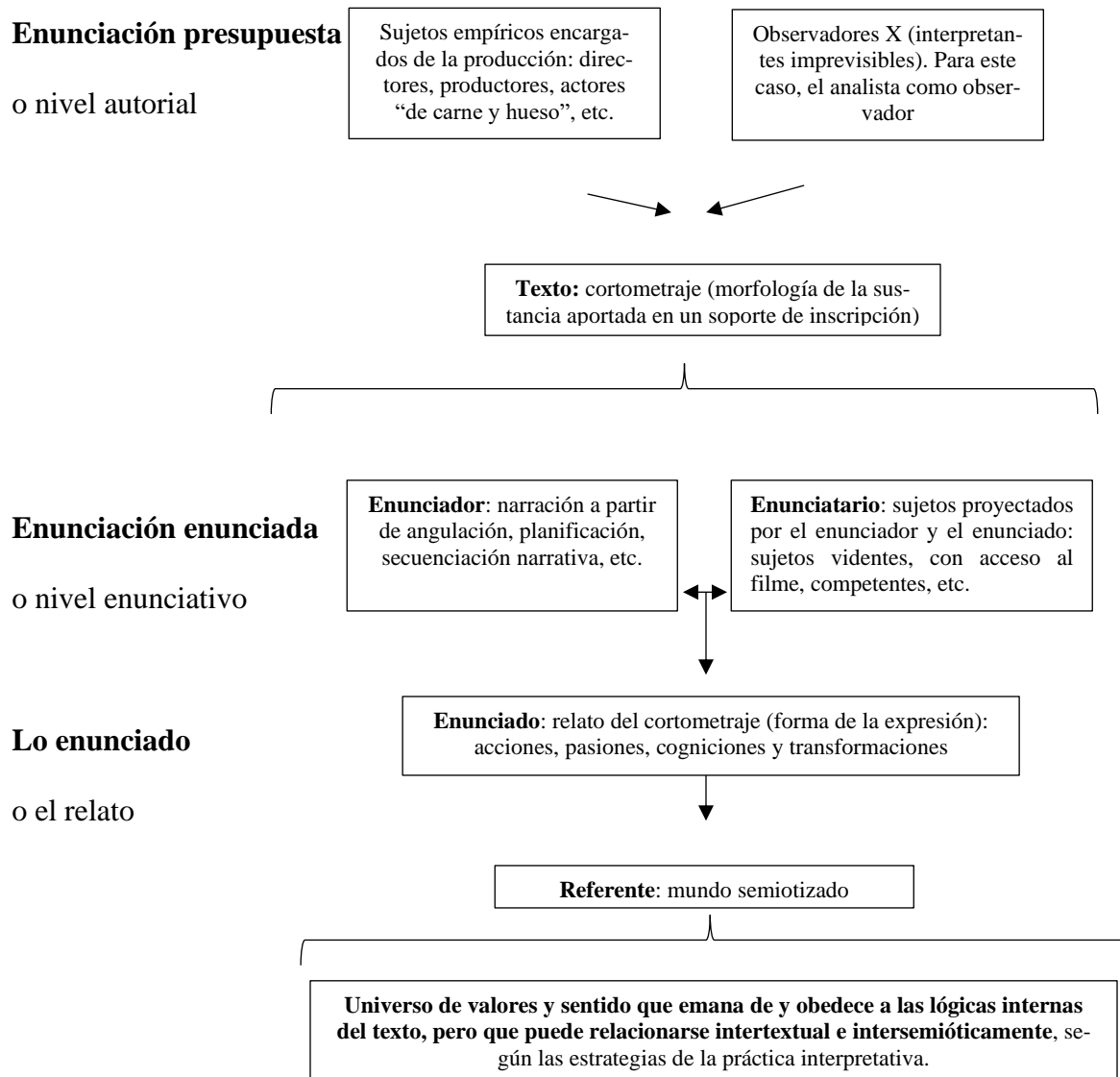
Planos enunciativos en el cortometraje

Con el preámbulo que brindan estas observaciones, es preciso anotar algunas salvedades en lo que atañe a los planos enunciativos en *La langosta azul*; además, la diferenciación entre los diferentes niveles aclara, nuevamente, la relación entre la inmanencia del objeto semiótico encerrado en la textualidad y los planos que lo trascienden y en los cuales el texto fílmico dialoga con

otros textos y enunciados, elementos que se abordarán en el capítulo tercero. A continuación, la enunciación en el cortometraje se esquematiza (ver **Tabla 7**) desde el modelo propuesto por Arévalo Viveros (2008) y Serrano Orejuela (2019), quienes a la vez se basan en la teoría de la enunciación (cf. Benveniste, 2015a y 2015b), los postulados greimasianos de la significación enunciativa (cf. *supra*) y la narratología de P. Ricoeur (cf. *supra*).

Tabla 7

Planos enunciativos en La langosta azul



Esta diferenciación esquemática de planos y niveles especifica la enunciación presupuesta (los sujetos empíricos y los observadores relacionados con la producción del enunciado), los rasgos enunciativos dentro del enunciado (en dinámicas de embrague y desembrague que separan a los sujetos empíricos, pero que los representan porque tanto productores como observadores quedan preconfigurados por la manera en que son convocados a leer el texto que se propone como objeto semiótico autónomo) y el relato o texto en sí mismo. En este primer capítulo del informe de investigación, los niveles que se articulan corresponden a estos dos últimos mencionados, es decir, se considerará, ante todo, el relato enunciado en *La langosta azul*, en cuyo seno se sitúan las acciones y las transformaciones narrativas que constituyen la totalidad textual, pero confrontadas con los procedimientos del nivel enunciativo, priorizando la angulación, la planificación y la secuenciación, para efectuar el análisis figurativo, semionarrativo y axiológico que circunda los límites del objeto clausurado.

Es preciso aclarar que la teoría semiótica prefiere examinar la instancia de enunciación como categoría analítica porque allí se involucran los cambios de enunciador en un mismo objeto semiótico y, dentro de esta, los pares enunciador y enunciatario. El enunciatario puede definirse como la concretización del *modus operandi* del observador y, en el marco del modelo de las prácticas culturales, es una instancia en la escena interpretativa dentro de las prácticas o cursos de acción, pero configurada por las coordenadas de lectura o la construcción enunciativa del objeto-texto. Asimismo, es indispensable distinguir entre los actores figurados dentro del relato de los actores de las escenas interpretativas, donde el lector práxico del objeto semiótico puede seguir o no, según su grado de competencia, las coordenadas de cooperación lectora o textual propuestas por la amalgama enunciativa de aquello que lee. Por su parte, el referente o mundo semiotizado es una categoría compleja y que representa mundos posibles que predicen sobre la experiencia del

ser en el mundo humano, pero que como semiotización no se corresponde, *strictu sensu*, con la realidad en sí misma.

Para estos fines, es menester segmentar el texto como eslabón primigenio del análisis (Casetti y di Chio, 1991, p. 17 y ss.). Estudiar un objeto es fragmentarlo, pero también estratificarlo, enumerarlo, reordenarlo, unificarlo y proponer claves de lectura (*ibid.*). Una de las maneras de descomposición de un filme es la linealidad, como previamente se detalló, que parte de episodios, secuencias, encuadres e imágenes, y que se puede complementar (como, de hecho, se planteó en el preámbulo y aquí se hace) con la descomposición del espesor o la estratificación, que apela a los elementos isotópicos y homogéneos; linealmente, es lo que se hace a la hora de fragmentar la secuencia representativa que se analiza del actor el Vivo; en términos de discretización estratificada, es lo que se hace con el análisis espacial. Sin embargo, es posible, asimismo, establecer el “guion a posteriori”, esto es, la traducción del filme descrito visualmente y que, por lo general, se hace encuadre por encuadre y sonoramente (Casetti y di Chio, 1991, p. 21). A continuación, se presenta este procedimiento de fragmentación de la sintaxis del texto fílmico *La langosta azul* de manera comprimida, para el cual se procedió siguiendo la propuesta metodológica de Casetti y di Chio, es decir, numerando y describiendo los distintos encuadres del texto. El ejercicio completo, si bien es extenso, no es inusitado, pues se trata de un cortometraje; además, es condición indispensable para conocer, a cabalidad, el objeto de análisis (ver **Apéndice A**). Por razones lógicas, no se considera el elemento sonoro como pertinente. Cada conjunto de encuadres se relaciona para formar isotopías narrativas y, eventualmente, se señalan los programas narrativos englobantes o principales del relato.

Sintaxis del texto filmico

Presentación del cortometraje

Créditos iniciales del cortometraje (credit roll), segmento constituido por dieciséis cortes de cámara (fuera de campo; detrás de cámara). *Paratextos*, **encuadres 1-11**.

Inicio del relato

Anclaje espaciotemporal, ubicación cronotópica de la instancia de enunciación respecto al universo representado, **encuadres 12 y 13**.

Vigía, primera aparición, **encuadre 14**.

Llegada del Gringo al pueblo, **encuadres 15-24**.

Anclaje espacial, **encuadres 25-26**.

Desplazamiento del Gringo en dirección al Hotel TAL, **encuadres 27-33**.

Vigía, primer récord, **encuadre 34**, primer récord de mirada (punto de vista se corresponde con lo que ve el *voyeur* o vigía); el Gringo avanza hacia el Hotel *TAL*, en un plano entero; primera aparición del efecto *full frame* en la enunciación (pérdida de la nitidez en las esquinas de la imagen).

Llegada del Gringo al hotel. Registro en la recepción del hotel. El Gringo se instala (parcialmente) en la habitación asignada, **encuadres 35-54**.

Vigía, segundo récord, **encuadre 55**.

Vigía, segunda aparición, **encuadre 56**.

Vigía, tercer récord, **encuadre 57**.

Instalación del Gringo en la habitación y desempaque minucioso de las langostas que trae consigo, **encuadres 58-76**.

Descuido del Gringo y robo de la langosta (por parte del gato), encuadres 77-103. Encuadre 95: primerísimo primer plano de la expresión facial del Gringo sorprendido, asustado, atónito; recurso juzgado excepcional (para un filme mudo). **Encuadre 102: cuarto récord de mirada** del *voyeur* o vigía, con efecto *full frame*. **Encuadre 103: quinto récord de mirada** del *voyeur* o vigía.

Primera irrupción del Gringo en vivienda ajena, encuadres 104-109. Encuadre 109: sexto récord de mirada del *voyeur* o vigía.

Continuación de la búsqueda del Gringo por el pueblo, encuadres 110-121. Encuadre 119: séptimo récord de mirada del *voyeur* o vigía.

Segunda irrupción del Gringo en vivienda ajena, encuadres 122-130. Encuadre 122: octavo récord de mirada del *voyeur* o vigía. **Encuadre 126: noveno récord de mirada** del *voyeur* o vigía.

Ritual chamánico (para hacer aparecer la langosta extraviada), encuadres 131-148. Encuadre 141: décimo récord de mirada del *voyeur* o vigía. **Encuadre 142: undécimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía. **Encuadre 146: duodécimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía. **Encuadre 147: decimotercer récord de mirada** del *voyeur* o vigía.

Continuación de la búsqueda del Gringo, encuadre 149.

Faena pesquera, encuadres 150-151.

Juego de los niños (cometas y piedras), encuadres 152-163. Encuadre 155: decimocuarto récord de mirada del *voyeur* o vigía. **Encuadre 157: decimoquinto récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*. **Encuadre 159: decimosexto récord de mirada** del *voyeur* o vigía.

Juego de los niños (cometa), encuadres 164-167. Encuadre 164: decimoséptimo récord de mirada del *voyeur* o vigía. **Encuadre 167: decimoctavo récord de mirada** del *voyeur* o vigía.

El niño de las cometas, **encuadre 168**, continuación del encuadre 166.

Búsqueda generalizada de la langosta (en su mayoría, por parte de infantes de la región), **encuadres 169-175**. **Encuadre 171: decimonoveno récord de mirada** del *voyeur* o vigía.

Rostro de mujer, **encuadre 176**, primer plano del rostro de una habitante de la región.

Vigía, tercera aparición, **encuadre 177**, plano entero con angulación contrapicada del *voyeur* o vigía; está trepado en una escalera como en el encuadre 14; espía con sus binoculares.

Búsqueda generalizada de la langosta, **encuadre 178: vigésimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía.

Robo de licor por parte del Vivo, **encuadres 179-181**.

El Vivo se entera de la pérdida de la langosta, **encuadres 182-183**.

Vigía, cuarta aparición, **encuadre 184**.

Vigía, vigésimo primer récord, **encuadre 185**.

Búsqueda de la langosta por parte del Vivo, **encuadres 186-211**. **Encuadre 193: vigesimosegundo récord de mirada** del *voyeur* o vigía. **Encuadre 195: vigesimotercer récord de mirada** del *voyeur* o vigía. **Encuadre 200: vigesimocuarto récord de mirada** del *voyeur* o vigía.

Anclaje espaciotemporal, **encuadres 212-213**.

Búsqueda de la langosta por parte del Vivo, **encuadres 214-217**.

Vigía, quinta aparición, **encuadre 218**.

Irrupción del Vivo en la habitación del Gringo, **encuadres 219-229**.

Niño de las cometas, **encuadres 230-232**.

El Gringo sale, por segunda vez, del hotel, **encuadre 233**.

Secuencia erótica entre el Vivo y la Hembra, **encuadres 234-237**.

El niño de las cometas / el Gringo, **encuadres 238-254. Encuadre 252: vigésimoquinto récord de mirada del voyeur o vigía. Encuadre 254: vigésimosexto récord de mirada del voyeur o vigía.**

Vigía, sexta aparición, **encuadre 255.**

El niño de las cometas / el Gringo. Secuencia final: disputa entre el niño y el Gringo por el control de la cometa, **encuadres 256-271. Encuadre 261: vigésimoséptimo récord de mirada del voyeur o vigía. Encuadre 269: vigésimoctavo récord de mirada del voyeur o vigía. Encuadre 270: vigésimonoveno récord de mirada del voyeur o vigía. Encuadre 271: trigésimo récord de mirada del voyeur o vigía.**

Fin del relato

Encuadre 272: pizarra que muestra: “FIN”; unas manos irrumpen en el campo; una, para sostener la pizarra; la otra, para borrar la palabra.

Esta organización de los componentes del relato en fragmentos de densidad semántica y, en general, en encuadres, permite comprender la discretización del objeto analizado, así como la subdivisión del desarrollo narrativo. Asimismo, esta estratificación es condición previa para delimitar los momentos del relato en los que se hace énfasis en este informe y que responden, según una tipología preestablecida, a factores de representatividad (Fontanille, 2001). Como se indicó previamente (*cf.* metodología), es preciso descomponer el texto fílmico para recomponerlo según los fines analíticos y las estrategias del investigador.

Esta descripción del montaje considera las continuidades y discontinuidades en materia espacial y temporal. En efecto, buena parte de la lógica enunciativa de un relato cinematográfico se erige a partir de lo que deja ver, pero también de lo que deja no ver y no deja ver; si bien los saltos cronotópicos no son abruptos en *La langosta azul*, las discontinuidades son importantes para

comprender la lógica del enunciado; en este, todo queda condensado en el espacio-tiempo de visualización y el universo representado no atraviesa más allá de los lindes del pueblo costero, aun cuando se elaboren referencias deícticas a otros espacios como Barranquilla, Magangué (en el taxi-expresso que deja al Gringo en la población rural) o Estados Unidos. A partir de estas dinámicas el espectador entiende que, pese a los saltos, hay continuidad en la historia.

El relato presenta múltiples programas narrativos condensados en un esquema narrativo que, en términos temáticos, es relevante por su carácter argumental, a saber, la pérdida y búsqueda de la langosta. Bajo este esquema, se reúnen, respectivamente, los programas de la llegada del Gringo al pueblo y al hospedaje, el robo de la langosta por parte del gato, el ritual chamánico, el juego de los niños, el robo de licor por parte del Vivo y la secuencia erótica entre el Vivo y la Hembra. La narración se desarrolla cronológicamente y constituye una de las formas más básicas con que un texto fílmico puede semiotizar o representar. Toda esta organización enunciativa responde a una estrategia de presentación, pues la instancia de enunciación está limitada por las condiciones de producción y muchos elementos del montaje evidencian esto. La situación de enunciación o enunciación presupuesta se detalla en la tercera parte de esta monografía.

El *voyeur* o vigía

Dentro de los complejos enunciativos, pero también semionarrativos que circundan el relato de *La langosta azul*, aparece un observador delegado por la instancia de enunciación que hace las veces de vigía o *voyeur*, modalizado por el texto como un actor que puede-quiere-sabe ver, pero que, además, en buena parte de la narración global, hace ver y hace no ver, dependiendo de la focalización de sus binoculares, herramienta que lo hace competente, a partir de un procedimiento enunciativo conocido como récord de mirada (*cf. supra*, con el procedimiento propio del

cine etnográfico de Ouédraogo, según Fontanille, 2019). Por lo demás, *voyeur* es una persona que mira, “especialmente que mira demasiado o con curiosidad” (Real Academia Española) y comparte carga semántica con otros ítem léxicos como centinela, figón, mirón, cotilla o vigía; la palabra vigía, del latín *vigilia*, remite a los centinelas que custodiaban el mar en estado de vigilia.

Este recurso narrativo y enunciativo, importante en la fijación escritural y semiótica desde la antigua Grecia (v. gr., el valor del vigía en *Agamenón* de Esquilo, voz que anticipa lo que ha de ser la trilogía de la Orestíada; al respecto, cf. Díaz, 1986, p. 9), funciona, en *La langosta azul*, a partir de la dualidad luz/oscuridad, pues el vigía no solo deja y no deja ver, sino que también hace saber y hace no saber al enunciatario. Como se acaba de detallar en la descomposición lineal, son treinta las veces en que la narración presenta el punto de vista del vigía o *voyeur* a partir de la técnica de rúcord de mirada, con efecto *full frame* o fotograma completo, lo que permite que el encuadre pierda nitidez en las esquinas y una sombra simule la forma circular del lente de un binocular. Desde que el Gringo avanza, recién llegado al pueblo, hacia el Hotel TAL (cf. Encuadre 34); hasta que el niño de las cometas y el Gringo disputan el control de la cometa y la pierden en el horizonte (cf. Encuadre 271), el *voyeur* o vigía no abandona ninguna de las partes álgidas del relato.

En efecto, el vigía no tiene reparos en adentrarse en la intimidad de las viviendas y los habitantes de la región para seguir las peripecias del Gringo; es lo que sucede cuando espía la humanidad tendida en una hamaca (encuadre 122) y que se ve interrumpida, en su parsimonia, por la llegada del Gringo (encuadre 126); o cuando focaliza en la parte baja del cuerpo de la Hembra, en su cintura y caderas (encuadre 141); o cuando un grupo de niños retozan en conjunto y juegan a tirar piedras a la ciénaga (encuadre 159); o cuando sigue la travesía navegante de los niños y del

Vivo (encuadres 193 y 195); o cuando, finalmente, el Vivo hace negocios con pescadores locales para conseguir un buen número de especímenes (encuadre 200).

Los binoculares, actantes de control, median entre la fuente que parece ser la mira del vigía, y el blanco, aquello que el vigía mira y que, en su mirar, revela al espectador. Los binóculos le permiten aproximarse a lo que mira, pero en un corte imperfecto, pues aquello es apenas una porción del universo en que acontece lo mirado. Así, la dualidad luz/oscuridad, en conjunto con el dejar y no dejar ver, pueden sintetizarse en el par mostrar/ocultar que media entre la organización narrativa del relato y la organización enunciativa del cortometraje con los elementos del montaje como instancia de enunciación. En otros términos, se trata de un punto de vista que, en un desajuste entre lo intensivo y lo extensivo, se yergue como un obstáculo, razón de más para afirmar que la captación es imperfecta y modalizada (Fontanille, 2001, p. 112), y que aquello que el lector del cortometraje tiene posibilitado ver no es más que un recorte incompleto del *continuum*. Esta relación entre mostrar y ocultar es, además, una de las construcciones isotópicas de este análisis.

Así, la confluencia de figuras que median entre lo narrativo y lo enunciativo permitirá evidenciar que el vigía o *voyeur* posee mayores implicaciones en la organización enunciativa del cortometraje, pues estos valores del fisgoneo pueden correlacionarse, posteriormente, con elementos prácticos, estratégicos y éticos condensados en el relato *La langosta azul*, relacionados con el carácter chafardero, cotillero, murmurador, chismoso y entrometido con que se caracteriza, como un precurso, a la gente del Caribe colombiano.

LA LANGOSTA

La langosta, crustáceo decápodo objeto de representaciones artísticas variadas, posee cualidades simbólicas de lujo y opulencia (García Bello, 2019). En el cortometraje, además de ser el

elemento principal de la función de tematización o anclaje del texto, la langosta, como objeto, circula en el relato a partir de las distintas valoraciones que los actores hacen de él; en efecto, el crustáceo es objeto de búsqueda del gato, del Gringo, del Vivo, del chamán y la Hembra, de los niños... pero cada uno de estos actores aprehende la langosta, en términos actanciales, como un objeto valor cuya axiología es distinta. Si para el Gringo el valor de la langosta está dado por su carácter científicista e incluso artificial (*cf. infra*), para el Vivo este valor es ante todo instrumental, en búsqueda de una potencial recompensa, pero el Vivo desconoce la particularidad sintética del espécimen extraviado. Para la Hembra y el chamán, en el marco del ritual dancístico, la valoración gira en torno a la magia, la sacralidad, el animismo, pero también del deseo por cooperar en el escudriñamiento que acontece en el relato, sin, al parecer, buscar beneficio alguno u obrando a partir de una manera de ver la vida en términos costumbristas y tradicionales (*cf. infra*).

De este modo, se aclara que, si bien la langosta es un objeto que circula a lo largo del relato, asumido y manipulado por los diversos actores, para cada uno de estos el valor del crustáceo decápodo es distinto y, en cada caso, dicha axiología es, *strictu sensu*, el objeto valor. Los objetos de valor, entonces, se detallan en cada momento del análisis figurativo y dependiendo de qué actor o actante se esté considerando (*cf. infra*). Por lo demás, es importante no perder de vista la valoración temática del título. Una langosta azul, además de ser un fenómeno natural extraño, insólito y excepcional, posee un carácter transgresor de los pares naturales que rodean el espécimen. Esto será crucial a la hora de contrastar los regímenes de creencias de algunos actores quienes, en una confrontación ejemplar, proveen elementos relacionados, por un lado, con el pensamiento mítico, ancestral y tradicional y, por el otro, con el carácter científico positivista caricaturizado, invasivo, extranjero y expoliador. Estos elementos se amplían en esta parte de la monografía.

Finalmente, es preciso considerar la intertextualidad. En la obra de Salvador Dalí, crucial para las vanguardias artísticas desde la década de los años veinte del siglo XX, la langosta se relaciona con cargas semánticas de deseo carnal y feminidad (García Bello, 2019). El artrópodo buscado por el Gringo, en el cortometraje, es particularmente azul, color vinculado a sentidos de profundidad, pureza, frialdad, ligereza y surrealidad (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 163) y que en el Grupo de Barranquilla parece ser un guiño crítico al modernismo, pero también un elemento de carácter onírico e intimista, como en el relato “Ojos de perro azul”, de García Márquez. En el sistema político colombiano, desde el siglo XIX, el azul se relacionó con lo que hoy es la derecha; desde el siglo XX, este ha sido el color del partido Conservador, movimiento político afín con las instituciones más tradicionalistas y complacientes con los intereses estadounidenses en la región, donde los colores están invertidos, pues el rojo representa a los republicanos y el azul, a los demócratas. Además, contraponiendo las prácticas de circulación contemporánea de *La langosta azul*, este filme es, en muchos casos, una pieza extraña del patrimonio cultural colombiano, desconocido incluso, en la actualidad, por muchos connacionales. Estos elementos se amplían en la tercera parte de la monografía.

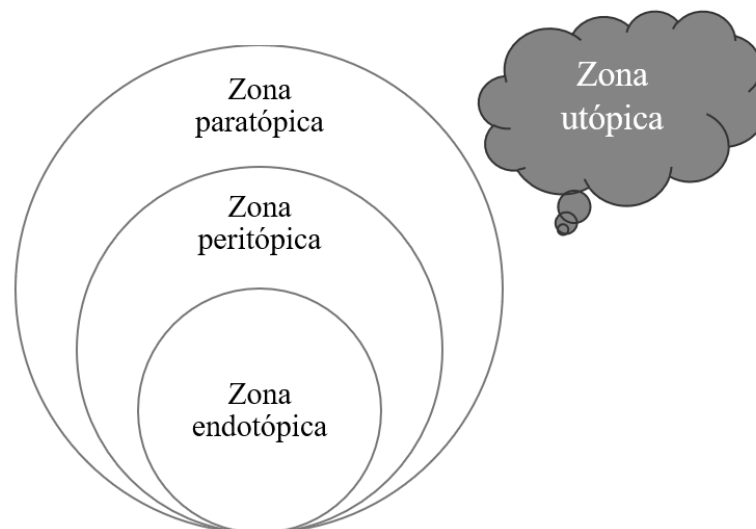
EL ESPACIO EN *LA LANGOSTA AZUL*

Dinámica de los espacios en la representación

Para analizar los efectos de sentido que convoca la narración del cortometraje, la dinámica espacial es crucial, pues permite comprender, en términos de la expresión, la confluencia de valores en el marco del contenido del relato. *La langosta azul*, como texto, es un mundo o universo representado que posee una configuración espaciotemporal, actuarial y modal y que presupone las condiciones determinantes para identificar las dinámicas de un mismo actante colectivo (Fontanille, 2019, p. 10), en este caso, una semiotización de un pueblo de la costa Caribe colombiana de mediados de siglo XX (sobre el actante colectivo, en el marco de la representación, *cf. infra*). De este modo, para caracterizar el espacio dentro del universo del relato, se tomará en cuenta la propuesta metodológica y teórica de Fontanille (2019, esquematizado para una semiótica práctica en 2020), dentro del marco del texto y cuyo antecedente analítico está dado por el artículo sobre dos películas del cineasta burkinés Idrissa Ouédraogo (*cf. supra*) (ver **Tabla 8**).

Tabla 8

Dinámica de los espacios, según la topología antroposemiótica (Fontanille, 2020)



En *La langosta azul*, el pueblo es la zona endotópica por excelencia, pues se caracteriza por ser un espacio cerrado, delimitado y en el cual no hay intimidad, pues siempre está la figura del vigía como fisgón de las acciones de los otros. En este espacio, segmentado y constreñido, el espectador comparte el espectáculo narrativo con los miembros de la población local y, en la medida de las posibilidades enunciativas, se inmiscuye en él. Asimismo, este espacio lo constituyen el interior de las casas en las que el Gringo se inmiscuye, pero también la casa donde echan a freír el pescado y el lugar donde se desarrolla el ritual (aunque parte de la dinámica topológica del ritual corresponde a una espacialidad utópica, como se menciona a continuación).

La zona peritópica es característica de los espacios del pueblo donde existe una mediación narrativa entre la restricción y la transgresión; es la zona donde los actores asumen ciertos riesgos y experimentan cierto grado de libertad. En *La langosta azul* esto se representa con la tienda de abarrotes La Favorita, lugar de distensión propicio para la ingesta de bebidas alcohólicas; también está dado por la aldea pesquera que el Vivo atraviesa para intentar conseguir muestras del espécimen extraviado de parte de pescadores locales y en la que se efectúa cierto pacto entre las partes.

La zona paratópica la constituyen espacios de apertura topológica o simbólica, en los que hay cabida para la transgresión, el amor y la pasión. Es la característica de la habitación del Hotel TAL, donde el Vivo y la Hembra mantienen un acto sexual, así como el horizonte de la ciénaga, aunque este último ronda también lo utópico. Esta categoría espacial brinda, según Fontanille (2019, p. 22), la posibilidad de libertad y creatividad estéticas en los cuerpos que allí interactúan. Aquí se hace lo que en la villa o caserío está restringido. Los valores dominantes son la armonía y la paz.

Finalmente, la zona utópica está compuesta por lugares indeterminados, que escapan no solo al campo de la instancia de enunciación (lo que en cinematografía se conoce como el fuera de

campo), sino también a la espacialidad de la representación, especialmente, del área de constreñimiento endotópica. En estos lugares la narratividad se inmiscuye en formas distópicas de ver el mundo, en no lugares o lo que trasciende el *Umwelt*, en términos de Fontanille (2019, p. 16), es decir, más allá del entorno donde se propician las condiciones y los efectos interaccionales entre los seres vivos y el medio que los circunda. Como se adelantó, el ritual chamánico que presenta el relato trasgrede lo endotópico para acceder, al menos entre los participantes del ritual, a una zona utópica no representada, pero sí sugerida (es lo que, al analizar el ritual a plenitud, se denomina el espacio ritual, *cf. infra*). Asimismo, en medio de la disputa final entre el Gringo y el niño, la cometa vuela por los aires, se escapa y parece trascender cualquier lugar de la narración; una hipótesis narrativa presupone que esta secuencia postrimera representa la transgresión del mundo racional al mundo de los sueños.

Algunos de los lugares previamente descritos se detallan analíticamente, a continuación. Asimismo, este examen de elementos figurativos, que convoca propiedades narrativas y determina ciertos valores, considera, en la exposición, no solo elementos topológicos sino también cronológicos, actoriales, modales, pasionales, etc.

Tienda La Favorita

Figura 1

Plano conjunto con angulación picada que corresponde al espacio interior de la tienda La Favorita



La tienda La Favorita es un espacio capital en la narración, de naturaleza peritópica y en el que acontece el robo de licor por parte del Vivo. Es este un campo sociópeto o que reúne a la gente (Osmond, 1959, como se citó en Hall, 2003, pp. 133-138) a una distancia personal cercana²⁸, con amplia posibilidad interaccional (Hall, 2003, p. 146). Como espacio “favorito”, es estimado y apreciado con preferencia (Real Academia Española, 2023) y la tienda propicia efectivamente el compartir por largo rato, de modo que es un escenario para la distensión, la ingesta de licor, entre otras actividades que involucran la predisposición a permanecer resguardados, por parte de los

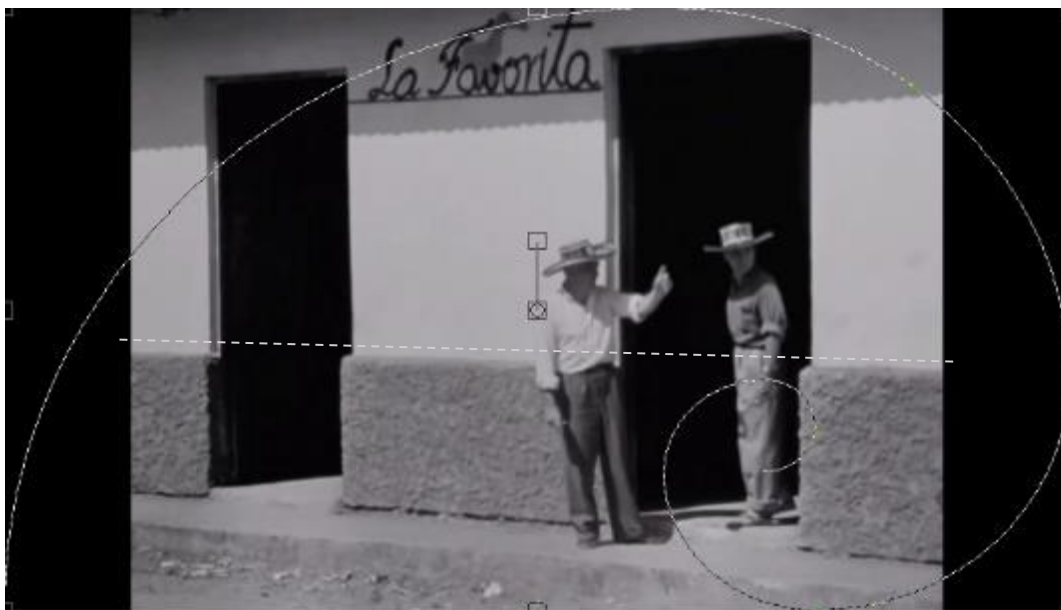
²⁸ Para Hall, en la distancia personal – fase cercana, “la sensación cenestésica de proximidad se deriva en parte de las posibilidades existentes en relación con lo que cada uno de los participantes puede hacer al otro con sus extremidades” (2003, p. 146.), pues a esta distancia se puede agarrar o retener al otro sujeto e incluso se percibe parte del calor de la otra humanidad.

habitantes, de la poderosa luz solar proveniente del exterior. Por lo demás, la nominación de la tienda es acorde con estas características examinadas. En efecto, la tienda de abarrotes propicia el compartir, la distensión, la comodidad climática y otros efectos de sentido ligados a la representación que se hace de la cultura del Caribe colombiano.

En el interior, La Favorita presenta asimismo un desdoblamiento entre la parte en que alcanzan a arreciar las consecuencias meteorológicas del exterior, la cual se corresponde con la zona cargada de mayor luminosidad (ver **Figura 1**), y la zona plenamente resguardada de estas condiciones, en donde se halla el tendero que, por lo mismo, no utiliza ningún tipo de sombrero protector. Este espacio interior también se subdivide a partir del elemento material que constituye la barra de la tienda de abarrotes, de construcción precaria y con características texturales y cromáticas que traslucen su elaboración como objeto funcional. La angulación en picado permite dar una idea de la espacialidad interior y de sus características propias, como lo son la escasa distancia en la interrelación por parte de los actores debido a las condiciones arquitectónicas, así como la distribución de estos, haciendo énfasis en los clientes de La Favorita, en detrimento de una caracterización específica del interior-interior del espacio, en donde se sitúa el tendero y del cual no se tiene una visualización particular.

Figura 2

Texturemas de la fachada de la tienda y de la carretera del pueblo. Alto efecto de luminosidad



Nota. Imagen fragmentada con la técnica de la espiral áurea que evidencia un parcial potencial simétrico. En efecto, hay simetría entre las dos puertas y entre los dos compadres, pero no entre los compadres y las dos puertas, desequilibrio técnico de la composición que produce un efecto de tensión dramática. Los cuerpos de los actores y, en particular, las manos y el índice de uno de los compadres son deícticos que señalan un allá, fuera del encuadre, en contraposición con el aquí-ahora de la representación espacial. Una hipótesis narrativa es que los compadres salen de La Favorita a ver cómo parte del pueblo se halla activo, en búsqueda del espécimen arrebatado al extranjero.

El espacio exterior es, por su parte, contrapuesto a lo descrito anteriormente. El encuadre final borra cualquier aspecto del interior de la tienda y focaliza en su fachada. La forma en que se administra la plasticidad revela ciertos texturemas que dan cuenta de aspectos narrativos particulares. Uno de estos es la ruralidad del pueblo caribeño, su particular constitución arquitectónica y la precariedad de las carreteras (ver **Figura 2**). El texturema granuloso que se percibe en la parte inferior de la imagen contrasta, retóricamente, con el texturema liso propio de la parte superior de la fachada de la tienda de abarrotes. Como previamente se relacionó, para el Groupe μ , si el mensaje plástico no presenta estímulos opuestos, este no pervive, y esto aplica no solo en el paradigma, sino también en el sintagma (1993, p. pp. 172-173). La fachada de la tienda se compone, así, de

caracteres de grano, en contrapunto con la parte superior, blanca, lisa y luminosa. La carretera representa un aspecto precario y carente de pavimentación, así como lo propio hace la enunciación con el suelo en que se mueven los sujetos. Estas ocurrencias aportan datos de la distribución espacial y arquitectónica propios del mundo representado, además de que apoyan la lectura e interpretación narrativas, pues La Favorita tiene más de un acceso, lo que contribuye a la manera en que el Vivo evita encontrarse con los compadres al salir de la tienda con la bebida hurtada. En definitiva, lo anterior hace parte de las estrategias con que la instancia de enunciación organiza las posibilidades del movimiento corporal de los actores en el espacio del relato.

Esta imagen, al permitir apreciar el exterior a plenitud, semiotiza la portentosa luz solar que impregna el entorno (y que, incluso, se proyecta hacia el interior) a partir de las sombras engendradas desde el techo de la tienda y desde la corporeidad de los actores. Aun en una filtración del tipo blanco y negro, el factor cromático luminosidad es avasallante e imperante en el efecto visual. La dimensión luminosidad o la brillantez de la señal coloreada, según el Groupe μ (1993, p. 65), mide la cantidad de energía radiante y, aun en la visión crepuscular o en imágenes filtradas (a blanco y negro), el ojo es sumamente sensible a la luz. Ello permite que, aun bajo la precaria técnica de rodaje empleada para la realización fílmica, se aprecie la brillantez del entorno y, por ende, del espacio y del tiempo del mundo narrado. Ahora bien, en términos del significado de esta luminosidad y, en general, del modo de manejar la plasticidad del color en la imagen evaluada, es preciso señalar que es complejo proporcionar valores del contenido a las expresiones cromáticas (*ibid.*, p. 218), pues estas se enmarcan en lo que Eco denomina la *ratio difficilis*²⁹. Ante esto,

²⁹ Para Umberto Eco (1977, pp. 276 y ss.), la *ratio difficilis* es una categoría semiótica que remite a los signos cuya relación entre expresión y contenido no es unívoca ni unidireccional. Se trata, según los términos del autor, de una apertura de las nebulosas del contenido cuyo *continuum* opera por transformaciones o por invención. La invención es “un modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido” (1977, p. 347).

empero, la canícula propia del entorno cultural caribeño y su fuerza perceptible revelan valores propios de la sociedad mimetizada e influye en contenidos que posibilitan y afectan la axiología e incluso las pasiones de los individuos inmiscuidos en el espacio. Los compadres, por ejemplo, se exponen a la luz solar solo por una pequeña fracción de tiempo —suficiente, eso sí, para que el Vivo pueda consumir su plan—, pasada la cual reingresan a La Favorita. Estos factores meteorológicos predisponen a individuos que, biológicamente, son altamente sensibles a las temperaturas extremas, lo que los lleva a ampararse y a exponer su corporeidad solo en momentos del día en que el entorno es más amable, permaneciendo resguardados y en letargo cuando las condiciones así lo determinan, como sucede a lo largo de la narración.

El pueblo como localidad

La población en la que se desarrolla el relato *La langosta azul* está emplazada, según lo hace saber la narración, entre Barranquilla y Magangué. En este apartado se analizan algunos elementos localistas que presenta la narración del filme, tales como las características arquitecturales, biológicas e instrumentales que se enuncian en el texto. Estos elementos, además, proporcionan un anclaje deíctico que permite determinar una brecha de tiempo de las coordenadas espaciales representadas y son, figurativamente hablando, recursos visuales que apelan a una construcción iconográfica del imaginario del Caribe. Para tales fines, se abordan ciertas imágenes ejemplares extraídas de diversas secuencias del cortometraje, en orden cronológico establecido por el enunciado, acompañadas de una descripción y evaluación. Dicha evaluación de la figuratividad

En definitiva, el término remite a la función semiótica que instituye auténticas correlaciones entre expresión y contenido y que, en un universo de sentido, vuelve aceptables dichas relaciones; esto hace que tanto la codificación como la descodificación sean procesos complejos que requieren de un proceder adecuado y pertinente, al menos mucho más complejo de lo que sucede con la *ratio facilis*, donde las relaciones simbolizantes se corresponden término a término y están codificadas de antemano.

considera detalles de la composición, elementos plásticos remarcables, pero también algunos logros de la factura fotográfica del cortometraje, en cuyo filtraje técnico impera el juego de luces y sombras, gracias a la ayuda de la luz solar, pues en la narración todo sucede de día. De esta relación se prescinde de las imágenes ejemplares que aluden al quehacer pesquero, pues estas son presentadas en el apartado *Pesca y pescadores en el cortometraje* (cf. *infra*).



Imagen A



Imagen B



Imagen C



Imagen D



Imagen E



Imagen F

La **Imagen A** hace parte del primer encuadre del cortometraje, en el que un plano general del tipo plano de situación (según Sellés y Racionero, 2008, p. 78) asegura la correcta ubicación del espectador en el espacio semiotizado. En la imagen se patentizan las casitas rurales de la población, el terreno arenoso y las palmas o palmeras típicas del entorno caribeño, que distan considerablemente de las plantas propias del Pacífico colombiano, de tendencia palafítica. Tanto las casitas como la cerca están hechas de fragmentos de caña brava y troncos de árboles cortados, materiales extraídos de la vegetación de la región. En esta imagen, como en las imágenes B, D y E, los cercados no solo delimitan el espacio de la casa, sino que aluden a la manera de resistir el viento que arrastra consigo arenas inoportunas y a la delimitación del espacio de la intimidad. Por su parte, el suelo, fangoso y húmedo, parece ser una zona arenosa costera cercana a una vertiente de agua (ciénaga, río, mar o la confluencia de las aguas, como lo demostrará la narración).

En la **Imagen B**, que hace parte de una secuencia que narra la llegada del Gringo al pueblo, se muestra la rusticidad con la que están hechas las construcciones, además de presentar una atarraya colgada entre la cerca. Este elemento anticipa, en el relato, el carácter pesquero de la población local, así como su naturaleza húmeda. De hecho, si bien no se ha mostrado ciénaga o río alguno, la primera secuencia del cortometraje presentó al pueblo con algunos charcos, propios de zonas aledañas a cauces de agua (y de carácter precario, ante la ausencia de acueducto).

La unidad fragmentada **Imagen C** aún pertenece a la secuencia de la llegada del Gringo al pueblo. La rusticidad del terreno es apreciable, así como el carácter costero. Las casitas, en último término, son construcciones también de madera, pero con el techo de paja. En primer término, la narración presenta a un burro utilizado como medio de transporte por parte de un poblador local. El burro, “medio de trabajo del pobre (...) [,] representa la idea de la humildad y del bien”

(Arboleda, 2017, p. 86) y en San Antero (Córdoba, Caribe colombiano)³⁰ se celebra una “fiesta con visos carnavalescos y elementos cristianos” (*ibid.*, p. 90) nominada el Festival del burro. En el Carnaval de Barranquilla, hay un disfraz representativo llamado “El Burro Corcoveón”. Finalmente, se reconoce peyorativamente, especialmente entre los colombianos, el término *mama burra* como alusión a cierta práctica zoofílica ligada a prediscursos sobre los hombres de la región; se trata de una creencia popular según la cual los adolescentes se inician en las prácticas sexuales con el animal en cuestión; es, además, una ofensa aguda en el marco geográfico.

La **Imagen D** denuncia la calle por la que camina el Gringo cuando sale, por vez primera, a buscar la langosta. Además de un poste de la luz, como ligera huella de modernidad, se trasluce, nuevamente, la rusticidad de las casitas y del camino; se aprecia también la distribución lineal del pueblo, al modo de los perímetros españoles de data colonial, en contraposición a los perímetros indígenas que solían ser circulares; no obstante, el enunciado visual presenta chozas o churuatas. Los techos de las viviendas están hechos de “palma amarga”, como sentencia García Márquez en su novela póstuma. De hecho, la descripción de este tardío pueblo garciamarquiano (tardío, en su difusión social), se asemeja, en gran parte y en términos descriptivos, a lo que propone el texto *La langosta azul* cuando, apelando al discurso visual, da cuenta de planos de situación y resituación³¹.

³⁰ En el repositorio institucional de la Universidad de Córdoba (Montería, Colombia) se encuentra una investigación realizada por un par de estudiantes para optar al título de Licenciado en educación básica con énfasis en Humanidades – Lengua Castellana, titulado “Estudio Semiótico del Festival del Burro de San Antero”. Este estudio, cuya mayor virtud es dar cuenta de lo poco que se conoce de la disciplina semiótica en las instituciones de educación superior del país, es una muestra de lo irresponsable que puede ser rotular un trabajo como “semiótico”, pues el texto adolece de esta perspectiva analítica. Sirva este juicio de valor para concientizar sobre lo mucho que falta por hacer, en Colombia y en el Caribe colombiano, en particular, respecto al conocimiento de la disciplina en cuestión.

³¹ Cuando Ana Magdalena llegó, nuevamente, a la región insular que acogía los restos de su difunta madre, “el chofer la recibió con un saludo de amigo y la llevó dando tumbos a través del pueblo indigente, con casas de bahareque, techos de palma amarga y calles de arena ardiente frente a un mar en llamas. Tuvo que hacer cabriolas para sortear (...) a los niños desnudos que lo burlaban con pases de torero. Al final del pueblo se enfiló por una avenida de palmeras reales donde estaban las playas y los hoteles de turismo, entre el mar abierto y una laguna interior poblada de garzas azules. Por fin se detuvo en el hotel más viejo y desmerecido”. (García Márquez, 2024, capítulo 1).

La **Imagen E** relata el interior de la casa en la que se encuentra la Hembra; en términos arquitectónicos, se muestra un patio grande protegido de la luz solar por el cercado y la caña brava; esas divisiones tienen rendijas para la entrada de la luz, la brisa e incluso la mirada de los fisgones (como la del vigía o la del Gringo). Este contraste de luces y sombras es un efecto estético que, además, impera también en las imágenes B, C, D y E. La Hembra, a quien en ningún momento de la narración se le muestra el rostro, quizá como una semisimbolización del pudor patriarcal de la época (las mujeres, en este universo representado, parecen no tener cara; no obstante, hay un encuadre —176, *cf. Apéndice A*— que muestra a una mujer sonriente; esto se analiza con detalle más adelante), yace cómoda y frescamente en una hamaca, con uno de los pies estirados y una alpargata o abarca a medio vestir. Para la mayoría de los caribeños, dormir en hamacas es un acto consuetudinario³²; sucede lo contrario para los sujetos andinos y del interior del país.

El relato presenta, en la **Imagen F**, a un grupo de niños que eleva cometas; se aprecia parte de la ciénaga, las palmeras en último término y la vehemente brisa que circunda el entorno y que permite la actividad recreativa de los infantes, zarandea la vegetación, así como el cabello y la vestimenta de los pequeños pobladores. Deícticamente, es una huella de la temporada del año semiotizada, que coincide con la época de los vientos fuertes y la actividad de volar cometas. Volar cometas es una actividad lúdica infantil que se contrapone, aun con todo el sentido de lo lúdico, con el trabajo de la pesca, propio de algunos infantes, pero no del niño de las cometas (*cf. infra*) quien prefiere quedarse jugando en lugar de ir a pescar o buscar langostas. El juego de las cometas semiotiza una dimensión afectiva relacionada con la recreación y el cuerpo dispuesto y entrenado

³² En su *Biografía del Caribe*, Arciniegas parodió de manera ingeniosa este artefacto propio de esta geografía colombiana; en efecto, “de todo lo que [Américo] Vespucci ve, lo que más le tienta es la mujer (...); después de las mujeres, las hamacas. Qué lindas se ven estas redes, colgadas al aire, donde se duerme mejor que en las pesadas camas europeas (...) dormir en hamacas ya es un deleite” (2020, p. 37).

para el juego; una dimensión social, que trata del hacer lúdico entre varios, pero que, para el niño de las cometas, es preferiblemente individual, con su cometa y la langosta que encuentra por azar (*cf. infra*); y una dimensión cognitiva, que envuelve el saber hacer volar la cometa, mantenerla en el aire y apropiarse, semisimbólicamente, de un mundo utópico y ajeno al vulgo. Estos elementos se analizan con detalle cuando se comenta lo que hace el niño de las cometas y el desenlace del relato.

La mayoría de los niños, a lo largo de la narración, están descalzos, con atuendos rudimentarios e, incluso, uno que otro se ve correr desnudo, por las calles. Este tipo de panorama, común en las zonas rurales del Caribe colombiano, especialmente en poblaciones periféricas en las que habitan pocas personas y los lugareños permiten a sus hijos pernoctar sin vestido alguno, se semiotiza en el cortometraje. La composición fotográfica de la **Imagen F** evoca una tensión en la representación debido a la manera en que los cuerpos, la mayoría de ellos incompletos, se congregan hacia la zona inferior derecha del campo. El viento aumenta esa tensión al ir en dirección opuesta a la reunión de corporeidades, hacia la izquierda del campo (formando diagonales), misma dirección de la mirada de los niños, abstraídos en algo que trasciende el campo, es decir, las cometas en vuelo en y hacia un espacio utópico. Algunos niños están ocupados ejecutando el acto de volar cometas, mientras otros solo observan, quizá porque no saben hacerlo o porque están esperando su turno. En el fondo, se perciben las palmeras atravesadas por el impetuoso viento y el cielo, abrumador y avasallante, con una carga de luminosidad considerable y totalmente despejado, hace que algunos niños cubran sus ojos con las manos para poder observar el vuelo de los artefactos.

El Hotel TAL

La **Figura 3** representa la recepción del Hotel TAL, lugar al que el Gringo llega a hospedarse y que parece ser el único hotel disponible en el pueblo, según la narración. En el uso coloquial, “tal” es descrito, por el DRAE, como un adjetivo indefinido que “aplicado a un nombre propio, da a entender que la persona a la que se alude es poco conocida para el hablante o sus interlocutores” (Real Academia Española, 2024). El hecho de que el señero albergue del pueblo tenga este rótulo nominal no es un asunto menor. Además, estos efectos de sentido no escapan a lo propio de las representaciones rurales del Caribe colombiano, incluso para los connacionales. Estas geografías, usualmente olvidadas, suelen ser descritas de manera desigual y poco certera.

Por lo demás, la imagen considerada da cuenta de una lámpara de sobremesa propia del s. XX, un refrigerador posiblemente marca Friem o Kelvinator propio de los años cuarenta, así como del organizador de llaves del hotel, el cual cuenta con nueve habitaciones disponibles; entre estas, la que se le asigna al Gringo es la número seis. Este número presenta, en simbología (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 920), una dualidad que lo orienta hacia el bien o hacia el mal; no obstante, diversas culturas tienden, con relación al seis, hacia la segunda polaridad; en el Apocalipsis, por ejemplo, es el número del pecado. La organización del llavero podría ser un guiño autorreferencial, pues Cepeda Samudio y sus contertulianos nominaron a la productora del filme “los nueve-seis-tres”. Nueve son los miembros del Grupo de Barranquilla que de una u otra manera participan del rodaje; García Márquez nació un 6 de marzo; Cepeda Samudio, un 30 del mes 3, marzo; además, seis son los personajes principales del texto fílmico.

Figura 3*Recepción del Hotel TAL*

Por su parte, el recepcionista del Hotel TAL es un sujeto corpulento que, a lo largo de la narración, se muestra inflando y desinflando un globo, comportamiento repetitivo que coincide con la estereotipia. Esta acción baldía hace recordar a Penélope tejiendo y destejiendo; o a Aureliano Buendía armando pececitos de oro, fundiéndolos y rearmándolos. Cualquier simbolismo asociado a este acto inane se antoja inane también, pues el texto no otorga elementos clarificadores al respecto... ¿no es acaso una muestra más del humor con que la instancia de enunciación encauza a sus enunciatarios? (*cf. infra*).

TEMPORALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN

Como se esbozó previamente, *La langosta azul* es un texto que asume una organización temporal elemental, a saber, cronológica, con algunos saltos necesarios, pues en la estética cinematográfica es imposible narrar absolutamente todo. El relato se desarrolla en parte de una jornada cotidiana y siempre está presente la luz del sol. Los episodios relatados, en la vida real, no tomarían más de seis o nueve horas para llevarse a cabo. Como se advirtió, el tiempo es un eje transversal del análisis figurativo y a lo largo de esta parte de la monografía se detallan elementos narrativos que aluden a coordenadas temporales; no obstante, es preciso focalizar en algunas de estas figuras, lo que se hace en los párrafos subsiguientes.

En la jornada diurna de desarrollo del relato, la instancia de enunciación fragmenta la evolución cronológica de los episodios en encuadres y secuencias, aspecto al que se le ha dedicado un ejercicio de desintegración exhaustivo (ver **Apéndice A**). En términos narrativos, dicho desarrollo se compone de acciones que son, en algunos casos, repetitivas —como el acto de inflar y desinflar el globo por parte del hotelero; o el constante seguimiento de los acontecimientos por parte del vigía; o el ritual chamánico—, en el marasmo —como el hacer consuetudinario de algunos pobladores locales, v. .gr, la Hembra—, pero que, en definitiva, pertenecen a una cotidianidad en la cual solo la irrupción del Gringo resulta ser la única modificación significativa. Semejante incursión, si bien se tolera, no termina de ser aceptada, al menos no de forma tajante; el extranjero es, siempre y, ante todo, un foráneo con características extrañas (*cf. infra*).

Con el manejo del tiempo, el cortometraje no deja de poseer elementos localistas que son presentados con humor y bajo el influjo de ciertas olas innovadoras del cine de la época (*cf. infra*), aun con las limitaciones de la producción aunadas a la inexperiencia de una dirección dispersa e imprecisa. La temporalidad, así, parece aludir a la condición pueblerina y, en el marco de

presentación cronológica de los sujetos, parece enfatizar en elementos costumbristas que son reiterativos y abrumadores, por su carácter insistente. De hecho, bajo este desarrollo temporal, para los locales el tiempo parece transcurrir sin muchas expectativas en el curso de la vida, sin muchas iniciativas para alterar el no hacer nada —como los compadres, estancados en una pasividad alcohólica; o los pescadores, tejiendo atarrayas enormes; o los niños, corriendo desnudos de lado a lado, tirando piedras a la ciénaga o volando cometas—. En la narración, la temporalidad se organiza en un constante marasmo que solo es parcialmente quebrado, por algunos actores, ante el arribo del extranjero y la pérdida del particular espécimen. Los compadres no hacen nada. El hombre de la navaja, tampoco. Los pescadores solo otorgan algunas especies al Vivo, pero de allí a consolidar un acto perdurable en el tiempo semiotizado hay un gran trecho.

No obstante, algunos lugareños sí que intentan reintegrar la langosta al curso de acción, pues de una u otra manera su búsqueda se corresponde con esta carencia —o con la afectación que les produce el modo de buscar del Gringo—. No solo el extranjero y el Vivo la efectúan, con motivaciones dispares, sino que algunos pobladores, infantes incluidos, escudriñan la zona y rastrean el crustáceo decápodo desaparecido y, aunque tales concepciones originalmente están en conflicto, van encontrando acomodos y mestizajes en la narración (Zilberberg, 2000). Para cada uno de estos actores, la langosta tiene un valor distinto y esto se analiza en el momento en que se examina cada actor (*cf. infra*). Al final, la narración repara en cómo la reintegración es efectuada por un niño, el niño de las cometas que no siguió al vulgo infantil, por accidente o por azar, pero haciendo hincapié en un desinterés por el espécimen, pues a este infante no le interesa la materialidad langosta-azul, sino su empleo pragmático como recurso para hacer volar la cometa; este uso pragmático se entiende pues, al estar muerta, la langosta es un desperdicio aprovechable, de buen peso e inerte que le permite elevar el artefacto por los aires con mayor éxito.

El uso de la langosta-objeto, por parte del niño, puede ser caracterizado modalmente como un querer y poder hacer, que desencadena cierto proceder en el actor, pues el niño de las cometas aprehende el objeto, lo domestica y le da forma (Beyaert-Geslin, 2015, p. 20). De hecho, parte de la narración expresa una apropiación del tiempo a través de esta langosta y la confluencia de programas narrativos que se imbrican en su pérdida y búsqueda. Como materialidad factitiva, la langosta despierta en el niño una indiferencia ante el espécimen como cosa hasta que decide que va a usarla como contrapeso, pues el objeto entra en el relato transformando los comportamientos de los actores (*ibid.*, 2015, p. 20). Es lo que sucede también con el programa narrativo de búsqueda del Gringo o con el hacer ritual de la Hembra y el chamán, para quienes la langosta-objeto es la mediación entre un plano terrenal y un plano sobrenatural-espiritual (*cf. infra*).

Asimismo, con estas disquisiciones se puede afirmar que, en términos narrativos, ante su furtiva desaparición, la langosta no es más que uno de los medios para comprender el pasar del tiempo en la narración propuesta por el cortometraje, es decir, para marcar hitos entre los acontecimientos que cambian el curso del devenir en el relato. El enunciatario llega incluso a interrogarse qué se hace con este objeto, por qué se extravía, cómo es posible que siendo inoloro un gato se lo lleve, por qué se limpia y se conserva con celo, por qué reaparece por accidente en manos del niño de las cometas y cómo algunos vacíos, a lo largo de la narración y que parecen ser errores de montaje, terminan propiciando una constante interpelación sobre este particular objeto en circulación. Al final, como previamente se esbozó, la langosta se esfuma por los aires, hacia un espacio utópico y onírico.

Una confrontación respecto a la representación del Caribe colombiano, en términos temporales, se alinea con los efectos de sentido de estas consideraciones. El tiempo pervive como parte de los regímenes de creencia que sostienen, por un lado, los pobladores locales y, por otro,

el extranjero. El tiempo que persiste en el cortometraje, independientemente de la sintaxis como enunciado y haciendo hincapié, ante todo, en la representación que se hace de esta región y de la colectividad rural es, como en el ritual (*cf. infra*), cíclico, eterno e indistinto; en el relato, como se expresó, los pescadores, los niños, los compadres, el tendero y las mujeres hacen lo mismo o incluso mucho de estos actores parecen no hacer nada, sumergiéndose así en una especie de mitificación cronológica o en un eterno presente estático e inamovible; el único que innova en la acción, y solo de manera parcial, es el Vivo (*cf. infra*). Como semiotizar la vida es también tener tiempo y asumir regímenes temporales que propicien y den sentido al curso de la acción, el texto fílmico parece dotar a los locales de un tiempo relacionado con la tradición, la costumbre y los modelos ancestrales, propio de la forma temporal de la memoria (Fontanille, 2015, p. 219 y ss.), de carácter insistente y redundante; por lo demás, en el plano de la enunciación, es ante todo el asunto de las promesas y el contrato fiduciario de veridicción lo que prima y esto fue lo que se evaluó a partir de la figura del *voyeur* o vigía, a quien, en el marco enunciativo, es posible asignarle la forma temporal de la promesa.

Finalmente, la articulación temporal en la que se suceden las acciones de los actores del universo sociolectal, representada por la configuración narrativa, permite contraponer cuestiones menos vulgares y más artísticas propias de la instancia de enunciación presupuesta. Es el caso del Grupo de Barranquilla, cuyos representantes están semiotizados —de manera parcial— en el desenlace que propone la narración y en la representación misma. Buena parte de estas reflexiones es lo que, en la escena práctica de circulación contemporánea, sucede con el objeto material *La langosta azul*, en cuyas dinamizaciones culturales se evidencian pasiones y formas de hacer, pero también de un paso inextricable del tiempo (*cf. infra*). De hecho, no es desproporcionado afirmar que, como a la langosta-objeto dentro del relato, al cortometraje *La langosta azul*, como

materialidad y en la contemporaneidad, varias personas lo manipulan, lo hacen circular, se apropian de él y lo modifican y usan según intereses particulares. Sobre estos últimos elementos se volverá en la tercera parte de la monografía.

EL VIVO

El Vivo es uno de los actores principales, en términos semionarrativos, que articula el relato de *La langosta azul* (ver **Figura 4**). Es la secuencia del robo de licor la que lo muestra por primera vez en acción; después de esta, el Vivo forma parte de la narración hasta el final del cortometraje y su interacción, en conjunto, contribuye a la construcción de su identidad, en relación con contenidos éticos y axiológicos que se intentan dilucidar aquí. Después de cometer el robo, el Vivo, avisado por un par de niños de la región, sale en busca de la langosta perdida y se vale de los infantes para cruzar, en lancha de pescador, hacia un costado de la ciénaga. Con este desplazamiento, el Vivo se encuentra con pobladores locales de los cuales obtiene varias langostas. De hecho, el Vivo, mientras habla con los pescadores, toma de la boca de un sujeto el cigarrillo que estaba fumando y lo aprehende para sí. Al regreso, el Vivo irrumpe con vehemencia en la habitación en que el Gringo se halla con la Hembra, lanza las langostas para ser evaluadas por el extranjero y se inmiscuye en la cama con la Hembra, pues el Gringo sale apresurado a recorrer, nuevamente, las calles del pueblo.



Figura 4. El Vivo [interpretado por Cepeda Samudio] consume su fechoría, al ingerir el licor robado al frente de la tienda La Favorita. Imagen fragmentada con la regla de los tercios; el carácter simétrico es notable, pero también la desestabilización visual que convoca la figura iconográfica del Vivo

Caracterización de la secuencia del robo de licor, representativa del hacer del Vivo

Esta secuencia, seleccionada por categorización como mejor ejemplar, está compuesta por tres encuadres. Cada uno de estos encuadres es comentado, sucintamente, en la descomposición lineal del filme (ver **Apéndice A**), pero aquí se detallarán. El **encuadre 1** tiene una duración aproximada de quince segundos y se enmarca en una planificación del tipo detalle, equivalente al primer plano de objetos (Sellés y Racionero, 2008, p. 26); el plano detalle suele llevar hasta el límite el hecho de que el lenguaje cinematográfico es un arte de fragmentación del espacio y de manipulación del punto de vista del espectador (Russo, 1998, p. 43). Este primer encuadre tiene como protagonistas las manos tanto de los compadres como del tendero, así como la botella de licor, los vasitos y el puro que sostiene uno de los compadres. Para Fontanille (1989, p. 113), la planificación cinematográfica rompe el contrato fiduciario con el espectador cuando se apela tanto al primerísimo primer plano como al plano detalle (*close up* e *insert*, respectivamente, en la exposición del autor). El *close up*, sentencia el autor, propone valores relacionados con la tensión y la inquietud.

El **encuadre 2**, de veinticinco segundos *plus minusve*, es el más extenso de la secuencia (y uno de los más prolongados del filme) y se enuncia en un plano conjunto con angulación picada. El plano conjunto, que enmarca diferentes personajes de cuerpo entero (Sellés y Racionero, 2008, p. 27), equivale al retrato de grupo en la pintura o fotografía. Por su parte, el picado es la angulación en la que lo que se enfoca es visto desde arriba, por lo que se asocia a debilidad (*ibid.*). Si bien la angulación constituye una suerte de adjetivos en el lenguaje audiovisual y, de manera canónica, no solo el picado remite al desfallecimiento, sino que el contrapicado se relaciona con la altivez (Romanguera, 1999, p. 25); en el texto analizado y según una configuración semisimbólica, posible a partir del universo representado en el filme, la axiología parece revertirse y el Vivo es incluso captado mirando fijamente a la cámara al final del encuadre, con una mirada ávida, pillá y burlesca.

La importancia de este encuadre radica en su ubicación temporal como núcleo de la secuencia, pero además en que narra la acción del Vivo sobre el licor de los compadres.

Finalmente, el **encuadre 3** dura alrededor de quince segundos. La secuencia posee, de este modo, un equilibrio particular respecto a la duración de cada uno de sus encuadres. En este último momento también prevalece un plano conjunto, en donde se aprecian las acciones de los personajes desde la corporeidad completa. En un primer momento, los compadres están en una de las puertas de la tienda, mirando hacia el exterior, distraídos (momento que el Vivo aprovecha para cometer la fechoría); acto seguido, los compadres regresan al interior de la tienda, mientras el Vivo sale por otra puerta con un cigarrillo y una olleta de peltre de la que bebe el licor robado. Con este encuadre se da fin a la secuencia.

Elementos de la expresión del Vivo

En la secuencia del robo de licor, el Vivo posee cierta inactividad y una aparente desatención que le hace pasar desapercibido, en un actuar programado y teatralizado.

Figura 5

Plano conjunto con angulación picada en que el Vivo teatraliza desatención e inactividad



Como se aprecia en la **Figura 5**, los actores usan sombreros como protección ante la luz solar, pero se percibe el uso de una prenda que no se corresponde con el carácter localista de la representación. El Vivo, en lugar de satisfacer la expectativa retórica (Groupe μ , 1993, p. 248), no lleva el sombrero vultiao típico del Caribe colombiano que sí portan los compadres y emplea, en su lugar, un sombrero tipo canotier o gondolero de procedencia europea. Esta sería una proyección de correlación entre figuras de la expresión y del contenido en la dimensión semisimbólica del relato. La desatención de los compadres, con sombreros autóctonos, aludiría a la ingenuidad del hombre americano, durante la conquista española, frente a los extranjeros, con sombrero tradicional europeo, que aprovechan el descuido y el exceso de confianza para apropiarse de algo que es propiedad de los del lugar. Una hipótesis, en términos de presuposiciones narrativas sobre el modo de ser y hacer del Vivo, admitiría que este personaje se ha apropiado de un modo de hacer ajeno al universo sociolectal de referencia y que, seguramente, ha conseguido el sombrero por medio de una “avivatada” hecha a otro foráneo. En cualquier caso, habría una relación entre el modo de ser (vivo u oportunista en oposición al ser ingenuo) y el tipo de sombrero que se usa. Es plausible afirmar, en otro plano del análisis, que la “avivatada” del colombiano responde al mayor o menor poder de las agencias de socialización y de los parámetros éticos y morales que se aprenden y se vivencian en sociedad (*cf. infra*).

La manera de vestir del Vivo responde a un prediscursos cultural y a un modo de presentarse socialmente, propio de la gente del Caribe colombiano, debido a las condiciones climatológicas de calor y alta humedad, especialmente en los ámbitos rurales en que se emplea camisa o camiseta blanca o clara, sombrero, pantalón con bota remangada y calzado abierto, como sandalias, alpargatas o abarcas de cuero crudo o de caucho aseguradas al empeine y el tobillo con correas de hilo tejido, de cuero o de materiales sintéticos (ver **Figura 6**). Estas prendas de calzado son detalladas

a lo largo del cortometraje, pues la cámara sigue en varios encuadres los pies de los personajes que se desplazan por el pueblo, a orillas de la ciénaga y en artefactos sobre las aguas (*cf. infra*). Así las cosas, ataviarse con el traje de su provincia revela el sentimiento de ser un elemento de un grupo en el cual se desempeña un papel personal y el afecto de una oposición con relación a grupos diferentes (Leroi-Gourhan, 1971, p. 341).

Figura 6

Vestimenta del Vivo y los compadres (detalle)



Configuración narrativa del Vivo

Una primera lectura de la secuencia del robo de licor haría pensar que se asiste al desarrollo de un esquema narrativo de prueba que entrecruza dos programas narrativos, uno de apropiación y otro de desposesión de un bien (Courtés, 1991, p. 137); pero el contrincante del Vivo, es decir, los compadres, no participan activamente en la relación polémica, de la que ni siquiera son conscientes. Al contrario, el Vivo se vale de artimañas para obtener algo sin necesidad de entrar en tensión de oposición con nadie. Solo cuida no ser capturado por la mirada de la alteridad mientras hurta a escondidas eso que pretende. De este modo, se está ante un programa de búsqueda en el

que el sujeto se apropia indebidamente de algo, al aprovechar la composición arquitectónica de *La Favorita* y la ausencia de sospecha, de malicia y de cuidado de los otros, quienes no imaginarían que algo que poseen, probado y a medias, fuese objeto de una sustracción. En el esquema de búsqueda, el sujeto se mueve por la carencia y “los valores [del objeto proporcionan] todo su sentido al recorrido del sujeto” (Fontanille, 2001, p. 100); en este caso, el licor condensa valores de distensión, relajación, evasión y gorreo. En Colombia, “gorrear” es beber a expensas del otro, acción que coincide con las características de un oportunista-rebuscador (*cf. infra*).

El Vivo está determinado por el querer como condición y motivación de su actuar, pero también por el saber y poder hacer en el momento oportuno. Estas modalizaciones del Vivo se estabilizan en toda la narración, pues el actor transgrede los valores del sentido común y concibe el robo como un triunfo, pero también manipula a los niños para hallar la langosta extraviada y apropiarse de una virtual recompensa. Más adelante, cuando lleva la canasta con las langostas pescadas por los niños, el Vivo aprovecha la ocasión afanosa del Gringo para aproximarse a las piernas de la fémina y propiciar un encuentro sexual ocasional y oportunista. El Vivo, de este modo, no tiene reparos en instrumentalizar a quien sea, incluso a infantes o a la mujer del prójimo, para aspirar a beneficios personales. La acción del personaje articula así motivaciones sensoafectivas, como un hedonismo que debe ser satisfecho de manera inaplazable, con las relaciones sociales en las que cosifica a la otredad. Los recursos cognitivos le permiten construir simulacros de la realidad, programar las acciones sobre los cálculos de los descuidos y percepciones de los otros, y actuar a hurtadillas para evitar el conflicto directo, como usualmente haría un “avivato”, personaje que recoge un poco del pícaro, del vividor y, en general, del que actúa por conveniencia (García Villegas, 2020). Así, el Vivo experimenta la instantaneidad sin programarse para el futuro, aunque planifica el actuar inmediato, en medio de las circunstancias emergentes y de las

oportunidades contiguas; busca el beneficio propio en la supervivencia momentánea y conforme su programa narrativo lo enfrenta a las circunstancias de la cotidianidad.

Las teatralidad del Vivo

El Vivo aprovecha la oportunidad que brinda el descuido de los otros para actuar en detrimento de una ética madura, aprovechándose del mínimo efecto de confianza para buscar oportunamente donde no se espera ni buscar ni encontrar algo, ingeniándose las “para enfrentar y sortear dificultades cotidianas” (Real Academia Española, 2023) por medios no probos. El Vivo es todo lo contrario del ciudadano ético spinozista, pues no logra liberarse de la superstición, del fanatismo ni de causar perjuicios a los que lo circundan (Spinoza, como se citó en Oubali, 2022). De esta forma, para lograr su cometido, el Vivo se pone en escena con el juego de miradas y la disposición corporal, pues tiene una posición que posibilita un ángulo de vista sólido (Groupe μ , 1993, p. 156), si se compara con lo propio de un sujeto en una situación par, que apunta a lo que sucede en el interior del espacio de La Favorita. Los compadres y el tendero, por su parte, dirigen su ángulo de visión al exterior, desinteresándose por completo por la realidad espacial interior, obnubilados por la cegadora luz que se entromete y se proyecta en gran parte del espacio de la tienda de abarrotes (ver **Figura 5**). El Vivo mantiene, así, una postura de reposo; descarga el peso del cuerpo contra el muro y, aparentemente absorto en algo que no lo compromete con la formación triangular de los otros actores, adopta una actitud corporal de caza simulada, acomodándose a la ligera intensidad de la luz interior, observando y esperando la oportunidad que brinda la atención, sin sospechas y dirigida al afuera, de los compadres. El Vivo, en definitiva, está en cacería intencionada y persigue, oportunamente, un fin.

En términos cognitivos, el Vivo logra establecer los posibles contraprogramas y simulacros que podría suscitar el hacer de sus víctimas, como discursos virtuales imputables a los otros, pero captados desde una posición en primera persona (Fontanille, 2001, p. 173). El Vivo virtualiza una posible falla de su programa a partir de la adquisición de un saber por parte de sus víctimas, quienes podrían así contraponerse a su acción, darse cuenta de sus actos y atraparlo *in fraganti*. Esto es justamente lo que el Vivo evita, al controlar, en todo momento, el propio actuar frente a una posible reacción de los compadres; los cuales, no obstante, desconocen, en el desarrollo narrativo de la secuencia, su papel de víctimas. Considérense las siguientes imágenes aprehendidas cronológicamente (ver **Tabla 9**).

Tabla 9

Serie de imágenes que narran la teatralidad del Vivo



Primera mirada perspicaz del Vivo hacia los compadres, quienes ya están parcialmente fuera de la tienda



Nueva mirada, después de recoger la olleta, para verificar la distracción de los compadres



Robo del licor



El Vivo, al salir del encuadre, mira hacia la cámara



El Vivo bebe del licor robado



Última mirada del Vivo hacia los compadres. Fechoría consumada sin imputación

Esta concatenación de miradas le permiten al Vivo evitar un truncamiento del programa narrativo. Su actitud, su puesta en escena y su teatralización, en todo momento, se desarrollan idóneamente respecto a su estatuto actancial y el Vivo, como un animal en cacería, sabe esperar, sabe actuar, sabe anticipar y, en esta ocasión al menos, *sabe* triunfar. Esto se relaciona con lo que Nikolai Evreinov precisó, en la esencia humana, respecto a un instinto al que llamó teatralidad, al sentenciar que todos los hombres son esencialmente teatrales (Cf. Evreinov, 2023). Esta teatralidad proviene de la evolución biológica, pues,

la expresión corporal, como uno de los medios más veloces de comunicación, tiene un primer ejemplo de eficacia en las acciones del cuerpo animal. En cualquier individuo de toda especie, esta es una definitiva manifestación de claridad y congruencia, de precisión y credibilidad. Las reglas de su comportamiento están regidas por el instinto. En él no hay posibilidad de arrepentimiento, duda o confusión. El orden está dado desde una estructura genética. (Cardona, 1992, p. 23)

Así, el Vivo desata este instinto al preparar con detalle cada uno de los pasos a seguir en la cacería. En el momento del hurto, se pone alerta y asume un rol teatral en el que actúa como el tigre, pues “primero se desliza suavemente (...), observa sigilosamente a su presa. La mirada nunca se distrae. Espera el momento oportuno para el ataque” (Cardona, 1992, pp. 48-49), hasta que encuentra a la presa más vulnerable y, enseguida, es “como si viéramos a un tigre en actitud de combate. Los movimientos precisos, certeros, responden a la intención clara de satisfacer el impulso depredador” (*ibid.*, p. 40). El estado de alerta, cualidad propia del mundo animal, encamina al ser humano hacia acciones de cierto primitivismo que, aunque se suelen desconocer o ignorar, no dejan de tener existencia e incidir en el actuar.

Finalmente, en términos pasionales, el Vivo se modaliza como un egoísta apropiador, antítesis del altruismo. Sus acciones indican que, además de esperar algo a cambio, no cree sino en la inmediatez material asequible al momento. Estos factores caracterizan la forma de vida oportunista (*cf. infra*) en la que el sujeto vive en la instantaneidad, sin programarse para el futuro. El Vivo, de este modo, busca la manera de salirse con las suyas conforme a situaciones que lo modalizan afectiva y sensorialmente. Este mundo, el de la inmediatez, es un “mundo del sentido común” en cuyo seno prima la figuratividad (Greimas y Courtés, 1990, p. 270). Sin embargo, este asunto es mucho más complejo. Como sentencia Rosales (2024) respecto a la contemporaneidad occidental, esta sociedad busca el beneficio propio y la supervivencia. Un altruismo desinteresado parece, de esta forma, destinado al fracaso, y el egoísta apropiador, egocéntrico por naturaleza, se vale de

artimañas para beneficio propio. Es lo que, en efecto, caracteriza la modalización pasional del Vivo en *La langosta azul*.

EL GRINGO

*Conocer al otro es también volverse a reconocer a una/o misma/o en
una piel nueva, en una cara distinta, en otro semblante*

(Barbotto, Voto y Leone, 2022, p. 10)

El Gringo es también uno de los personajes principales dentro de la narración visual que enuncia el cortometraje *La langosta azul*. El lexema “gringo” es una voz antigua que no escatima en componentes axiológicos; en el Diccionario de Esteban Terreros y Pando de mitad del s. XVIII (1750, como se citó en Ronan, 1959, p. 549), refiere a los extranjeros cuya locución castellana es antinatural, en Málaga y Madrid. Las tesis etimológicas del vocablo son múltiples y van desde una corrupción del griego hasta el lema de Irlanda. Lo claro es la referencia a una otredad que varía según la geografía; gringo alude en Ecuador, Colombia, Venezuela y las naciones centroamericanas, en particular, a los ciudadanos estadounidenses (Ronan, 1959, p. 553). El DRAE lo recoge, en su primera acepción, como “extranjero, especialmente de habla inglesa, y en general hablante de una lengua que no sea la española”; se aclara, además, que esta utilización puede ser despectiva; la tercera acepción lo define como “estadounidense” y, acompañado de la misma salvedad, se complementa con algunos sinónimos tales como “norteamericano, americano, yanqui” (Real Academia Española, 2024).

En la interpelación visual del cortometraje prima el sentido estereotipado, en el sentido prediscursivo; de hecho, la vestimenta que acompaña al Gringo, desde la llegada al pueblo, es antinatural y se corresponde con el risible modo de vestir de un “gringo”; se trata, en todo caso, de una otredad ajena al universo representado, pues el Gringo lleva consigo más atuendos de los necesarios en una zona costera y canicular y, entre los habitantes de la región, desata miradas de extrañamiento e hilaridad (Cf. Encuadre 19); se trata, además, de un sujeto que no comprende la

acción ritual ni la visión de mundo que esta práctica implica (*cf. infra*). En términos actanciales, la motivación narrativa principal del extranjero es recuperar la langosta que le ha sido raptada por el felino.

El predicado narrativo del Gringo es modificado, en su estatuto, por las presuposiciones que modalizan su actuar; él, en relación con el objeto de valor, quiere ser avasallante en su posesión; entre las diversas maneras en que un objeto se puede captar (Fontanille, 2005a) opta, voluntariamente o no, por la captura cumulativa respecto a todas las langostas que posee; pero dicha tenencia está condicionada por un saber que a los pobladores locales les es desconocido (y a los enunciatarios, en otro plano del análisis, también) y que coincide con aquel asunto que hace que las langostas que el Gringo trae tengan algo diferente que no se corresponde con los especímenes que el Vivo le ofrece. El Gringo, de esta forma, sabe algo que los pobladores locales desconocen. Determinar por qué el Gringo actúa con las motivaciones con que lo hace, es decir, bajo qué tipo de objeto valor, en términos actanciales, es, no obstante, una empresa que ronda lo enrevesado, pues el enunciado no termina de aclarar por qué el Gringo actúa así y cuáles son sus intereses y motivaciones. Una de las razones sobre por qué no se resuelve el valor de la langosta para el personaje, en el enunciado, ni por qué el desespero en conseguirla ni la causa concreta del temor, puede responder a un problema o déficit en la construcción del enunciado cinematográfico, inconcluso y con errores o vacíos narrativos. Lo que aquí se propone es, no obstante, una lectura más o menos plausible, en términos de presupuestos narrativos y analíticos.

En la interacción del Gringo con el niño de las cometas, el primer actor debe poseer el espécimen extraviado y esta posesión, además de querer ser exclusivista, está modalizada por un destinador, la pertenencia a la nación a la que representa, que así se lo exige y que se emparenta con aquella figura extranjera e imperial del saber científico; no obstante, dicha posesión no puede

ser, pues el niño de las cometas le arrebató la langosta perdida y, como figura adversaria, transgrede los valores del Gringo y del universo representado en un hacer que frustra la *libido dominandi* del Gringo (Fontanille, 2005d). En efecto, los breves, pero significativos movimientos del niño de las cometas en el relato, son, ante todo, una reafirmación de lo lúdico por sobre lo científico (Cf. Fontanille, 2015, p. 184); el *ethos* movilizado por este acto quiebra lo que hubiese permitido una modalización perfecta del Gringo y, por lo tanto, una identidad modal plena; el Gringo es, así, un actante trimodalizado, pues quiere-sabe-debe ser avasallante en la posesión de las langostas transgénicas, pero no puede (Fontanille, 2001, p. 151), pues un infante, de manera inocente, con otras preocupaciones (o más bien, con una completa ausencia de interés material ante la figura de la langosta azul), se lo impide. Como hacer estético individual, el niño se niega a seguir a los demás infantes en lo que parece ser un pandemónium y una efervescencia colectiva; además, se niega a devolver la langosta al Gringo en la secuencia conclusiva del cortometraje, propone una contienda que no tiene sentido y hace que el Gringo quede en un estado disjunto, lo que no se aleja en absoluto de los efectos que el enunciatario bien puede relacionar con el humor del enunciado. El niño se mofa del Gringo, el entorno también hace lo propio con el actor extranjero; además, ¿no es acaso el enunciado una broma que reivindica humorísticamente lo local por sobre lo científico-positivista? (*cf. infra*)

El niño de las cometas no mantiene ni refuerza el vínculo social, pues hace caso omiso al intercambio como proceso que perenniza el engranaje colectivo (Fontanille, 2015); al negar cualquier acceso a la langosta que él posee ahora en exclusiva (modalizándose, narrativamente y solo en este aspecto, igual que el Gringo), impide socializar la posesión y, quizá, devolverla a su dueño, como espera hacerlo el Vivo al enterarse de la desaparición. Este infante, como no busca una sanción gratificante, ejecuta un acto intransitivo que lo hace salir de la cadena de intercambios

(*ibid.*, p. 208), por lo que la pérdida de la langosta, en los aires, realmente no es un perjuicio privativo para él, como sí lo es para el Gringo e incluso para el Vivo, quien parece buscar una virtual recompensa (*cf. supra*). Ante el interrogante respecto a la verosimilitud del desenlace del texto fílmico, no queda más que responder con la singularidad, la imprevisibilidad y el (relativo, en este caso al menos) extremismo de la acción del niño. Por lo demás, como “cada comportamiento es susceptible de re-enunciar y de resemantizar los comportamientos precedentes” (*ibid.*, p. 223), el hacer del niño de las cometas permite denunciar aquello que la lógica narrativa propone en su desarrollo y que no solo se corresponde con ese saber oculto que el Gringo posee, sino también, como previamente se mencionó, con la lógica del pueblo que busca y rebusca el espécimen para, posiblemente, obtener una sanción positiva —un beneficio más tangible que simbólico— en lo que puede ser un acto de buena o mala fe, dependiendo del actor ejecutante.

¿Qué es lo que sabe el Gringo de la langosta extraviada y que los pobladores locales y los enunciatarios desconocen? En términos pasionales, este actor experimenta ciertos recorridos que convergen con su lugar de proveniencia y con el arribo, sin saber muy bien por qué ni para qué, al remoto pueblo del Caribe. El celo con el que cuida las langostas que trae consigo en la valija y el miedo que experimenta al perder uno de los ejemplares, aparentemente valioso, constituyen móviles afectivos y evidencian algo que él conoce con exclusividad en el universo semiotizado. Cuando se pierde el espécimen, el Gringo actúa como el pastor de la parábola de la oveja perdida; deja a las otras langostas para ir a buscar aquella que ya no está consigo. Ante la desaparición, el Gringo siente miedo, pasión modalizada por el saber (Fontanille, 2005c), y sus valores colapsan al no poder comprobar el emplazamiento del espécimen hurtado; su rostro, relatado enunciativamente en uno de los pocos primerísimo primer plano que provee la narración del filme, advierte sobre esta pasión inquietante, perturbadora y desestabilizante (ver **Figura 7**). Sin embargo, al final

del relato, al Gringo no le es dado acceder a aquello que se le arrebató; consumido por el universo caribeño colombiano, la lógica científica no tiene cabida en los efectos de la representación.

Figura 7

Primerísimo primer plano del rostro del Gringo al darse cuenta de la pérdida de una de las langostas



En el marco de las tipologías y gradientes del miedo (Fontanille, 2005c), el Gringo padece un miedo ocasional, propio de los sustos, que tensivamente se enmarca en un punto más o menos intermedio entre lo indefinido de la fuente de la pasión y lo generalizado de la dimensión expresiva. El Gringo es víctima de un pathos centrípeto en el que el “Yo”, como campo sensitivo, se instaura nuclearmente como fuente y meta de toda convergencia pasional. Además, este miedo no se despierta solo por la pérdida del espécimen, sino por lo presupuesto del suceso, es decir, por un saber que no deja de condicionarlo en su actuar. Ante esto, es inevitable pensar que las langostas que lleva consigo son un tipo de transgresión, genética o atomista, poco importa el carácter, pero transgresión que se aspira a introducir en la población local y que esta población desconoce; en manos equivocadas, la tenencia de este espécimen hurtado podría, según el universo axiológico del Gringo, ser fatal, no solo por el régimen de creencia que gobierna el actuar del Gringo sino por lo

que él representa, en la parodia semiotizante. La hipótesis sobre el conocimiento de las particularidades de la langosta azul por parte del Gringo se solidifica si se consideran los implementos que lleva consigo (enciclopedia e instrumentos médicos, como una perilla o perita de bulbo).

La identidad discursiva del Gringo también está dada por las posibilidades interpretativas que brinda su cuerpo en la puesta en acción, especialmente cuando, por primera y única vez, se le ve desaliñado y afanoso (ver **Figura 8**), después de que su programación narrativa se pone en vilo ante la emergencia que despierta el robo de la langosta.

Figura 8

El Gringo, desaliñado y apresurado, sale del Hotel TAL en busca de la langosta



Esta figura discursiva que semiotiza a un Gringo descolocado corporalmente equivale a un actante (Fontanille, 2017, p. 32) y, por esta razón, también proporciona un anclaje analítico respecto a la identidad del actor. Este momento del relato, junto con los encuadres en que el Gringo disputa el espécimen con el niño, en la secuencia final, son los únicos espacios en que, en la identidad discursiva del Gringo, prima el mí-carne, es decir, la corporeidad sensoafectiva que focaliza

en la intensidad. Por lo demás, el resto de los rasgos identitarios del actor los provee una captación más o menos estable respecto a lo que el programa narrativo de base propone (la custodia celosa de las langostas), pero acompañados de una mira que se ajusta a la emergente sustracción. El estatuto actancial del Gringo se yergue a partir del celo repetitivo por el cuidado de los especímenes; los roles, por lo demás, están dados por la búsqueda diligente, pero no tan febril como sucede en las manifestaciones del mí, cuando la desesperación es inminente (Fontanille, 2017, p. 51). En definitiva, el arrebató del Gringo es una contienda entre el mí-referente y el sí-*ipse*, entre la afectividad más pura proveniente del cuerpo del actor y el ajuste ante la contingencia (Cf. Fontanille, 2017, p. 55), siendo dominante el Mí en el esquema de emergencia (*ibid.*, p. 56).

La articulación del Gringo con el Vivo parece encajar con aquel típico refrán popular colombiano que reza “el vivo vive del bobo” (Canela, 2003; p. 48; Otálvaro, 2022, p. 71) y que, *a priori*, hace plausible pensar que, si en un universo representado hay un vivo, asimismo debe pervivir un contraparo; esta posibilidad es, empero, fácilmente falsable, pues el análisis narrativo del Gringo demuestra que no es así. Si se estima su forma de vestir o su manera de negarse al acto erótico, es decir, al *eros* caótico de la atracción sexual (Fontanille, 2005b) con la Hembra (ver **Tabla 10**), puede ser considerado, por un enunciario colombiano, como palurdo; no obstante, esto responde, ante todo, a una forma de ver el mundo que se enmarca en el modo de ser y hacer de las gentes del Caribe colombiano y en la contraposición con la figura del extranjero (*cf. infra*). Con esto no se afirma que el Gringo pueda llegar a ser un inapetente sexual; lo que se hace es reafirmar las motivaciones que permiten que el Gringo priorice la búsqueda del espécimen por sobre cualquier otra cosa, pues el objeto de valor es la naturaleza científico positivista de la langosta y su ritualidad, una especie de mito experimental.

Tabla 10

El Gringo (a la izquierda) de espaldas a la Hembra y con las langostas. El Vivo (a la derecha) se va a la cama con la Hembra



Finalmente, las consideraciones previas permiten cuestionarse si el Vivo y el Gringo no son, en realidad, un actante escindido en dos actores, pues ambos son oportunistas. No obstante, el Vivo es mucho más competente por moverse en el universo sociocultural de referencia, lo que al Gringo le es vedado. El oportunismo, no obstante, es palpable si se considera la presuposición narrativa que relaciona la inmersión de los especímenes como una especie de transgresión genética; además, el Gringo es fisgón y no duda en inmiscuirse en las viviendas ajenas para buscar aquello que le fue arrebatado.

ACCIÓN RITUAL EN EL CORTOMETRAJE

La práctica ritual³³ que se representa en *La langosta azul* sucede, dentro del desarrollo narrativo, como una alternativa al programa de búsqueda del Gringo. En efecto, a partir de esa danza ritual de carácter evocativo, el chamán procura hacer aparecer el espécimen extraviado, pues se supone que así lo quiere, lo puede y lo sabe hacer. El rito simula discursivamente la organización de un mundo mítico (Amodio, 2009, p. 47); es decir, un rito es una puesta en práctica de un mito o relato tradicional que explica la realidad. Dentro del universo representado en el cortometraje, este ritual es, efectivamente, una explicación de la realidad local que se contrapone sintagmáticamente con el *modus vivendi* del universo sociolectal del Gringo y de aquello que él representa, no menos mítico. En efecto, y como los rituales convocan contenidos y valores que escenifican tradiciones axiológicas y culturales (Torres, 2009, p. 112), la representación del rito del chamán y la Hembra convoca un mito que apela a la existencia de dioses sobrenaturales, magia y religión; por su parte, el mito del Gringo es el de la cientificidad positivista y también desarrolla rituales como la febril cepillada de las langostas. En este apartado, se focalizará en la acción ritual dancística.

Algunos sujetos participan en el acto ritual (como la Hembra y el chamán), pero el Gringo es, *mutatis mutandis*, como el sonámbulo del recorrido del metro de París (Floch, 1993); es decir, el Gringo está físicamente en el espacio ritual, pero no participa de la ceremonia, así como el

³³ Al nominar “práctica” al ritual que se desarrolla, narrativamente, en el enunciado *La langosta azul*, no se considera, directamente y en estas líneas, como el nivel de pertinencia que propone Fontanille en el modelo de las prácticas semióticas. Es esta una nominación, a modo de comodín que, eventualmente, permitirá relacionar la enunciación enunciada con ciertas prácticas de sentido y de circulación contemporánea del filme. Dicha relación será confirmada en la tercera parte de esta monografía. Por lo demás, se preferirá nominar, en este apartado, la acción enunciada como “acción ritual”. No obstante, si se tienen en cuenta los mecanismos de integración ascendente y descendente de los niveles de pertinencia entre sí, la hipótesis de que por integración descendente una práctica se encuentre emblemática a partir de una puesta en escena en un texto no se descarta. Antes bien, conforme se avanza en el análisis, esta tiende a su confirmación. De todas formas, es preciso recordar que “en caso de *síncopa descendente*, una forma de vida (ideología, creencia, relato, mito, etcétera) puede ser condensada y representada en un solo rito (una práctica particular), y hasta en una sola figura” (Fontanille, 2016, p. 114). Este proceso solamente lo aseguran tanto la condensación como el despliegue y los redespiegues subsiguientes.

sonámbulo no participa del “viajar en metro”; el extranjero ni quiere ni sabe, pero parece ser obligado —o, al menos, persuadido— por la Hembra (debe hacer). Como toda acción es una experiencia, es decir, un acto de significación y sentido, los sujetos involucrados en la experiencia semiótica de la acción ritual son los que participan de ella; por esta razón, aunque el Gringo no pertenezca al entorno local ni haga parte de su idiosincrasia, el ritual se puede desarrollar con su presencia física, pues es un hacer autóctono y suscita límites de sentido. Además, como la experiencia es lo que nos pasa, no lo que pasa (Larrosa, 2003, p. 28), para el Gringo, el ritual dancístico pasa y no tiene sentido; en cambio, a la Hembra y el chamán, el ritual les pasa, lo viven, tiene sentido y lo sienten y siguen incluso afectiva, corporal y rítmicamente.

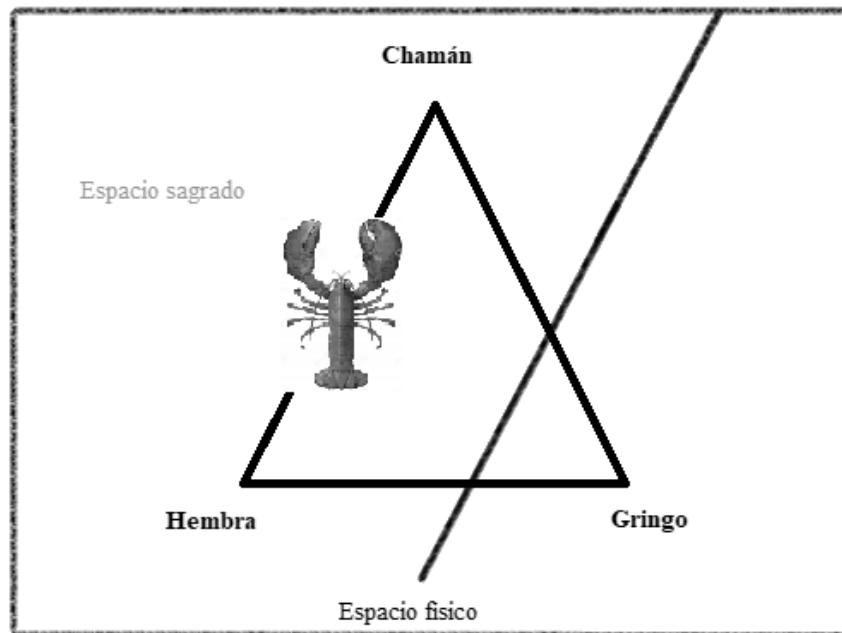
Los sujetos que entran en la acción ritual, es decir, en la significación, son los que tornan pertinentes los objetos y todo lo que ocurre en ella; tanto la Hembra como el chamán construyen una inmanencia de sentido respecto al ritual; de hecho, la Hembra es perspicaz y persuasiva (aspectos representacionales que no escapan a lo propio de las gentes del Caribe colombiano, según un precurso), pues lleva al Gringo de la mano y lo trata de convencer de hacer parte de los acontecimientos de la cultura local; pero el Gringo se resiste, como así lo hace frente a la interacción erótica (*cf. supra*), no por inapetencia sino porque es movido por otros valores.

El Gringo no tiene cabida en la concepción del mundo que propone el ritual chamánico, pues no hace parte de la representación erigida del Caribe colombiano en el texto, geografía en cuya esquematización del modo de ser y vivir la magia ritual es un elemento prevalente. El Gringo no hace parte del espacio sagrado (ver **Tabla 11**); su presencia, de este modo, tampoco se va a corresponder con el tiempo ni con la sacralidad del ritual; por su parte, el pensamiento mítico del chamán y de la Hembra sí se respeta en un fraccionamiento, es decir, en una zona sagrada. En esta división sacra, la zona del sacerdote oficiante o chamán se guarda y venera y es, asimismo, una

zona privilegiada, a la cual solo él tiene acceso. Se trata del área principal en la que se realiza el ritual, es decir, sobre la imagen de la langosta esbozada en la tierra, en la que danza e invoca el espécimen. Esta zona no es transgredida ni siquiera por la Hembra pues, aunque participe del ritual —y sus movimientos así lo acusan—, en ningún momento accede al área del oficiante.

Tabla 11

Representación del espacio en la acción ritual enunciada



En materia temporal, el cronos sagrado se caracteriza por ser reversible y cíclico, como un tiempo primordial hecho eternamente presente, circular y recuperable (Eliade, 1998, p. 53-54). El sujeto religioso, al vivir dos tiempos (el sagrado y el profano), focaliza la dimensión temporal en la sacralidad. En el relato, esto se refleja en la actitud que tienen tanto el chamán como la Hembra, en contraposición a la del Gringo, pues los primeros disfrutaban de ese eterno presente, danzan y viven el ritual, imbuidos en una especie de paratemporalidad, es decir, en un tiempo que se abre más allá de la cotidianidad (Finol, 2009, p. 58); mientras que el Gringo se aburre y desespera ante

un tiempo mítico incomprendido. Su forma de vivir no contempla la religiosidad cósmica; para él, no existe santificación periódica en los dioses cósmicos y aunque realice rituales repetitivos, no tienen que ver con la magia que comparten discursivamente la Hembra y el chamán. Dentro de la visión de mundo del Gringo, el ritual dancístico es huero, carece de sentido y desespera (ver **Figura 9**).

Figura 9

El Gringo, desesperado en medio del ritual



Es la modalización de los sujetos del ritual la que hace-hacer; en efecto, el ritual dancístico es propiciado por la búsqueda del Gringo y actores como la Hembra y el chamán tienen, en términos modales, la buena intención de hacer intervenir lo mágico o sagrado para resolver la indagación, a partir de su sistema de creencias. Este sistema está basado en la hierofanía, pues a diferencia del Gringo, para quien la langosta tiene un valor científico positivista, para la Hembra y el chamán

prima el animismo o la experiencia religiosa que hace que toda la naturaleza sea sacralidad cósmica (Eliade, 1998, p. 15)³⁴.

La existencia profana del Gringo, en contraposición a la sacralidad propia de la representación del Caribe colombiano que evoca la narración, se caracteriza por no constituir un Cosmos animista (Eliade, 1998, p. 71), pues el universo del Gringo “es, pura y simplemente, la suma de reservas materiales y de las energías físicas del planeta” (*ibid.*), cuya mayor preocupación estriba en acaparar y controlar estas reservas las cuales, incluso, pueden poseer un trasfondo transgénico o, al menos, antinatural (*cf. supra*); lo que está claro es que la langosta, para el Gringo, posee todo menos sacralidad religiosa; la descrita voluntad de acaparamiento cumulativo de los especímenes se basa en una científicidad que lo motiva a hacer repeticiones, sí, pero distantes de la magia ritual del chamán y la Hembra, como cepillar el crustáceo cada dos horas. Efectivamente,

la perspectiva religiosa difiere de la del sentido común en el hecho de que (...) va más allá de las realidades de la vida cotidiana para moverse en realidades más amplias que corrigen y completan las primeras, y el interés que la define es, no la acción sobre esas realidades más amplias, sino la aceptación de ellas, la fe en ellas. Difiere de la perspectiva científica por el hecho de que cuestiona las realidades de la vida cotidiana, no a causa de un escepticismo institucionalizado que disuelve lo dado en el mundo en una maraña de hipótesis de probabilidad, sino porque postula como verdades no hipotéticas esas realidades más amplias. En lugar de desapego, su santo y seña es la entrega, en lugar del análisis, el encuentro. (...) Y la esencia de la acción religiosa, desde un punto de vista analítico, consiste en estar imbuida de cierto complejo específico de símbolos —de la metafísica

³⁴ Confróntese, lo expresado, con el hecho de que “para el hombre religioso, la naturaleza nunca es exclusivamente ‘natural’: está siempre cargada de un valor religioso. Y esto tiene su explicación, puesto que el Cosmos es una creación divina: salido de las manos de Dios, el Mundo queda impregnado de sacralidad. (...) Esta obra divina conserva siempre cierta transparencia; desvela espontáneamente los múltiples aspectos de lo sagrado. (...) Los ritmos cósmicos ponen de manifiesto el orden, la armonía, la permanencia, la fecundidad. En su conjunto, el Cosmos es a la vez un organismo real, vivo y sagrado: descubre a la vez las modalidades del Ser y de la sacralidad” (Eliade, 1998, p. 87).

que formulan y del estilo de vida que recomiendan— con autoridad persuasiva. (Geertz, 2003, p. 107)

Para Geertz (2003, p. 118), le religión es una tentativa de conservar y condensar significados generales para organizar, subjetivamente, la experiencia y la conducta, pero dichas “significaciones solo pueden ‘almacenarse’ en símbolos (...) sentidos por aquellos para quienes tienen resonancias como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo del ser del mundo” (*ibid.*). En el ritual dancístico, hay una clara oposición entre el régimen de creencias mítico, ancestral y tradicional, en contraposición al asalto de la lógica científica positivista e instrumental del Gringo, una especie de carácter teleológico caricaturizado. Finalmente, para la Hembra y el chamán, los símbolos principales son la langosta evocada, así como la máscara de toro que, en un momento de la danza, porta el oficiante; estos elementos, por lo demás, dan forma a las semiotizaciones erigidas en el relato sobre el Caribe colombiano (*cf. supra e infra*, respectivamente).

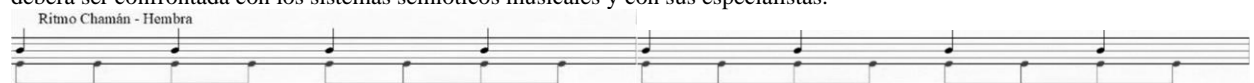
Baile y ritmo en el ritual

En medio del ritual chamánico, tanto la Hembra como el chamán ejecutan unos movimientos corporales cuya medida es de, aproximadamente, 110 pulsos por minuto, lo que se corresponde con un *Allegretto*. Este concepto, aprehendido del sistema formal de la lengua italiana por la semiótica musical, se relaciona con la velocidad de interpretación de una obra y, curiosamente, una de las maneras de medir dicha velocidad es con un metrónomo, pero a partir de indicaciones visuales —y no exclusivamente sonoras. Esto explica por qué es posible establecer los pulsos por

minuto —o las negras por minuto³⁵— que circundan la danza ejecutada en este momento de la narración por parte de los ritualistas. A lo largo de esta danza, los rostros de los participantes no se muestran, pero es lo que menos relevancia tiene, pues la consustancialidad de los actos rituales y la despersonificación son, usualmente, suscitados por estas prácticas. El único rostro visible en esta secuencia del relato es el del Gringo, con un carácter desesperado (el rostro del infante, a lo largo de esta secuencia, es inaccesible, pues este actor mira hacia la pared; Cf. Encuadre 137); no obstante, como ya se demostró, el Gringo no participa del ritual ni de la danza. Asimismo, se constata una estructura de presentación enunciativa-espacial que comienza por enfocar los pies del Chamán y que asciende, a lo largo de las corporeidades, a través de las caderas (y la cintura) de la Hembra y las manos del chamán; para culminar en la parte superior del cuerpo del oficiante, cuyo rostro esta recubierto por una máscara de toro.

El toro suscita valores de potencia, fogosidad, brío, masculinidad y fertilidad. En la tradición griega, los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento sin freno de la violencia (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 1001). De hecho, la forma que toma Zeus para seducir a Europa es la de un toro de radiante blancura (*ibid.*). El simbolismo del toro está igualmente relacionado con la tormenta, la lluvia y la luna. (...) El mugido del toro fue asimilado en las culturas arcaicas al huracán y al trueno y, en general, a la fuerza fecundante (*ibid.*, p. 1002). Como animal lunar, el toro se relaciona con la noche; en Asia menor, en el siglo II d.C., se realizaba un culto de iniciación

³⁵ A este respecto, es posible establecer que el ritmo de la Hembra, leído en el movimiento de sus pies y caderas, equivale a cada pulso del compás, por lo que podría transcribirse con una figura negra; en lo que al movimiento del chamán respecta, este sería, entonces, una subdivisión del pulso de la Hembra, por lo que es posible equipararlo a dos corcheas por pulso. Por esta razón, una tentativa taxonómica que dé cuenta del engranaje entre el ritmo del chamán (parte inferior del pentagrama) y el ritmo de la Hembra (parte superior) puede notarse como se muestra a continuación; esta escritura, por supuesto, obedece a una propuesta preliminar y deberá ser confrontada con los sistemas semióticos musicales y con sus especialistas.



por bautismo de sangre de toro, como símbolo de acceso a la vida espiritual e inmortal (*ibid.*, p. 1003). Sin embargo, el toro representa también cierto carácter lúgubre (*ibid.*); es el caso de los egipcios, los tártaros del Altai, gran parte de Asia y el sur de España con la tauromaquia, ritual de muerte³⁶. En la danza ejecutada por el chamán, el toro se relaciona más bien con el carácter fértil masculino e incluso machista de las representaciones del Caribe colombiano.

Cuando el chamán porta consigo esta máscara, el fenómeno rítmico que acontece es un polirritmo, definido como una combinación simultánea de ritmos musicales contrastantes. Este polirritmo está conformado por el movimiento de su cabeza, de una velocidad de dos pulsos cada uno; así como por el movimiento de los pies, caracterizado por la subdivisión de cada pulso (transcrito como dos corcheas por pulso). Este tipo de secuencia rítmica es empleado comúnmente en rituales indígenas que muchas veces hacen uso de un tambor que refuerza el tiempo enérgico y que propicia las pulsaciones de los participantes, no solo como un asunto rítmico musical sino también corporal.

El baile del chamán y de la Hembra puede ser transcrito por la intersemiotividad persistente entre los distintos lenguajes que coparticipan en la gestación de la significación y del sentido durante la práctica interpretativa del filme, pero de ningún modo se trata de una traducción. Los movimientos de la Hembra, así como los pasos de ambos participantes y el movimiento de caderas, torso, manos, pies y cuerpo, en general, pueden percibirse rítmicamente, aun cuando la

³⁶ En el marco del Carnaval de Barranquilla, se ejecuta una danza de congos nominada “el Torito”, cuyos cantos se inspiran en la copla española (Navarro-Hoyos, 2022, p. 120). En efecto, “algunas manifestaciones del Carnaval de Barranquilla, como las danzas o los disfraces, poseen un alto sentido mítico y unos valores que a su vez expresan la condición humana y las creencias populares. También contienen continuas referencias al entorno, en las que se presenta la fauna y flora autóctona de la zona. Un claro ejemplo lo constituyen las danzas del Pájaro, el Caimán o El Torito, entre otras” (Navarro-Hoyos, 2022, p. 131). Además, en el mismo carnaval, también prevalecen las máscaras de madera y de carácter zoomorfo, “reminiscencias totémicas de las culturas africanas” (Navarro-Hoyos, 2022, p. 120), con ejemplares en forma de chivos, burros, tigres, perros y toros (*ibid.*). Finalmente, es tradicional, en los pueblos del Caribe colombiano, la celebración de corralejas. Estas festividades son costumbre en departamentos como Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, Magdalena y Sucre, e involucran corridas de toros, así como comercio y espectáculo de bovinos y equinos (Daza y Pereira, 2001, p. 120).

enunciación original es silente y carece de musicalización, pero no de ritmo. Esta musicalidad y esta manera de llevar el ritmo por parte de los dos participantes no escapa a los efectos de sentido que produce la esquematización formal de la vida que acontece en el Caribe colombiano y que es llevada a la representación textual en varios objetos, como es el caso de *La langosta azul*.

PESCA Y PESCADORES EN EL CORTOMETRAJE

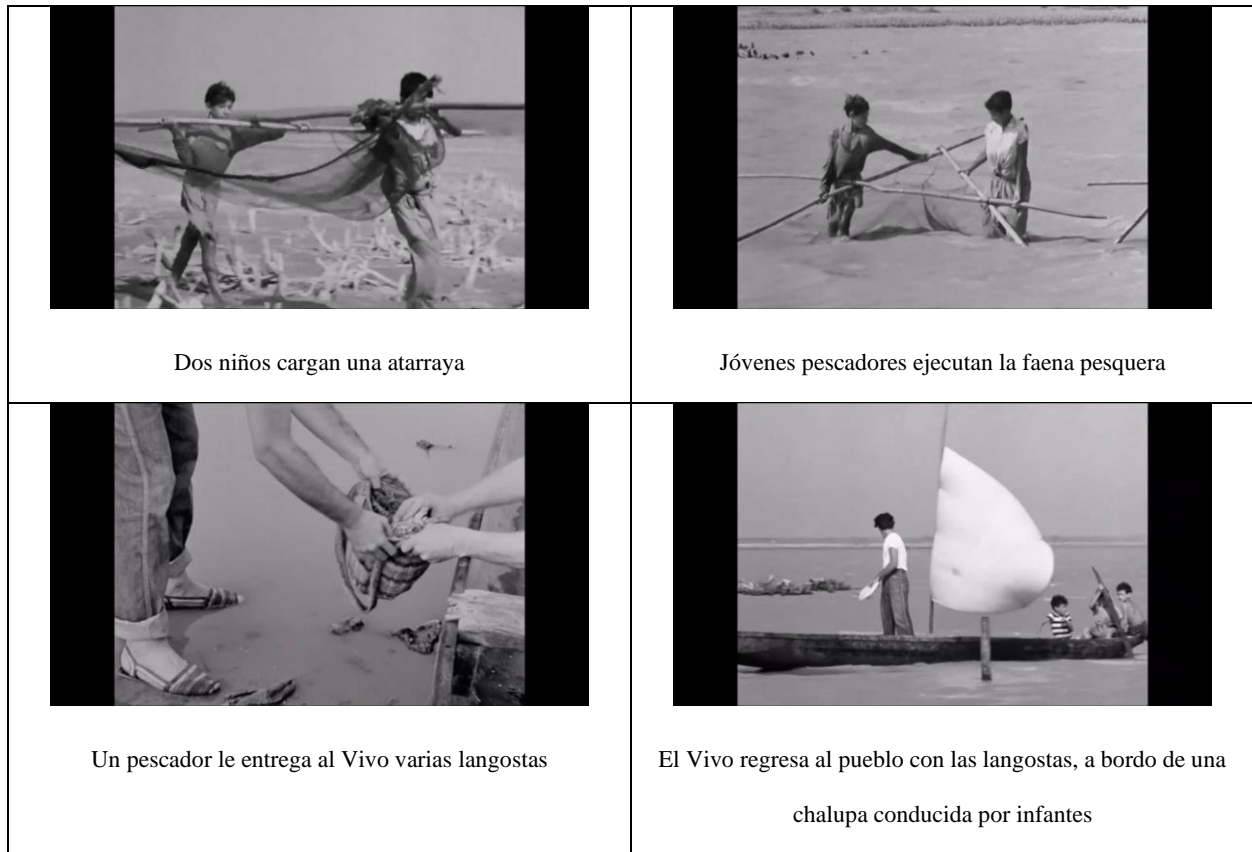
La pesca es un elemento omnipresente en la narración de *La langosta azul* (ver **Tabla 12**). Desde el arribo del Gringo con una valija cargada de langostas de dudosa procedencia y cuya lógica desobedece a la manera de pensar esta acción por parte la colectividad rural, la pesca va a constituir, en el enunciado, un elemento de supervivencia e idiosincrasia para los pobladores locales, quienes la ejecutan con rusticidad y de manera artesanal, incluyendo a los niños (poder-hacer), sin ningún reparo ético al respecto. Además, como actividad económica, la pesca les permite subsistir (deber-hacer) y, aunque es un saber-hacer técnico —aun en medio de la descrita rusticidad—, parece obedecer a un gusto particular, a un querer-hacer, dada la actitud con que es asumida esta faena, especialmente por los infantes.

Asimismo, la pesca contrapone la manera de asumir este tipo de acciones según sea ejecutada por los actores locales o por el extranjero. En efecto, el Gringo, representante de las lógicas científica y positivista parodiadas, ve con otros ojos al conjunto de especímenes; por su parte, para los pobladores, la langosta es, ante todo, un don de la naturaleza para subsistir en medio de una manera de vivir rústica y artesanal.

Tabla 12

Algunos momentos en que la narración de La langosta azul representa el quehacer de la pesca

	
<p>Secuencia de la llegada del Gringo al pueblo. En su paso por las calles rústicas, se muestran atarrayas sostenidas por cercas de fragmentos de tronco de árbol</p>	<p>Momento en que una habitante del pueblo echa a freír un pescado; parece ser una mojarra</p>
	
<p>Jóvenes pescadores de la región en el momento de preparar sus embarcaciones para la faena pesquera</p>	<p>El Vivo recurre a un viejo pescador para intentar encontrar la langosta extraviada, que varios de los habitantes locales (niños, en su mayoría) buscan implacablemente</p>
	
<p>Pequeños pescadores conducen al Vivo a la búsqueda de la eventual langosta que satisfaga al Gringo</p>	<p>Grupo de pescadores, con sus niños. Con el rostro hacia la cámara, un pescador teje una atarraya</p>



Según Castiblanco y Vallejo, “la pesca artesanal es un elemento sociocultural que ha aportado históricamente a los procesos de construcción de identidades locales, regionales y nacionales, consolidando conocimientos y lenguajes propios” del modo de vivir de las gentes de la costa Caribe colombiana (2020, p. 20). La representación erigida en el texto *La langosta azul* propone, en efecto, un trasfondo idiosincrático en el ejercicio pesquero. Cada manera de pescar, además, constituye particularidades identitarias en los distintos territorios caribeños en los que se ejecuta este oficio, pues la pesca varía según se realice en mar, bahía, ciénaga, ríos, lagunas, caños, arroyos o, como sucede en el universo representado en el cortometraje, en una confluencia de estas aguas. Así,

El Caribe colombiano es un territorio social, cultural y geográficamente diverso que se construye a través de su multiplicidad de identidades como una región imaginada que se encuentra en constante

cambio y tensión, por lo que su comprensión no debe limitarse a una visión homogénea y esencialista, sino basada en el reconocimiento [sic] que son los diversos grupos humanos (...) que la habitan quienes dotan de sentidos y significados particulares cada territorio. (Castiblanco y Vallejo, 2020, p. 20)

El miedo que experimenta el Gringo al extraviar uno de los especímenes que trae consigo al pueblo costero y la presuposición narrativa respecto a un saber exclusivista, basado en su proveniencia y en aquello que él representa, permite contraponer el posible carácter sintético, transgénico o nuclear de estas langostas al ejercicio pesquero —artesanal y rústico— que ejecuta la colectividad rural; esto explica por qué las langostas que el Vivo le ofrece al Gringo no satisfacen las características propias del crustáceo buscado, pues este posee una condición particular e impropia de las especies de la zona. Es lo que el Gringo sabe y oculta, pero que además es parodiado por la narración como portavoz de la ciencia en un entorno caribeño campesino, en donde los actores se movilizan por pasiones ajenas al interés posesivo del extranjero.

EL CUERPO EN EL CORTOMETRAJE

Los pasos y las manos

Los encuadres en planificación detalle o en primer término que involucran pies y manos, según la linealidad del texto fílmico, son numerosos a lo largo de la narración. Para ejecutar el análisis subsiguiente, se esquematizaron todos estos momentos, en orden sintagmático, discriminando su desarrollo cronológico y el actor al que pertenece la parte de humanidad señalada (ver **Apéndice B**). Cada una de los aspectos aquí revisados, así como la representación de manos y pies, son elementos figurativos cuya integración narrativa y axiológica se expone en cada caso.

En un primer momento, es notable el uso de las manos para los procedimientos paratextuales del filme. En una imitación del recurso de *blooper* (escenas de detrás de filmación), dieciséis cortes de cámara anteceden los créditos iniciales del texto fílmico; los créditos, por su parte, se presentan en una pizarra que compone todo el campo enunciativo; “los nueve-seis-tres”, nombre de la productora del filme, es un enunciado verbal cuyo proceso de escritura se muestra a plenitud. Con el inicio del relato, la instancia enunciativa focaliza tanto en los pasos del Gringo como en sus manos, pues se detalla la delicadeza con que trata a su valija y lo que dicha carga representa para el universo semiotizado. Los zapatos del Gringo, constantemente mostrados, revelan una pulcritud que contrasta con el carácter térreo de la geografía por la que transita.

Cuando el extranjero arriba al Hotel TAL, el diligenciamiento de los datos se efectúa sin intercambio verbal entre el extranjero y el hotelero (esto debido a imposibilidades técnicas, pero considerado aquí, ante todo, como un efecto de sentido del enunciado). Toda la comunicación entre los dos actores se realiza con señas y gestos, lo cual es verosímil respecto al carácter foráneo y angloparlante del recién llegado. Asimismo, el Gringo es mostrado por la instancia enunciativa desempacando con delicadeza y detalle las langostas que trae consigo; la sutileza de la ejecución

ronda lo risible, pues es una especie de ritual o sacralidad que parodia, con efectos humorísticos, al representante de la ciencia que irrumpe en el pueblo costero. Dicho carácter se reafirma si se consideran los elementos de laboratorio, incluyendo la perilla o perita de bulbo, así como la enciclopedia y los cuadernos de notas que el Gringo, nuevamente, desempaca con pulcritud y apacibilidad. Ante el eventual robo de la langosta por parte de un felino, se detallan las manos del Gringo al accionar el fluxómetro del inodoro, pues esta acción es la que hace que el extranjero descuide los nueve especímenes; una vez más, el enunciado se esquematiza con elementos risibles e irónicos.

De igual manera, varios de los movimientos del Gringo, en la búsqueda de la langosta, son presentados haciendo énfasis en ciertos detalles de sus pies y manos. Por ejemplo, cuando se seca el sudor, con cierto desespero y ahogo, ante una casita rural y después de haber sido amedrentado por el hombre que, en secuencias previas, estaba afeitándose la barba. Cuando el Gringo se encuentra con la Hembra, los pasos de los dos actores también son seguidos con sumo detalle, además de contraponer el carácter rústico de las abarcas de la Hembra ante los zapatos pulcros y cerrados del foráneo. Respecto al ritual chamánico, es precisamente el movimiento de los pies y de las manos de los oficiantes lo que permite establecer la secuencia rítmica del evento, como ya se detalló (*cf. supra*).

Las manos y los pies de otros actores de la narración también son determinantes. Es significativa la manera como el enunciado presenta el momento en que los habitantes rurales, niños incluidos, empiezan a regar la voz de una langosta perdida, con ciertas dimensiones, las cuales son presentadas en encuadres artísticos, contrastivos y donde se evidencia, también, las manos labradoras de algunos pescadores y campesinos. Con la irrupción del Vivo en el relato, la instancia focaliza constantemente en el recorrido que ejecuta para llegar al otro lado de la ciénaga y adquirir

un conjunto de especímenes, intentando satisfacer la búsqueda del Gringo. Los pasos del Vivo, sobre superficies fangosas, húmedas y sobre artefactos sobre las aguas también relatan el uso de abarcas sobre dichos terrenos como componente localista. Finalmente, la secuencia erótica entre el Vivo y la Hembra, así como el desenlace del texto, es decir, la disputa entre el niño de las cometas y el Gringo, son momentos de la narración que focalizan los movimientos de las extremidades de los actores, especialmente de las manos.

Así, las sesenta y un imágenes listadas en el **Apéndice B** (sin contar el plano detalle de las patas del gato, con la que serían sesenta y dos) constatan una avasallante presencia de planificaciones y términos que focalizan en las extremidades de los actores; esto se debe, fundamentalmente, al carácter silente de la representación, pues las manos, en especial, sirven para orientar momentos de la narración que, de otra manera, pasarían desapercibidos por el enunciatario. Además, la constante incorporación de planos que puntualizan en los pies, como una transgresión del contrato del enunciado cinematográfico con el espectador (Fontanille, 1989, p. 113; *cf. supra*), converge, en los efectos de sentido suscitados, con la enunciación propia de ciertos filmes eróticos, en los que algunas partes corporales se asumen con un carácter solemne (Bottin y Wilson, 2001, p. 43). En efecto, en momentos de *La langosta azul* el erotismo parece acentuado; algunas imágenes de los pies, como los de la Hembra, pueden resultar sensuales, lo mismo que las propias del abdomen o de la cadera bajo los vestidos de algunos personajes, que en algunos casos no muestran los rostros porque, quizá, lo importante es revelar esa voluptuosidad entre vestida y desnuda de la tierra caribeña, alentada por la carnalidad en hombres y mujeres que no es ostentosa, sino sinuosa, ya que está presente en la cotidianidad, gracias al calor de la zona, como una fuerza transversal no oculta.

Asimismo, lo que aquí se denomina erotismo, especialmente en la intencionalidad asociada a la estimulación sexual o la erotización de partes del cuerpo de la Hembra o del abdomen del chamán, es, en los otros casos, una manera de narrar y relatar los estilos de vida de cada uno de los actores focalizados. Por ejemplo, las manos del Gringo son más tersas, según los texturemas capturados, que las manos de la mayoría de los pobladores locales. Otros actores con manos suaves son la Hembra y el niño de las cometas. Los pies, por su parte, andan con cierto descuido (como los de los niños, que van descalzos, o los del Vivo), pero los del Gringo siempre portan consigo los mentados zapatos blancos y atildados.

Como se comentó, parte de la trayectoria del Vivo en su viaje por la ciénaga es seguida en planificación detalle a partir de sus pies, donde se muestra el uso de alpargatas o abarcas de cuero. Si bien las abarcas o alpargatas no son exclusivas del universo geográfico representado —según el sistema formal de la lengua española, los términos son de origen prerromano y árabe hispánico, respectivamente (Real Academia Española, 2024)—, el trasunto localista se identifica, ante todo, gracias al valor que le otorga el enunciado a este tipo de calzado en oposición al del Gringo. En efecto, se trata de un valor con efectos de sentido acordes a la geografía relatada, pues las abarcas o alpargatas les aseguran la competencia necesaria para el cumplimiento de sus programas narrativos (el caso del Vivo es ejemplar); pero los zapatos del Gringo rondan lo descolocado y lo estrafalario respecto a las zonas por las que debe transitar³⁷.

³⁷ Por lo demás, en un segundo nivel de la significación, los testimonios de Tita Cepeda son relevantes a este respecto. En efecto, según la viuda de Álvaro, la familia de ella se demoró en aceptarlo, pues “el problema era la forma como vestía, y mi mamá aterrada” (Cepeda y Olaciregui, 2022, p. 149); “no era tanto la ropa, que era una camisa y un pantalón normal, pero los zapatos, sin medias o en sandalias” ... “usaba abarcas que compraba en el mercado público, tenían suelas de llantas y un material como tejido arriba, debían ser muy cómodas, porque le encantaban... mi mamá estaba aterrada con esos zapatos” (*ibid.*).

Los rostros

Las mujeres son presentadas, en la narración de *La langosta azul*, de manera obtusa. De hecho, muchas féminas no son sino parte de los segundos o terceros términos del campo; la Hembra, quien es la figura femenina más importante durante el relato, nunca es mostrada de rostro, y sus acciones, pasiones y configuraciones cognitivas son narradas, a lo largo del sintagma, a partir de los pies o las manos. Esto, por supuesto, puede responder, en términos empíricos, a la falta de actrices de carne y hueso durante el rodaje; no obstante, la interpretación que aquí se propone se enmarca en los límites de la intencionalidad textual.

El único encuadre que presenta el rostro de una mujer abarcando todo el campo enunciativo es el número ciento setenta y seis, lo que lo hace particular (ver **Figura 10**). Aquí se detalla el rostro de una fémina que parece situarse dentro de una cocina, al interior de una vivienda de la región. Como presuposición narrativa, esta habría de ser, entonces, la mujer que, en encuadres pretéritos, echó a freír el pescado (*cf. Apéndice A*).

La imagen, aprehendida del encuadre señalado, posee la particularidad de no ser simétrica (caso contrario a lo que sucede con otras de las analizadas en esta monografía; *cf. supra*), sino poseedora de un manejo del campo que le otorga, según los valores canónicos del hecho visual, cierta inestabilidad y mayor tensión, especialmente gracias a la representación de la mujer, situada hacia el costado izquierdo (Groupe μ , 1993, p. 197-199). Esta posición periférica, además, se semantiza con valores del tipo “debilidad” (*ibid.*). Las figuras de la expresión más relevantes son, en términos icónicos, la mujer del primer término, pero también la figura humana del fondo (que parece ser, igualmente, femenina), así como un recipiente de vidrio que, según la temporalidad del hecho visual, orienta, en un segundo momento, la captación del espectador hacia el costado derecho de la imagen. Esto está dado, asimismo, por el factor plástico cromático que, tal como sucede

en el costado izquierdo, en el inverso la captación focaliza en el elemento que resalta sobre el claroscuro de la representación; se trata, respectivamente, del carácter particularmente blanquecino del vestido de la mujer (y de la luz que acecha su rostro) y del recipiente emplazado sobre una superficie que parece ser una mesa de madera. En la humanidad de la mujer, los elementos plásticos más significativos son el color y la textura de su vestimenta, que representan un bordado típico y artesanal, así como los formemas, cromemas y texturemas que condicionan la captación visual de su rostro.

Figura 10

Encuadre 176, único en focalizar un rostro de mujer



El rostro de la mujer es particularmente ovalado, con una proliferación a la altura de los pómulos, pero con un mentón aguzado. Su cabello, crespo y trenzado, proporciona un efecto de asperidad y rigidez. Sus ojos se representan achinados ante la luminosidad que baña su rostro; su nariz es vasta y holgada; sus labios son gruesos, pero sin dejar de lado la feminidad; su pómulos acrecentados contrastan con las cuencas de los ojos y las ojeras, estas últimas de marcada acentuación. Se trata, en todo caso, de la representación de un percepto visual ubicado espaciotemporalmente con características en cuanto a su pertenencia a espacios geográficos, étnicos, sociales y culturales (Finol, 2022, p. 16-17). Además, esta representación permite una identificación y un reconocimiento plenos, lo que le da un estatuto identitario (*ibid.*) en el que intervienen las variables

físicas, pero también las relaciones del conjunto facial, de donde es posible asociar una proveniencia étnica amerindia y un escenario histórico —contexto, en términos de Finol— localizado en un ambiente rústico y canicular, del siglo XX. En general, el rostro, que no cara, de la mujer, es un gesto de apacibilidad conjugado con una muestra de alegría que, a lo largo de la sintaxis facial, no logra disimular el cansancio y la debilidad reflejados en su faz.

Como la imagen, aun cuando sea fija, puede contar una historia o, al menos, no se limita a la fijación de un instante (Dondero, 2022, p. 101-102), se trata, en el caso analizado, de cómo la luz exterior, atractiva, absorbe el rostro de la mujer y se lo lleva lejos; la mirada de la mujer parece responder a la fuerza de un llamado, el llamado del futuro o de una utopía que se abre sobre ella, en oposición al pasado, encarnado en los artefactos que están sobre la mesa e, incluso, en la figura humana del fondo (Cf. Dondero, 2022, p. 97). Su rostro, además, cuenta una historia, relatada directamente al enunciatario, especialmente ante la fijación de la mirada y el llamado que parece efectuar, en los efectos de sentido, hacia el porvenir y el cuestionamiento de las condiciones de la vida futura, de cierta inestabilidad y tensión, o de completo desconocimiento, como sucede con el paradero de la cometa, en el desenlace del texto fílmico.

Para la Semiótica, el rostro es el espacio privilegiado de complejos significantes, con alto potencial comunicativo (Finol, 2022, p. 14), así como “parte de un paisaje visualmente amigable, vinculado con unas relaciones y una historia, parte constitutiva y constituyente de una *experiencia situada*” (Finol, 2022, p. 19; cursivas en el original). Los valores que orientan este análisis se condensan en la alegría, encarnada en una mueca que no disimula el sufrimiento y la debilidad reflejados en el rostro, pero que en comunión (es decir, en la relación entre el sufrimiento reflejado y la alegría denotada) originan un valor avasallante, que para los efectos de este análisis se propone

nominar oportunismo, axiología que también se emparenta con la supervivencia y que será definida más adelante (*cf. infra*).

EL ACTANTE COLECTIVO Y EL ENFOQUE ANTROPOSEMIÓTICO

Como resultado del análisis realizado hasta este momento, es preciso anotar en qué sentido el pueblo, figura actancial e instancia de referencia, puede ser considerado como un ejemplar colectivo dentro y fuera del universo representado en el cortometraje *La langosta azul*.

Estimar al pueblo de esta forma es, ante todo, un punto de vista que el analista decide tomar, una “diferencia de escalas” (Fontanille, 2021, p. 10). *Strictu sensu*, el pueblo bien se corresponde con la lógica del actante colectivo (*ibid.*, p. 19), pues i) puede ser presentado en su composición (cada uno de sus miembros, así como aquellos que son representativos, v. gr., la Hembra o el Vivo), en sus temáticas prácticas (como sucede con las acciones ritual, pesquera y la búsqueda de los especímenes) y en sus vínculos axiológicos (que, en este análisis, son los valores que surgen de los exámenes figurativos y transformacionales llevados a cabo en cada acápite que aborda un ejemplar actorial del pueblo o una acción colectiva, en esta parte del informe de investigación); además, el pueblo ii) puede presentarse en su capacidad de ocupar un cronotopo (como se ha demostrado en el análisis de la espacialidad y la temporalidad representadas en el texto fílmico) y el actante colectivo pueblo iii) evidencia una fuerza y un poder transformacional que defiende o controla ciertos estados de cosas, aspecto que también se consideró, pues el pueblo confronta la axiología del Gringo —solo por poner un ejemplo— y propone lógicas narrativas que, en su valoración, se ciñen a la identidad de la colectividad representada y se contraponen con aquella del extranjero.

En la representación fílmica, el pueblo es una colectividad constituida por un conjunto de actores cuya identidad cultural es compartida; ante la presencia del extranjero, el pueblo asume una actitud de tolerancia, pero no de total aceptación, pues el foráneo no deja de ser un extraño para los locales. Además, como comunidad, constituye una fuerza en conjunto con el Vivo a la

hora de emprender acciones colectivas como la búsqueda generalizada de la langosta, donde se constituye como actante en todo el sentido de la expresión semiótica; después de realizada la tarea, la masa vuelve a hacer una comunidad de trabajo tradicional, sin muchas ambiciones y conforme con las rutinas, el devenir tranquilo y la repetición de actos fundamentados en una sacralidad mítica y ancestral.

Esta configuración actancial del pueblo representado como colectividad es un punto importante de anclaje y de paso entre los límites del texto enunciado y las dinámicas culturales, preteritas y contemporáneas, en que este filme circula. De hecho, al revisar la argumentación de *Ensemble* (Fontanille, 2021), Fontanille se da cuenta de que el enfoque escalar es, además de un enclave para la postulación del actante colectivo, base del modelo de las prácticas semióticas, pues las operaciones de condensación y despliegue obedecen a esta lógica focalizadora y del punto de vista. Considerar a un actante colectivo como referente es alinearse a la dinámica de la semiótica de la cultura y es lo que se hace, en términos generales, a la hora de abordar los elementos prácticos, estratégicos y la forma de vida del Caribe colombiano en las dinámicas de conservación, circulación y apropiación del cortometraje y en su relación intersemiótica, aspecto que atañe a la tercera parte de esta monografía.

Como el actante colectivo es una totalidad deformable —y uno de sus principios es la maleabilidad y la potencial metamorfosis que puede padecer—, en términos culturales, la colectividad caribeña colombiana responde a estas características a la hora de revisar las representaciones icónicas de su modo de perseverar, así como responde a los principios reguladores que hacen que un colectivo se convierta, según Fontanille, en actante colectivo, a saber, la proximidad, la calidad, la diversidad, la estabilidad y la adaptabilidad. En este punto de las consideraciones, no se trata únicamente de la representación o semiotización de los elementos identitarios que revisten la

narración de un cortometraje en específico, sino de la manera como este texto dialoga con otros textos, otras prácticas y otras semióticas, de tal modo que el estadio cultural que aquí se abarca es un asunto mayor, cargado de componentes estéticos, pero también políticos y éticos, y relacionado con la manera de vivir de sujetos semióticos competentes y reales. Como tratar a un colectivo como actante significa reconocer y atribuirle la capacidad de actuar y transformar estados de cosas, es innegable que el universo caribeño posee, en todo el sentido de la expresión, dicha capacidad. Detallar estos procesos complejos y que rondan la etología y la etnosemiótica no es una finalidad primera de esta pesquisa, pero los valores condensadores que se trabajarán más adelante, es decir, el humor y el oportunismo como caracteres idiosincráticos de una forma de vida, tienen un potencial analítico que se alinea a esta perspectiva disciplinar.

El actante colectivo es absolutamente vulnerable, como lo puede ser cualquier forma de vida, por su carácter contradictorio, y como lo es el objeto *La langosta azul*, tan inerme y descuidado en su rodaje que cualquier reproducción, antaño, le hacía proclive a desaparecer por completo. Además, el actante colectivo puede verse afectado e incluso obligado a innovaciones contraperseverantes que, como en el caso de los ayoreos (Fontanille, 2021), puede llegar a límites exorbitantes. Estos elementos son, con absoluta seguridad, un punto de continuación de este análisis, especialmente a la hora de atestiguar, gracias al trabajo de campo efectuado en el lugar de la enunciación presupuesta del cortometraje *La langosta azul*, cómo los pescadores de la región cienaguera se ven fuertemente confrontados con otras maneras de perseverar, focalizando en aquellas cuyo componente mercantil y extranjero es avasallante. Se trata, en muchos casos, de *nudges*, empujones o fuerzas de influencia que las administraciones locales y regionales hacen, de manera discreta, sobre los habitantes rurales, quienes actualmente se ven privados de la opinión y la participación en este tipo de decisiones que los afecta directamente. Al entrevistar a pescadores de la

región de La Playa, Atlántico, se confirmó que, realmente, la ciénaga de Mallorquín ya no existe, pues fue consumida por el mar (y, según relatan, tomó ese nombre por un militar de apellido King —Mayor King—). En su momento, insisten, para las décadas del cincuenta y sesenta del siglo pasado, había alrededor de treinta ciénagas en la zona, cada una con su productividad específica. Entre esas, mencionan la ciénaga de San Carlos, de Puerto Colombia, de La cebolla, de San Nicolás, de Cantagallo, de la Yegua, de la Caleta y la ciénaga del medio. No obstante, la única ciénaga que se mantiene, y cuyo futuro está comprometido por la inversión forastera, es la ciénaga de Playa Vieja. Los pobladores locales han trabajado por varios años en la limpieza del agua que les provee el sustento, pero actualmente hay proyectos que consideran desviar uno de los ríos más sucios de Barranquilla directamente a la ciénaga.

La antroposemiótica puede —y el semiotista contemporáneo debe— comprometerse a revisar, con las herramientas disciplinares, la asunción y el desarrollo de este tipo de políticas públicas que afectan a sujetos reales, dada su vulnerabilidad semiótica particular, por la misma naturaleza actancial de la colectividad. Se aclara que lo que aquí se esboza son propuestas *a posteriori*, vetas analíticas que eventualmente se pueden explotar, y la región de La Playa, así como sus pescadores y habitantes locales son un objeto de estudio semiótico, pero también político y antropológico. Estas disquisiciones, además, funcionan como puente entre la parte dos y la parte tres de esta monografía.

CONJUNTO DE VALORES ENUNCIADOS

El análisis realizado hasta el momento permite, en este punto, esquematizar los distintos valores que han circundado cada uno de los acápites precedentes y que se corresponden tanto con las isotopías enunciadas en el cortometraje *La langosta azul*, evocadas a partir del análisis figurativo y semionarrativo o transformacional, como con la semiotización que hace el texto fílmico a propósito de la cultura del Caribe colombiano. Como se precisó antes de comenzar esta empresa, para la segunda parte de la monografía la unidad de análisis pertinente y privilegiada fue el texto-enunciado clausurado y todo lo examinado se corresponde con la cimentación de un modelo de la organización enunciativa del cortometraje.

En un primer momento, se caracterizó el texto, a partir de elementos que confluyeron en su gestación. Asimismo, se examinaron i) los procesos enunciativos del cortometraje a partir de la instancia de enunciación, ii) los planos enunciativos del texto para comprender los alcances de la metodología propuesta y lo que se desarrolló en esta parte de la monografía, iii) la descomposición sintagmática del filme y iv) el papel narrativo, pero también enunciativo, del vigía o *voyeur*, delegado por la instancia de enunciación y actante que condiciona la manera en que la narración se desarrolla y los detalles que presenta, pero también aquellos que omite.

El análisis figurativo comenzó abordando la langosta, como objeto. Esta figura, además de ser crucial en la función temática o de anclaje del texto en cuestión, posee distintas valoraciones que se ciñen a la lógica narrativa de los actores del relato. En efecto, es un mismo objeto —la langosta— valorado distintamente —como objeto valor— lo que permitió identificar dos regímenes de creencia distintos en la narración, pues los habitantes rurales se ciñen a la amabilidad y presteza por hacer aparecer el espécimen perdido, involucrando elementos del oportunismo, la magia, la sacralidad y la naturaleza como fuente de supervivencia; pero para el Gringo, esto no

funciona así. El examen figurativo y narrativo de este actor demuestra que su actuar está condicionado por la lógica de lo que él representa y su proveniencia, a saber, los Estados Unidos y una mitología de carácter científico y positivista, lógico-racional y caricaturizada.

En términos espaciales, se consideraron las dinámicas topológicas del relato a partir de una categorización cuatripartita, en donde se discretizaron las zonas endotópica, peritópica, paratópica y utópica. Se evaluó, también, el pueblo a partir de planos de situación y resituación que proporcionaron axiologías asociadas con la rusticidad y el carácter caribeño —y prediscursivo, en términos de Paveau (2006)— de la semiotización efectuada; finalmente, se focalizó en la tienda *La Favorita* como espacio que propicia el permanecer en resguardo ante la vehemencia canicular del entorno, así como la ingesta de alcohol, y en el *Hotel TAL*, que parece ser el único emplazamiento dispuesto a alojar al visitante extranjero, en una zona que, en su representación global, es periférica, rural y agreste.

En términos temporales, se consideró la vivencia del cronos, por parte de los sujetos del relato, desde el uso, la manipulación y, en términos generales, los intercambios que propone el objeto-langosta, cargado de distintas valoraciones. Se concluyó que el tiempo que prima entre los habitantes rurales semiotizados o la colectividad pueblerina es el tiempo consuetudinario y mitológico, en contraposición al tiempo lógico o teleológico del Gringo. En esta parte también se hicieron anotaciones relacionadas con el tiempo narrativo del texto.

En términos actoriales, se consideraron las modalizaciones y los procesos narrativos del *Vivo* y del *Gringo*, cuya formalización no escatima en elementos pintorescos y arquetípicos. El *Vivo* es un actor del cual, después de revisar sus configuraciones figurativas, afectivas, sociales y cognitivas, se puede afirmar que representa una manera de actuar de naturaleza prediscursiva y acorde con el modo de ser colombiano y, en particular, caribeño, a saber, actuar en beneficio propio

y oportunista, a lo largo de las contingencias narrativas, del día a día y de manera perseverante y vivaz. El Gringo, por lo demás, fue evaluado focalizando en su modalización, pero también en la manera en que cuida, con ahínco, los especímenes que porta consigo; crustáceos decápodos que son un símbolo representativo cuya valoración permite contraponer, en condensación, la forma de vida local con la forma de vida que representa el extranjero portador de langostas de dudosa procedencia y ajenas a la localidad. Precisamente, al evaluar el hacer pesquero, se construyeron valores relativos a la subsistencia, pero también a la manera artesanal de ejecutar esta práctica; de allí la hipótesis de que las langostas que porta consigo el Gringo son una especie de transgresión, genética o nuclear, que difiere radicalmente de la manera de pescar y de la forma de vivir de los pobladores locales.

Asimismo, se consideró la acción ritual que, en una secuencia del cortometraje, involucra prácticas mágicas, dancísticas y de chamanismo. Esto permitió evaluar la manera con que los sujetos locales viven, según la representación, el tiempo mismo y que, nuevamente en este punto, difiere de lo que la captación visual deja saber respecto al Gringo. En efecto, el rito y la magia son una manera de cohesionar y proporcionan huellas de interpretación que se relacionan con la fe, en contrapunto con la parodiada lógica científica del extranjero. Por lo demás, la misma acción ritual permitió examinar valores relacionados con el ritmo, la danza y, en general, con la musicalidad que hace parte del saber hacer del Caribe colombiano, según el relato.

Finalmente, se dedicó un apartado a examinar las representaciones corporales que, de manera ejemplar, son evocadas en el relato; si bien es ante todo un elemento figurativo, en el mismo examen se relacionan consideraciones narrativas y axiológicas. Entre otras cuestiones, se delimitó cómo las manos y los pies son un recurso, no solo enunciativo, sino idiosincrático, especialmente desde la figura objetual de las abarcas de caucho o cuero y los tipos de terreno fangoso y arenoso;

además, los rostros, incluyendo la figura femenina, permitieron acceder a valores tales como la alegría, pero también el oportunismo y el sufrimiento reflejados en la historia contada por la imagen, muestra de supervivencia. Se detalló, en un último momento, cómo es posible abordar el trasunto del actante colectivo en el relato, pero sobre todo trascendiendo la clausura textual, como una aproximación a un enfoque antroposemiótico.

Estos valores erigen el *ethos* del universo sociocultural representado en el enunciado visual y son el punto de partida para relacionar lo enunciado con otros textos y otras enunciaciones que permiten trascender el cortometraje y contraponerlo a la manera en que, como objeto material, circula en la contemporaneidad. Si bien algunas de estas axiologías fueron sucintamente relacionadas con otros textos previamente y como preámbulo, a partir de este punto esta dinámica es la que ocupará, de manera exclusiva, lo que resta de la monografía.

LA CRÍTICA Y LA AUTOCRÍTICA EN LA REPRESENTACIÓN

Walter Benjamin anotaba en *Der Autor als Produzent* que, “para pensar, no hay mejor comienzo que la risa. En especial, la sacudida del diafragma suele ofrecerle al pensamiento mejores oportunidades que la del alma” (Benjamin, 1977, como se citó en Lesmes, 2017, p. 117) y esta parece ser una máxima que caza completamente con la concepción humorística del enunciado — al Gringo le roba la langosta un gato, su principal contendiente es un infante, el Vivo se vacila a los compadres, pero también a algunos niños y adultos, y, en general, todos los elementos que permiten comprender que el cortometraje es una anécdota graciosa sobre cierta geografía— y de los creadores del texto fílmico en cuestión, representantes de dicha geografía y que conciben una obra artística y estética que se burla sutilmente de varios elementos, incluyendo la cultura propia.

De hecho, dentro de las concepciones artísticas del Grupo de Barranquilla, destacan la experimentación y la vuelta a realidades conocidas, pero de manera original, con lucidez y dignidad estética y humana (Gilard, 2009, p. 37), priorizando la criticidad con tintes irónicos, así como “la aproximación a las realidades locales a través de una mirada directa y desprejuiciada” (Gilard, 2022, p. 49). Es lo que hizo Cepeda Samudio, un par de años después del rodaje de *La langosta azul*, con la publicación de su única novela, *La casa grande*, al abordar el denso tópico de la masacre bananera³⁸ y es lo que, respecto a este mismo suceso histórico, hizo también García Márquez en *Cien años de soledad*. Por lo demás, buena parte de la obra garciamarquiana posee elementos

³⁸ Previamente, se ha propuesto una lectura, en clave cinematográfica, de la única novela de Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande* (Vargas, 2023). En ese estudio se aborda la obra literaria en términos técnicos del cine, especialmente en lo que respecta a la planificación, la espacialidad, los efectos sonoros, la escritura tipo guion y las imágenes. Respecto a la narrativa corta de Cepeda Samudio, especialmente en cuentos como “Barranquilla en Domingo”, “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”, “Por debajo de este ahogado ha corrido mucha agua”, “Todos estábamos a la espera” o el compendio póstumo “Los cuentos de Juana”, se afirma que posee recursos cinematográficos como las referencias dialógicas directas —actores, directores, películas— y técnicas del tipo instrucciones de cámara, disposiciones de montaje y orientaciones de sonido (*ibid*). Finalmente, el séptimo arte influyó la vida de Cepeda Samudio, de quien se llegó a afirmar que pretendía grabar un largometraje a partir de su única novela, proyecto que quedó eclipsado por su prematuro deceso.

humorísticos y críticos, pero también sucede lo propio con la literatura de José Félix Fuenmayor y la pintura de Alejandro Obregón y de Cecilia Porras.

Este fenómeno artístico, literario, cultural e histórico ha sido encasillado en lo que se conoce como realismo mágico (Ianni, 1986; Menton, 1998) y que en esta monografía se prefiere nominar, siguiendo la tesis de Longoni (2024), barroco conceptual caribeño, designación que reconsidera la taxonomía tradicional con que se piensa la literatura del Caribe colombiano. En efecto, este académico propone que dicha literatura, que pende entre lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno como capas añadidas, destaca, entre sus características formales, por la heteroglosia y la polifonía, a lo largo del siglo XX. Además, el barroco conceptual caribeño “se vale (...) de ficciones con estructuras narrativas superpuestas y múltiples planos referenciales que, propios del universo cervantino, provocan una vacilación en el lector sobre el estatuto de lo ‘real’” (Longoni, 2024, p. 14). Según Longoni, la literatura de García Márquez, por un lado, y la de Fuenmayor y Cepeda Samudio, por el otro, poseen características relacionadas con la evasión mágico-maravillosa y el empleo de maquetas, alegorías y arquetipos, respectivamente.

Buena parte de estos rasgos se aprecian en la semiotización que hace el cortometraje *La langosta azul*. Como una premonición de lo que habría de ser la obra de dos grandes de las letras colombianas —García Márquez y Cepeda Samudio— en el cortometraje se evocan elementos mágicos, maravillosos y además se representan alegorías y arquetipos, como el del Gringo, cuya representación no escatima en tintes críticos e irónicos. El cuestionamiento sobre el arribo de actores pesqueros ajenos que amenazan no solo el ejercicio autóctono de la pesca como modo de vida, sino también la idiosincrasia local de las personas que viven y perviven en el pueblo del Caribe colombiano, además, no difiere de algunas realidades de la zona, donde las amenazas actuales más comunes son la privatización de los espacios de pesca, el arribo de transnacionales, las afectaciones

ambientales, la desviación de arroyos por parte de empresas y la escasez de peces (Castiblanco y Vallejo, 2020, p. 20). Es genuino preguntarse si la representación hecha por Cepeda Samudio y sus contertulianos no se adelantaba, así, a lo que sería una crítica sobre el avasallante y continuo influjo de Estados Unidos sobre la sociedad colombiana³⁹.

La hipótesis sobre el posible carácter sintético de las langostas que son custodiadas celosamente por el Gringo (*cf. supra*) se robustece si se considera la manera temprana con que el principal partícipe de la gestación del texto fílmico, Álvaro Cepeda Samudio, veía y analizaba la amenaza de la experimentación atómica y nuclear que, desde el siglo pasado, desarrolló con vehemencia el país del norte. En efecto, según Julio Olaciregui, “el temor al apocalipsis nuclear, o más bien las consecuencias de la radioactividad, ‘tema’ de este célebre cortometraje, fue tratado por Cepeda en una nota de 1947 titulada ‘El hombre pesimista’ [sic]” (Gilard, 2022, p. 10). Además, el propio Jacques Gilard, al mencionar la angustia prematura que despertaban en Cepeda Samudio hechos tan relevantes para la época como el enfrentamiento de judíos y árabes en Palestina (y que tienen importantes consecuencias geopolíticas en la actualidad), señala que “el presupuesto de Cepeda era esa preocupación por la suerte del género humano” (*ibid.*, p. 30). Gilard añade que, si bien esto se podía deber a un idealismo generoso dada su temprana edad, también estos elementos le atormentaban, pues el apocalipsis nuclear, como es evidente, no es un asunto ficticio⁴⁰. *Un hombre pesimista*, columna cepediana del 30 de octubre de 1947, reza

³⁹ Por ejemplo, la revolución gastronómica que plantearía Estados Unidos globalmente con los alimentos genéticamente modificados o transgénicos. Parte de eso ya se comenzaba a perfilar con la *United Fruit Company*, a inicios del siglo XX, en la zona bananera. En lo que respecta al siglo XXI, en Colombia, desde el año 2002, se siembra algodón transgénico con fines comerciales y, desde el 2007, varios tipos de maíces transgénicos (Cf. Vélez, 2015).

⁴⁰ J. Gilard señala que “la angustia ante la amenaza atómica y el despiste ante la nueva división del mundo explican el obsesivo interés de Cepeda Samudio por el tema de la paz, y la importancia —aparentemente desmedida— que concedió al caso de Palestina” (2022, p. 31).

Un hombre ha llegado a su casa. Este hombre es un ciudadano de un poblado del mundo. A este hombre y a este pueblo nos los ha retratado muchas veces Sinclair Lewis (...). El hombre que ha llegado a su casa un poco pensativo esta tarde ha cumplido cuarenta años. Su vida discurre metódica y serena (...) Pero este hombre, de costumbre jovial y despreocupado, ha pasado el día con un desasosiego inusitado. En el periódico (...) ha visto una noticia (...) Es una noticia pequeña, un cuadro apenas perdido entre los titulares abultados. La nota habla de las nuevas armas que preparan las grandes potencias para asegurar una rápida victoria si llegare a sucederse otra guerra. Entre estas armas, dice el texto, hay una ‘capaz de exterminar todo vestigio vegetal o animal sobre la tierra’ (...) Ahora, al llegar a su casa, ya este hombre sabe por qué ha estado preocupado durante todo el día. Ha visto la posibilidad de ver destruida su felicidad y eso le ha hecho sentirse pesimista. Pero, de pronto, en el ambiente seguro de su casa, este hombre ha caído en la cuenta de algo que él había olvidado al leer el periódico esta mañana: él no vive en los Estados Unidos, ni en Rusia, ni en Europa. Esas bombas nunca podrán caer en Barranquilla. No hay pues que preocuparse, eso de pensar en los problemas del mundo es para los poetas y los filósofos. (Gilard, 2022, pp. 156-158)

El carácter irónico de esta columna obedece al temprano estilo de Cepeda Samudio y a una particular manera de asumir y representar la realidad, de manera cínica y con humor, como buen representante del Grupo de Barranquilla (*cf. supra*). La crítica a la figura estadounidense en la región también es relevante. De hecho, según los testimonios escritos de Jacques Gilard, para Cepeda Samudio “siendo (...) primordial la defensa de la paz, (...) el belicismo se situaba del lado de Estados Unidos” (2022, p. 32)⁴¹; además, esto responde, según Gilard, a un acto reflejo del latinoamericano (*ibid.*); algunos elementos condensados en *La langosta azul* evidencian esta constante crítica, que trasciende los límites de la textualidad.

⁴¹ “Lo que más le molestaba era que a América Latina no se le dejara más opción que la de seguir la línea que convenía a los intereses norteamericanos (Las conferencias panamericanas)” (Gilard, 2022, p. 37).

Para la época de rodaje del cortometraje, durante la década del cincuenta del s. XX, en medio de la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla⁴², las relaciones entre Colombia y Estados Unidos convergían en un clima de total dependencia de la primera nación respecto a la segunda. Esta supeditación, promovida históricamente⁴³ (Cf. Uribe Celis, 2006, p. 237; Murillo Posada, 2006, pp. 285-297), se acentuó por medio de la Doctrina Suárez, disposición política pionera del *réspice polum* (“mirar hacia la estrella del norte”) desde los años 20 (Trejos, 2011, p. 48). La relación se estrechó, no solo dados los movimientos comunistas que se alzaban en el mundo y cuyas ideologías repercutían en algunos sectores de la Violencia colombiana, sino también por los intereses coloniales de Estados Unidos en el sur y la defensa de sus ideales políticos y económicos a nivel global. En 1950, por ejemplo, Colombia había comprometido la participación de sus militares, entre cuyos líderes se encontraba Rojas Pinilla, en la guerra de Corea (Trejos, 2011, p. 56).

No es un asunto menor que, en este marco histórico y político, en el cual Colombia se auto-denominaba anticomunista y amigo de los Estados Unidos (Trejos, 2011, p. 60), sobresalga la manera en que los emergentes intelectuales del Grupo de Barranquilla representaron, a partir del personaje el Gringo —y de sus móviles narrativos, pasionales, afectivos y, en general, de toda la semiotización del cortometraje— estas relaciones con la hegemonía capitalista. Que el Gringo sea aprehendido y domeñado por la cultura del Caribe, junto con la forma de erigir la representación del filme, es un trasunto que converge, también, con los valores englobantes de la tercera parte de esta monografía, a saber, el oportunismo y el humor. Sirvan estas líneas como enlace para lo que procederá en este informe de investigación.

⁴² La dictadura militar de Rojas Pinilla se extendió desde 1953 hasta 1957, año en que abandonó la presidencia. Tras el plebiscito convocado por la junta militar que lo sustituyó, se gestó el Frente Nacional, que duró dieciséis años (Murillo Posada, 2006, pp. 297-301). *La langosta azul* se rodó entre 1954-55.

⁴³ Con el Tratado Mallarino-Bidlack de 1846, por ejemplo, se entregó a Estados Unidos la protección soberana de Panamá. En 1903, Roosevelt declaró abiertamente *I took Panama* (Uribe Celis, 2006, p. 237).

Capítulo 3 ANÁLISIS DE LAS ESCENAS PRÁCTICAS Y LAS ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN DE *LA LANGOSTA AZUL* (1954)

PREÁMBULO

Después de examinar *La langosta azul* a partir de sus elementos figurativos, semionarrativos o transformacionales y axiológicos, emanados de los límites clausurados del enunciado, es preciso establecer un dialogismo con otros textos y discursos que, en sus efectos de sentido, despliegan aquellos valores condensados en el cortometraje. Se trata del oportunismo, el humor, la sacralidad ritual, la rusticidad, el tiempo consuetudinario y mitológico, la subsistencia, la musicalidad, entre otros valores previamente listados y relacionados (*cf. supra*, en *Conjunto de valores enunciados*).

Como puente de enlace entre la segunda y la tercera parte de la monografía, se analizó la manera con que los gestores del cortometraje, a saber, los emergentes intelectuales del Grupo de Barranquilla con Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez a la cabeza, semiotizaron, en *La langosta azul* y en productos artísticos previos y posteriores, dinámicas críticas y autocríticas en su manera de representar. Estos artistas y eruditos, parte de cuyo trabajo se enmarcó en lo conocido como realismo mágico —y que en esta empresa se prefiere nominar barroco conceptual caribeño, siguiendo a Longoni (2024)—, propiciaron la vuelta a realidades conocidas, pero con una visión original y estética, a partir de elementos que rondan lo mágico-maravilloso, así como el empleo de alegorías y arquetipos, características presentes en obras literarias como *Cien años de soledad* o *La casa grande*, pero también en el cortometraje de 1954. Además, en el campo de lo crítico, se señaló de qué manera estos mismos artistas cuestionaron la omnipotencia de Estados Unidos sobre la región latinoamericana, en varios de sus productos estéticos.

En esta tercera parte del informe de investigación, entonces, se comenzará relacionando el texto fílmico con corrientes cinematográficas europeas del siglo XX, especialmente a partir del surrealismo y el neorrealismo italiano. Todos los elementos resaltados en este acápite hacen parte

de la intencionalidad del enunciado y se reconocen a partir de huellas interpretativas que permiten hacer ilaciones entre el filme de Cepeda y sus contertulianos y otros filmes previos, cuya estampa es evidente, aun cuando esto haya sido ejecutado consciente o inconscientemente, poco importa, por los encargados del rodaje de *La langosta azul*. Lo claro es que tanto Cepeda Samudio como los otros miembros del Grupo de Barranquilla estaban al tanto de las vanguardias estéticas de Norteamérica y Europa y no es osado adivinar que hayan visto parte de los filmes que, en esta empresa, se relacionan con procesos narrativos y enunciativos de *La langosta azul*.

Después, se revisará la materialidad del objeto en que se encarna el enunciado y que le permite circular, en la contemporaneidad, como bien cultural. De este modo, se considerarán los procesos de producción primigenia, así como los mecanismos de rodaje, pero ante todo se focalizará en las prácticas de restauración comenzadas en 1991 por parte del MoMA de Nueva York y concretadas, entre el 2017 y el 2019, por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Los Angeles Film Forum y el laboratorio colombiano 2.35 Digital.

A partir de estas prácticas de recuperación, circulación y masificación, donde se revisan los casos de Retina Latina y YouTube, es posible establecer los esquemas estratégicos que orientan dichas acciones, a partir de sujetos reales que manipulan la materialidad del filme para, según intereses personales, profesionales, académicos o de cualquier otra naturaleza, aprehender el cortometraje y dinamizarlo con distintas tácticas, planificadas o no, conscientes o no. De esta manera, el nivel de las prácticas y de las estrategias decanta en el plano superior del modelo de Fontanille, a saber, el de las formas de vida, en un acápite que es, ante todo, de carácter ensayístico y parcial.

En efecto, en el último acápite de la tercera parte de la monografía se hacen converger los valores del oportunismo y del humor, con sus respectivos términos diatópicos, en lo que sería la modelización del modo de ser y hacer de las gentes del Caribe colombiano. Se reitera que esta

esquemmatización no es sino un acercamiento a un fenómeno mayúsculo y que desborda el alcance de esta monografía, pues inmiscuirse en la metodología de las prácticas semióticas conlleva gran carga de competencia y fundamento para alcanzar su cometido en todo el sentido de la palabra. En esta investigación, este nivel integrativo y dominante se presenta como un resultado parcial, como una serie de acercamientos a lo que sería la comprensión de una geografía, para cuyo logro total es menester abordar el asunto a partir de la antropología, la etnología, la sociología, entre otras ciencias afines, incluyendo la antroposemiótica y la etnosemiótica. Con estas precisiones, se da paso a la parte final de este informe de investigación.

LA LANGOSTA AZUL Y LAS CORRIENTES CINEMATOGRAFICAS EUROPEAS DEL SIGLO XX**Luis Buñuel y el surrealismo europeo**

Luis Buñuel y su obra, especialmente la señalada por la crítica como surrealista, así como el neorrealismo italiano, ejercieron un influjo significativo en lo que respecta a la producción fílmica de Cepeda Samudio y sus colegas del Grupo. En este apartado y en el subsiguiente se desarrolla y justifica por qué es posible identificar elementos intertextuales del surrealismo y neorrealismo europeos en el relato de *La langosta azul*, especialmente a partir de las producciones *Los olvidados* (1950), *Un perro andaluz* (1929), *La edad de oro* (1930), *Roma ciudad abierta* (1945) y *Ladrón de bicicletas* (1948). Se muestra cómo dichos elementos proponen ciertos vasos comunicantes con el cortometraje colombiano, no solo en lo argumental sino también en lo enunciativo. *Vasos comunicantes* se asume, en estas líneas, como la manera en que los textos, de carácter poroso y según Lotman, son un “complejo dispositivo que guarda varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes” (1993, p. 20), a la luz del dialogismo o la intertextualidad.

Los olvidados (1950) narra, a partir de un engranaje narrativo polifónico, la vida de algunos jóvenes de Ciudad de México inmiscuidos en el crimen y la violencia, dadas la escasez de oportunidades y la marginación. El paratexto inicial es ejemplar: “esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. Si bien se reconoce a Buñuel como un director adscrito a una pluralidad de corrientes dependiendo de la época y del lugar de filmación, incluyendo la surrealista —y esta influencia se mantendrá, parcialmente, en *Los*

olvidados—, este filme es un ejemplar en lo que atañe al influjo realista, de manera consecuente con lo que se filmaba, para la época y en años previos, en Italia⁴⁴.

Este filme, reconocido por la Unesco como “Memoria del mundo” (Gaytán y Sabido, 2007), es decir, como una narración de carácter patrimonial por lo que representa para la rememoración de hechos significativos de las culturas humanas, fue rodado en un lapso de veintiún días y contó con la participación de actores naturales, cuyas locaciones carecían abiertamente de cualquier pretensión paisajística. En términos históricos, la exhibición del filme contradujo la tendencia de rodaje en el cine mexicano de la época, de carácter urbanístico e institucional. El argumento, en detrimento de una imagen cosmopolita de México, produjo rechazo por contradecir los ideales de progreso que la ciudad se esmeraba en hacer ver. La belleza de la geografía mexicana fue arrebatada por la presencia de suburbios, arrabales y campo, donde está “todo lo apolillado e inservible que pueda haber” (Buñuel, 2000, como se citó en Tuñón, 2003, p. 138).

Al respecto, *Los olvidados*, así como obras que se relacionan con el influjo neorrealista en *La langosta azul*, son un elemento intertextual importante en el cortometraje colombiano, pues la pretensión localista, así como la imperiosa necesidad de la enunciación por informar sobre lo que acontece en los suburbios marginales y en las comunidades donde habitan los nadie, *hijos de nadie*, *dueños de nada*, se correlaciona directamente con lo propuesto por la historia narrada en el filme de Cepeda Samudio y sus contertulianos. Asimismo, ambos filmes irrumpen a contracorriente con las tendencias cinematográficas de cada geografía en específico, pues tanto *Los olvidados* como *La langosta azul* presentan un desarrollo argumental que quiebra lo idílico y utópico para

⁴⁴ Para Jeanne y Ford, “si existe alguien que pueda simbolizar el carácter internacional del arte cinematográfico es sin duda alguna Luis Buñuel”, por lo que “es difícil caracterizar de forma precisa la obra de Buñuel, condicionada por una ideología de la que no quiere sacrificar nada, pero donde hay de todo, pues tiene que ganarse la vida” (1974, p. 296-298).

presentar, tanto a Ciudad de México como al Caribe colombiano, respectivamente, como zonas marginales, periféricas y olvidadas.

Por su parte, *Un perro andaluz* (1929) se corresponde, junto con *La edad de oro* (1930), con una tendencia del autor por sobrepasar lo tradicional en términos narrativos y cuestionar la certeza de lo enunciado (Tuñón, 2003). El influjo surrealista, aunado a las vinculaciones biográficas con artistas parisinos, advirtieron en estas obras de Buñuel el gusto por lo irracional y el automatismo poético, pero haciendo hincapié en ideas moralistas del retorno social a épocas revolucionarias primigenias, en donde todo sesgo hipócrita y antiliberal se erradica para dar paso al deseo y a la libertad (*ibid.*, p. 135). De este modo, *La langosta azul* parece estar entre *Un perro andaluz* y *Los olvidados*, pues el filme colombiano es un intento de captar lo marginal, a la vez que incorpora simultáneamente lo mágico y defiende, además, lo artesanal y lo local por sobre lo artificial y extranjero. El surrealismo pasó de ser, en su momento, una preocupación por lo inaprensible en el sueño a una estética de vida, por lo que se erigió como un movimiento avasallante y dominante, en gran parte de las vanguardias artísticas del siglo XX.

El neorrealismo italiano

Roma, città aperta [Roma, ciudad abierta] (1945) es un filme del neorrealismo italiano⁴⁵ dirigido por Roberto Rossellini. Su aparición en el Festival de Cannes de 1946 marcó un hito

⁴⁵ Jeanne y Ford aseveran, respecto al neorrealismo, que en estos filmes no había nada que trasgrediera lo ya conocido, por lo que el prefijo “neo” obedece, ante todo, a una afirmación de la renovación y rejuvenecimiento del cine durante los últimos años y después de la caída del fascismo. Las condiciones sociales de la época consintieron una escasez de recursos, de actores, de estudios y de decorados, “y sin embargo se quería trabajar”. Las razones de ver algo nuevo en un movimiento que utilizó elementos ya conocidos son tres, a saber, la necesidad de dar la impresión de “borrón y cuenta nueva”; la emisión continua de juicios por parte de personas para quienes era fácil ignorar todo el cine previo a lo que ellos descubrieron, y la defensa, por parte del público y la crítica de la época, de todo lo que tuviese un carácter proletario como novedoso y digno de interés (1974, pp. 173-174).

respecto a este movimiento cinematográfico y a la historia de la industria y la estética fílmica, en general (Jeanne y Ford, 1974, p. 175). Para Jean-Luc Godard (1959, como se citó en Donofrio y Rubio Moraga, 2023, p. 330), “todos los caminos conducen a *Roma, ciudad abierta*” y la película es considerada como un testimonio de la ocupación nazi en Italia (Donofrio y Rubio Moraga, 2023, p. 330), época vivida en carne propia por el director del filme. Respetando los niveles de representación y teniendo en cuenta las múltiples semiosis y el entramado fílmico, así como los mecanismos de ilusión referencial, *Roma, ciudad abierta* ha sido considerada por algunos investigadores, incluso, como fuente y agente históricos (Cf. Hernández Toledano, 2019); semejante aserción es cuestionable, en muchos sentidos, pero esta reflexión escapa al objetivo de estas líneas. La escritura del guion y la realización contaron con la ayuda de Sergio Amidei y Federico Fellini (Ferrando García, 2011, p. 4), y tanto esta película como *Paisà* (1946) son “universalmente consideradas como las primeras manifestaciones de la era neorrealista” (Jeanne y Ford, 1974, p. 178).

Roma, ciudad abierta relata una confluencia de sucesos que se desarrolla, históricamente, en lo que habría de ser el arribo de los nazis, durante los años 1943 y 1944, a la ciudad eterna, focalizando en personajes adscritos a la resistencia y, por tanto, perseguidos y hostigados por la Gestapo. Es el caso del padre Pietro, el ingeniero Manfredi y Francesco, así como los personajes inmediatos que circundan la narración. Entre promesas, esperanzas, amores, traiciones, odios y muertes, “no se podía asistir a la proyección de este filme sin estar convencido que [sic] no había habido en toda la Europa ocupada una ciudad que hubiera sufrido tanto como Roma y hubiera hecho a los alemanes la vida más difícil” (Jeanne y Ford, 1974, p. 179). Por lo demás, esta película posee elementos importantes que se pueden equiparar a lo que sucede en la narración de *La langosta azul*. Es el caso del papel de los niños, los cuales son como adultos en el filme de Rossellini, pues participan de la revolución, planean mecanismos de defensa e, incluso, fabrican bombas e

interactúan con armas. Guardando las proporciones, el cortometraje colombiano también enfatiza en la importancia narrativa de los infantes, especialmente en la descripción localista del ambiente caribeño colombiano, así como en la resolución argumental y poética de la secuencia final.

Asimismo, *Roma, ciudad abierta* desarrolla con detalle algunos tópicos como la drogadicción (es el caso de la morfina, importante en los programas narrativos de Marina) y la perversión de las mujeres. En las escenas de tortura del ingeniero Manfredi, la cámara focaliza en planos cortos y primeros planos del individuo sufriente, así como en el llanto del padre Pietro, lo que sugiere un efecto de realidad impresionante, dados los mecanismos enunciativos de ilusión referencial. La muerte final, una representación de carácter lírico, acentuada por los silbidos de los niños, quienes son testigos de lo que sucede, es equiparable a la poetización final de *La langosta azul*, en donde una cometa se eleva hacia un espacio utópico, sin saber a dónde irá. Es lo mismo que le sucede al lector de *Roma, ciudad abierta*, quien finalmente desconoce el paradero de Francesco.

Ladri di biciclette [Ladrón de bicicletas] (1948) es un filme dirigido por Vittorio De Sica que también ocupa un lugar privilegiado en las categorizaciones ejemplares del neorrealismo italiano⁴⁶. Para Jeanne y Ford, el filme es una obra maestra de observación de la cotidianidad, de carácter documental (1974, pp. 181-182). Como en *La langosta azul*, el rodaje apela a actores no profesionales o naturales, además de que la puesta en escena, como concepto cinematográfico, se vio eclipsado, pues toda la escenificación que compone el texto se rodó en las calles de Roma. En

⁴⁶ Otras obras importantes del neorrealismo italiano, según Jeanne y Ford (1974), son *Il sole sorge ancora* (1946, dirigida por Aldo Vergano), “sobre la resistencia italiana, que algunos encuentran superior a *Roma, ciudad abierta*” (*ibid.*, p. 193); *Vivere in pace* (1947, dirigida por Luigi Zampa); *La terra trema* (1948, dirigida por Luchino Visconti), que es un “drama del más pobre pesimismo, que respondía a los imperativos neorrealistas” (*ibid.*, p. 187); *Senza pietà* (1948, dirigida por Alberto Lattuada), cuyo guion contó con la participación de Federico Fellini; *Riso amaro* (1949, dirigida por Giuseppe de Santis), además del aporte del “poeta Pier Paolo Pasolini [quien] llega al cine descubriendo con cierta ternura la historia de un joven mendigo de los alrededores de Roma” (*ibid.*, p. 212) con la tardía, pero no menos importante, *Accattone* (1961).

efecto, la corriente neorrealista se caracterizó por cambiar “la iconografía clásica del espacio urbano” (Colella, 2019, p. 037), por lo que los directores se alejaron continua y marcadamente del centro de las urbes y se interesaron menos en la dialéctica centro-periferia y más en los territorios marginales, caracterizados por ser desconocidos (*ibid.*). La Roma de *Ladrón de bicicletas* deriva en zonas semicentrales y periféricas, “diferente a la imagen clásica de la ciudad eterna (...) [pues] desaparece cualquier referencia a monumentos singulares, palacios o panoramas pintorescos. Es una Roma popular” (*ibid.*, p. 40). Además,

Ladrón de bicicletas es una de las películas esenciales de la historia del cine. Ante todo, porque se trata de un filme admirable (...), pero también porque desde entonces se erigió en una de las más esclarecedoras muestras de una tendencia cinematográfica que desde la posguerra (...) [empezó] a sentar las bases de la futura modernidad filmica (...) que influiría considerablemente en el cine mundial: el neorrealismo italiano. Es más, vendría a ser uno de sus epítomes. (Gómez, 2019, p. 8)

Estructuralmente, la cinta posee una organización tripartita clásica, en términos temporales, pues la narración transcurre entre el viernes y el domingo; empero, como habría de ser propio de la estructura neorrealista, esta división no es simétrica y, además, la historia responde también a elementos modernos, de carácter episódico y con menor grado de rigidez (Gómez, 2019, pp. 17-21).

Respecto a lo escritural y enunciativo, el filme de De Sica apela constantemente al recurso del *trávelin*, así como a los planos rodados en panorámica y de conjunto. Se revela, asimismo, el uso de grúas para los ascensos, los descensos y, en general, para los *trávelin*. Los cortes, de carácter mitigado en su mayoría, reflejan una meticulosa labor de posproducción. El uso de *récords* es propio de una narración cinematográfica de carácter etnográfico (Cf. Fontanille, 2019), tal como sucede en *La langosta azul* a partir del personaje del *voyeur* o *vigía* (*cf. supra*).

Esta película posee elementos que pudieron ser retomados en *La langosta azul*, bien sea de manera voluntaria o involuntaria, pero sin restar importancia a la intencionalidad del texto fílmico colombiano que evoca textos pretéritos a los cuales, acaso, los realizadores tuvieron acceso de una u otra manera, en vista de que su huella enunciativa es evidente. Entre ellos, destaca la acentuación del rostro a partir de planos detalle que pormenorizan la gesticulación y la expresividad. Esto se puede contraponer con los momentos del cortometraje colombiano en que se detallan las expresiones faciales del Gringo o del Vivo, quizá como solución técnica a la ausencia de diálogos y sonido. Además, en *Ladrón de bicicletas* los edificios y las construcciones son precarias, tanto como las calles en que se mueven los personajes, embarradas, fangosas y de marcada rusticidad. De hecho, ambos textos fílmicos prefieren focalizar en la periferia, haciendo caso omiso a la hegemonía central de las respectivas geografías. Asimismo, la presencia de la ritualidad es un elemento clave en la película de Vittorio De Sica pues, entre otras cuestiones, las personas más humildes tienen la tendencia a creer en la santería y la lectura del futuro como solución a las tribulaciones, y la magia constituye una fuente de gastos importante en su imaginario marginal. En *La langosta azul*, de hecho, el ritual aparece como una tentativa de hacer aparecer la langosta extraviada y buscada por el Gringo; no obstante, este personaje reacciona de manera indiferente y casi desesperada ante lo ceremonial (*cf. supra*).

El ritual cristiano en el que el protagonista del filme de De Sica no participa, pues su hacer está dirigido hacia el encuentro con el ladrón, se presenta como una secuencia de carácter cohesivo, en el que la ritualidad mantiene unida a la comunidad, compuesta, nuevamente y en su mayoría, por personas marginadas. Finalmente, hay una esperanza en medio de la frustración y la narración de *Ladrón de bicicletas* presenta una escena al estilo *carpe diem* en la que Antonio y Bruno, padre e hijo, entran a un lujoso restaurante a comer como personas adineradas. En *La langosta azul*, el

carácter esperanzador está dado por la poetización final o, si se quiere, por el anhelo de encontrar lo robado, aspecto argumental que nuevamente relaciona a las dos películas: por un lado, un gato roba una langosta y el filme se estructura alrededor de su búsqueda; por el otro, un ladrón roba una bicicleta y se presenta una configuración narrativa análoga.

Los filmes previamente mencionados presentan factores de convergencia de elementos formales, pero también argumentales, que pudieron influenciar el rodaje de *La langosta azul*. No hay que olvidar que los emergentes intelectuales del Grupo de Barranquilla, con Cepeda Samudio a la cabeza y habiendo vivido y estudiado en Nueva York, estaban muy bien informados sobre lo que se venía escribiendo y grabando, en materia artística, en el mundo. La principal muestra de ello, más allá de los fundamentos anecdóticos o históricos, son las constantes huellas que así lo hacen saber a partir del enunciado y del dialogismo que él mismo proyecta.

DEL OBJETO MATERIAL QUE ACCEDE A ESCENAS PRÁCTICAS

La langosta azul, como bien cultural, se encarna en un cuerpo material con una doble cara, cuyas características predisponen su distribución y consumo; un soporte formal o el conjunto de reglas topológicas de orientación, dimensión y proporción que constriñen y hacen significar los rasgos que hacen parte de una escritura basada en la luz (Dondero, 2020, p. 190) y que recoge eso que narra el texto fílmico y lo encarna en un soporte material o en un receptáculo que le permite, como secuencia numérica en la versión conservada, ser integrado a una escena práctica de visualización en las diferentes especies de pantallas. De esta forma, el soporte formal se encarga de domesticar el soporte material para recibir las inscripciones (*ibid.*, p. 187-188). Como lo demuestran las recientes y rigurosas investigaciones de Dondero, la significación de la imagen no depende exclusivamente de la relación entre una forma de la expresión y una forma del contenido, como acontece en la teoría semiótica clásica (*ibid.*, p. 185). Esta semiotista considera, asimismo, la relación que cada enunciado mantiene con el soporte de inscripción, es decir, con el aspecto sustancial. De este modo, la dinámica del gesto de producción se torna pertinente, según sea esta manual o digital. Solo de esta manera, sostiene Dondero, es posible comprender la jerarquía que se establece entre los enunciados, los objetos que acogen dichos enunciados y las prácticas que los transfieren, segmentan y reestructuran.

Como corporeidad que posee elementos que constituyen algo reconocible como un enunciado, el cortometraje *La langosta azul* se integra a escenas de intercambio entre lectores, donde él es un elemento que puede ser considerado como un actante u otro constituyente de una relación entre objetos y sujetos. Tal como lo asevera Fontanille, el objeto material se destina a prácticas y a usos prácticos, lo que son en sí mismos enunciaciones del objeto (2016, p. 50). En efecto, “la realidad material, o sea, la estructura técnica de los objetos resiste, se impone, propone, sugiere”

(*ibid.*, p. 71); la escena práctica de circulación y lectura del filme posee una dinámica que responde a las estrategias de los actores sociales para dar sentido a eso que acontece y tales tácticas intersubjetivas responden a parámetros culturales, a un *ethos* que el mismo filme condensa y despliega en las escenas interpretativas, tal como lo hace cualquier objeto cultural.

El rodaje de *La langosta azul* se realizó en formato 16 mm reversible, en blanco y negro, sin posibilidad de agregar banda de sonido y sin el internegativo que hubiese podido reproducirla, en formato analógico, sin perjuicio alguno (*cf. supra*). Estas características ya fueron detalladas previamente como estrategia de presentación del objeto de análisis de esta monografía, al comienzo de la segunda parte. No obstante, estos elementos constituyen un punto álgido de la argumentación de estas líneas, pues

En el nivel de pertinencia de los objetos-soportes, o sea, de las prácticas que los integran, la enunciación recobra toda su pertinencia: los actores encuentran allí un cuerpo y una identidad; el espacio y el tiempo les proporcionan un anclaje deíctico, y los actos mismos de enunciación pueden inscribirse figurativamente en la forma de expresión que surge de la morfología material de los objetos de inscripción. (Fontanille, 2016, p. 87)

Según Nereo López, encargado de fotografía y sujeto empírico que encarnó al Gringo en la representación, “por falta de experiencia, no [se hizo] la película en negativo, como se debe hacer para poder tirar copias, sino en positivo”, y añade que el dispositivo utilizado fue el de Guillermo Salvat, dueño de una cámara sin sonido, “como era de esperarse en aquella época” (López, 1998, p. 342). Se presupone que el soporte de registro debió ser película de acetato pasada por proceso de revelado químico, pero no se encuentra información contundente al respecto; no obstante, a partir de imágenes inéditas del rodaje presentes tanto en el artículo *La langosta azul: Nereo López Recuerda...* de Nuevo Texto Crítico, publicación académica de la Universidad de Stanford,

así como en la obra de recopilación del periodismo juvenil de Cepeda Samudio que edita Gillard (2022), se puede establecer que la cámara empleada fue, con certeza, una Bolex Paillard Modelo H16 tomavistas para película de 16 mm (ver **Figuras 11 y 12**).

Figura 11

Dos fotografías, tomadas de López (1998), que advierten de la cámara empleada para el rodaje de La langosta azul



Este artefacto poseía, entre otras características, capacidad para 100 pies de película, así como movimiento de cuerda accionado por manivela, diversas velocidades de toma de vistas — de 8 a 64 cuadros por segundo—, mecanismo para efectuar *fade in* y *fade out*, palanca removible para retroceder la película expuesta y dos disparadores para la toma (Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos, 2020). Además, esta cámara, diseñada en 1920 por J. Bogopolsky, es famosa por haber sido el típico artefacto de iniciación para cineastas que no poseían los recursos de Hollywood o Europa, pues su precio en el mercado era bajo, y su tamaño, pequeño (*ibid.*).

Figura 12

Rodaje de La langosta azul, en 1954. Guillermo Salvat y Luis Vicens en el techo de la camioneta que Álvaro Cepeda conduce. Tomado de Gilard (2022)



Como objeto-soporte, la perspectiva semiótica brinda un anclaje analítico en lo que respecta al tiempo de los objetos. Es el caso de la evolución material del cortometraje, rodado y almacenado, en un primer momento, en positivo, de manera analógica y, después, digitalizado y restaurado por distintas entidades (*cf. supra*). Esto responde a necesidades de circulación contemporáneas, ampliamente influenciadas por las Tecnologías de la Información y de la Comunicación. Uno de los efectos de la emergencia de estas tecnologías es la transformación del mundo impreso al mundo de las pantallas y “esta posibilidad de conmutación interroga a la semiótica de las culturas sobre el qué y el cómo conservar, producir, reproducir y transmitir” (Beyaert-Geslin, 2015, p. 21). Ante este panorama, Beyaert-Geslin problematiza la memoria y el olvido y se pregunta por la manera en que los objetos, desplazados de su materialidad por la modernidad, parecen perder

paulatinamente la sustancia de la expresión y optar por una desmaterialización del mundo (*ibid.*). Si bien las pantallas son en sí mismas objetos o materialidades adscritas a un soporte formal (*ibid.*), esta transformación de lo material a lo digital supone cierta pérdida, algo que se descarta a la hora de abandonar los objetos de antaño, además de cierta ventaja, como el perennizar que otorgan los procesos digitales.

Para Violi, hoy, la imagen del archivo, como metáfora de la memoria, “parece más que una simple metáfora: la red representa una realización literal, un espacio virtual casi ilimitado capaz de contener todo el conocimiento disponible de nuestro tiempo” (2023, p. 176). Con el auge de Internet, toda la información presta a almacenarse, en el marco de una semiosfera, puede registrarse directamente en la web y memorizarse o, al menos, sortear el paso del tiempo por sobre otros factores (*ibid.*, p. 177). Esta valorización casi automática responde al hecho exclusivo de existir en Internet, pues, al ser este un recurso potencialmente infinito, en términos memorísticos, el nivel de almacenamiento es inconmensurable. No obstante, ante la creencia común de la ausencia de filtros archivísticos en la web, realmente esta tecnología incorpora elementos que permiten seleccionar qué información se almacena, de qué forma se hace y con qué nivel de prioridad.

La langosta azul como objeto material, además de los procesos de digitalización y restauración, se halla, en la actualidad y de manera gratuita, en plataformas de Internet como YouTube y, en su momento, se reprodujo en el sitio web Retina Latina, en donde sus derechos cesaron, pero la información filmográfica prevalece como una especie de reserva técnica que responde a los objetivos de esta organización. Ante este panorama, es preciso revisar cómo el cortometraje circula hoy, además de las estrategias que los actores sociales emplean para preservar y dinamizar este texto patrimonial de la cultura y la cinematografía colombianas.

PRÁCTICAS Y ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN CONTEMPORÁNEA DEL FILME

Las escenas de intercambio o prácticas de circulación del cortometraje son el momento del análisis que correlaciona la manera en que el objeto fílmico es leído, interpretado y manipulado en la actualidad. Por su parte, las estrategias son esquemas resultantes del análisis práctico y que relacionan la manera en que un cuerpo material mudo, en blanco y negro y analógico accede a prácticas de masificación actuales restaurado digitalmente. Actualmente, es “la señora Tita [Teresa Manotas, viuda de] Cepeda quien detenta los derechos patrimoniales sobre esta obra” (Instituto Distrital de las Artes, 2021). Para esta investigación se recurrió a la preservación y restauración en registro y resolución digitales realizada entre 2017 y 2019 por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, labor que se ejecutó tal como se describe a continuación.

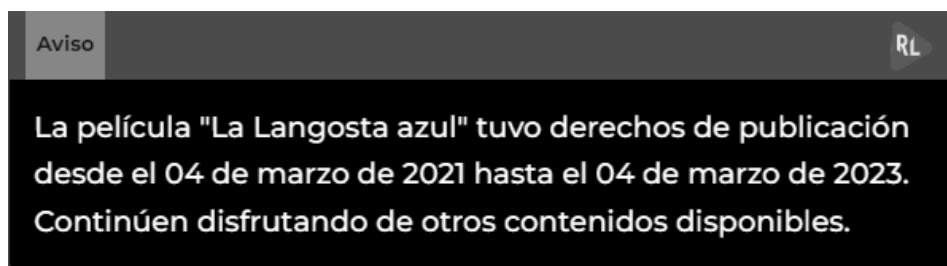
En 2017, [dicha fundación] (...) estableció convenio con Los Angeles Film Forum, organización dedicada a la curaduría de muestras de cine experimental y arte mediático independiente y de vanguardia en Estados Unidos. De esta manera se logró la captura mediante escaneo, cuadro a cuadro, en resolución de 2K de los cortometrajes *La langosta azul* y *Las ventanas de Salcedo*. Las gestiones implicaron el envío de las copias positivas de 16 mm, elementos originales utilizados en el proceso de preservación digital. Una vez regresaron al país los rollos, acompañados de los discos duros, donde en archivos digitales de imagen y sonido se almacenó la información digitalizada, se realizó en 2019 (...) el proceso de restauración, corrección de color y etalonaje. (...) El laboratorio involucrado en estos procesos que parten de las correcciones de imagen, después del escaneado, fue el de 2.35 Digital que (...) logró con las aplicaciones informáticas como PF Clean de Pixel Farm (...) devolver la calidad a la imagen deteriorada. (Instituto Distrital de las Artes, 2021)

Para su conservación y difusión, en el siglo XXI se han empleado ciertas prácticas específicas como la reproducción en plataformas y sitios de internet, algunas mejor previstas que otras en términos estratégicos. Por ejemplo, en la plataforma de acceso libre Retina Latina se pudo

visualizar el filme en alta definición hasta el 4 de marzo de 2023 (ver **Figura 13**), definición que permite al sistema retinex captar, con mayor detalle, aspectos que de otro modo bien podrían pasarse por alto, como lo son algunos fragmentos textuales, paratextuales, detalles faciales de los protagonistas o detalles texturales. Retina Latina (2023), “plataforma digital para ver cine latinoamericano, de carácter público y acceso libre para los ciudadanos de América Latina y el Caribe”, está patrocinada por el Fondo Internacional para la Diversidad Cultural de la Unesco y alberga una de las bases de datos más completa del cine continental. Dentro de sus logros, destaca el hecho de ser “precursora en su modelo de pantalla digital para la circulación de la producción de la región **en tanto bien cultural**” (Retina Latina, 2023; énfasis con negritas agregado) y, desde marzo de 2020, la plataforma amplió su difusión al lanzar la aplicación gratuita para teléfonos móviles disponible en App Store y Google Play. La labor de Retina Latina permitió que *La langosta azul* pudiera visualizarse gratuitamente por un periodo de dos años, pero el título y los datos técnicos siguen haciendo parte de este reservorio cultural y artístico de alcance continental.

Figura 13

Captura de pantalla tomada el lunes 6 de marzo de 2023 del sitio web de Retina Latina



Por su parte, en YouTube también existen, a la fecha, tres versiones completas del cortometraje, dos de ellas musicalizadas y con calidad de imagen desigual. Las versiones que allí se encuentran corresponden a una transferencia y corrección realizada por cierto organismo mexicano

en 2001 y cuya mayor definición disponible son 480p, teniendo en cuenta que en Retina Latina lo propio fue de 1080p. En YouTube, los vídeos son convertidos a resoluciones de 320×240 y 480×360 píxeles, y a 30 fotogramas por segundo; en todo caso, se trata de un uso no legal del producto. No obstante, estas versiones de baja calidad han propiciado cierta apertura del cortometraje para visualizarse en esferas de la sociedad que acceden a él por medio de esta plataforma masificadora y gratuita, con ciertas condiciones prácticas. Una de estas versiones, que tiene más de tres mil seiscientos visualizaciones y fue subida por el perfil UltraViciosos (2020), posee una estrategia particular, a saber, el hecho de haber sido musicalizada, práctica ejecutada sin dar cuenta exactamente de dónde viene la pieza musical empleada, en detrimento del carácter originario silente, pero favoreciendo la percepción de ciertos espectadores, como se constata en los siguientes comentarios (ver **Figura 14**)⁴⁷.

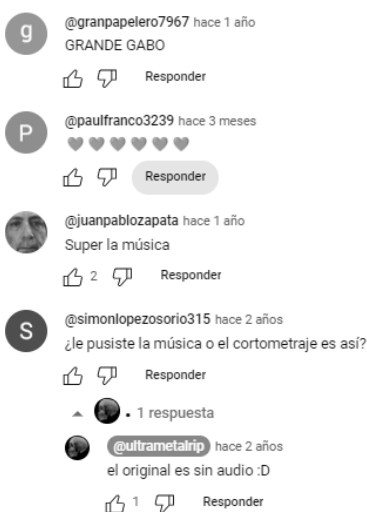
Otra de las versiones de YouTube, la publicada por Lequerica (2022) y que cuenta con escasas 603 visualizaciones a la fecha, posee también la particularidad de haber sido musicalizada, pero enfatizando en que la “banda sonora original”, como reza en la descripción del video, fue compuesta y grabada por Francisco Lequerica, dueño del perfil que publica este ejemplar, en diciembre de 2022. Ante esta propuesta, uno de los comentarios, en la plataforma, reza “Bacanal la música”; muestra, nuevamente, de las emociones prácticas de uno o varios destinatarios. Por su parte, la composición efectuada por Lequerica responde, ante todo, a una musicalización de carácter clásico y enigmático, con mezclas de instrumentos de viento propios de una orquesta de cámara, pero también con la participación principal del piano. Algunos efectos sonoros hacen aún más

⁴⁷ En este caso, “las pasiones y las emociones del destinatario advienen en una práctica, en una estrategia o en una forma de vida semióticas, en las que el texto es solo uno de los actantes, y que, por sus figuras y por su organización, es susceptible de producir o de inspirar tal o cual pasión, o determinada emoción” (Fontanille, 2016, p. 88).

desconcertante el relato. Es el caso de los momentos en que el Gringo llega al Hotel TAL y se muestra al gato, por primera vez, o cuando el hotelero sale de la recepción, con el globo en la boca, a recibir al extranjero.

Figura 14

Captura de pantalla tomada de YouTube el martes 16 de enero de 2024



Restaurado, el cortometraje fue proyectado en el marco del primer Festival Internacional de Cine de Barranquilla en 2013, celebrado en la capital del Atlántico entre el 16 y el 23 de marzo de dicha anualidad. El sábado 16, a las 7:00 p.m., en la Plaza de la Aduana, se inauguró este evento que reunió “al séptimo arte con música en vivo para rendir homenaje a La Langosta Azul” (Festival Internacional de Cine de Barranquilla, 2013). Si bien el cortometraje no hizo parte de la competencia oficial, según la organización del Festival,

Barranquilla revive la Edad de Plata del cine con la musicalización en vivo de La Langosta Azul, a cargo del grupo Malalma. Esta agrupación musical (...) tiene una propuesta de sonido que ellos han denominado Electrocombé, una mezcla entre lo electrónico y la cumbia y se ha venido constituyendo como **una nueva tendencia de sonidos en Colombia**. (...) Este es el homenaje del

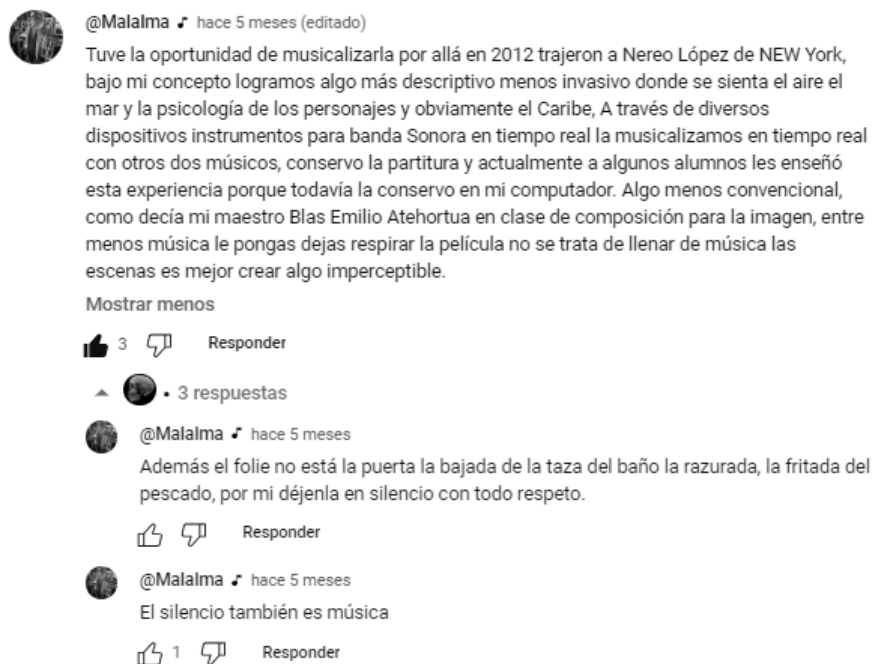
FICBAQ a La Langosta Azul, cortometraje surrealista, silente y tropical, creado hace más de medio siglo y musicalizado en vivo durante la ceremonia de inauguración del primer Festival de Cine de Barranquilla. (Festival Internacional de Cine de Barranquilla, 2013, p. 6; énfasis con negritas agregado)

De este modo, esta práctica de reproducción y la estrategia empleada por el FICBAQ como homenaje al cine colombiano de antaño, representado por *La langosta azul*, es una muestra del ajuste entre las diversas prácticas culturales, en el siglo XXI, para permitir que un bien cultural sea puesto nuevamente en circulación en la sociedad que, en su momento, fue testigo de su gestación; para ello, se apela a una musicalización en vivo del filme compuesta por sonidos modernos propios de la colombianidad, así como a la proyección en un festival internacional y a la nominación estratégica “Langosta Azul” del mayor galardón del evento.

En la versión subida por el perfil UltraViciosos (2020), previamente mencionada, hay un par de comentarios realizados por el canal de YouTube @Malalma, a nombre de “Sergio Arias y MALALMA”. Evidentemente escritos por el maestro Arias, líder de la agrupación, rezan lo que se muestra a continuación (ver **Figura 15**).

Figura 15

Captura de pantalla tomada el lunes 15 de abril de 2024 del perfil de YouTube UltraViciosos (2020)



Llama la atención la explicación que da este experto en música respecto a la estrategia empleada para la musicalización *in situ* del cortometraje y en el marco del primer Festival Internacional de Cine de Barranquilla. Según él, no se trata de ambientar musicalmente el texto fílmico porque sí, a partir de la mezcla pionera “Electrocumbé”, sino que este accionar responde, ante todo, a una práctica artística y persuasiva que busca integrar los dos códigos —el cinematográfico y el musical— idóneamente. Incluso, se trata, según la descripción que hace el maestro Sergio Arias del proceso, de respetar algunas secuencias, las cuales sugiere dejarlas en silencio. Esta estrategia responde también a un régimen de creencia ejecutado con maestría por el músico en cuestión e influenciado por el respeto y la reverencia que se le debe tener, según sus propias palabras, a la imagen en movimiento. Como consecuencia analítica, además, se trata de un hacer que condensa ciertos elementos del oportunismo, especialmente ante los ajustes que suscita la práctica de musicalización, pues se trata de una exhibición musical en la que Sergio Arias y su agrupación

Malalma explotan el concepto del Electrocombé ante un clásico del cine nacional, donde también dan cabida a la improvisación y al silencio.

Para los fines de esta investigación, se contactó a Sergio Arias, quien respondió vía correo electrónico y mensajería de WhatsApp, y del quien se recibió la invitación a charlar, en conjunto, en la ciudad de Bogotá, donde reside. En el intercambio asincrónico por medio de la plataforma digital mencionada, el músico, compositor y productor santandereano mencionó que Nereo López tuvo la posibilidad de escuchar la musicalización en tiempo real compuesta por él y que, según sus propios términos, a López, a los noventa y cuatro años de edad y después de cincuenta y cuatro años de haber rodado *La langosta azul*, le encantó (2024, comunicación personal).

En la entrevista, Sergio Arias explicó de qué iba el concepto de acompañamiento descriptivo de un filme, a partir de su bagaje y experticia como músico (ver **Apéndice C**). Se trató, según sus propios términos, de acompañar el texto cinematográfico para hacerlo interesante a la visualización contemporánea, pero sin ser agobiante en este ejercicio. Incorporó sonidos caribeños y electrónicos, así como sonidos gaiteros y una ambientación particular que, según él, acompañó momentos ejemplares como el desenlace del filme, cuando la cometa se va volando por los aires después de la disputa entre el niño y el Gringo, y donde se escucharon el sonido del viento y acordes autóctonos. Esta práctica, si bien responde a una interpelación contemporánea por la urgencia de musicalizar un filme de antaño, también condensa valores que permiten acatar la originalidad del enunciado o, al menos, los efectos de sentido que la interpelación visual suscita.

Todas estas variantes contemporáneas del cortometraje *La langosta azul* son muestra de varios significados. Aunque todas las acomodaciones descritas parecen chocar con el texto primigenio, pues el cortometraje es, originalmente, mudo, y esta mudez de la cinta, si bien responde a una limitación de producción, constituye gran parte del sentido y la significación del texto fílmico,

las restauraciones y musicalizaciones efectuadas también van de la mano con la manera como los sujetos dinamizan manifestaciones culturales de antaño para promocionar su circulación y para hacer que este proceso sea más persuasivo y seductor con las demandas de los espectadores contemporáneos. Si bien estudiar los efectos de sentido que suscitan uno u otro modo de composición sintagmática del texto fílmico escapa a los límites de esta monografía, esta es una importante veta de análisis *a fortiori*.

Estas consideraciones permiten comprender cómo *La langosta azul*, con una manifestación como objeto corpóreo modificado con el paso del tiempo para preservarlo en un proceso de lo analógico a lo digital, y de una manipulación de lo mudo a lo sonoro, vuelve a circular como bien significante en el entorno cultural que lo produce y que, siendo un objeto del pasado, suscita en el presente variadas lecturas, condicionadas por las marcas de la enunciación, por los soportes de inscripción y las manipulaciones en las escenas de intercambio. Una de estas es, como se propone en esta lectura analítica del filme, la que conduce a la interpretación del cortometraje como condensador y punto de despliegue de elementos que se relacionan con la identidad del Caribe colombiano.

*Hay que ser del caribe pa' saber
Todo el valor de la palabra amigo
Disfrutar de un "pásate por la casa"
Hay que ser del caribe pa' entenderlo*

*Hay que ser del caribe pa' sentir
Hay que ser del caribe pa' saber
Qué es lo que siente el corazón*

Antonio Sánchez y Soledad Bravo

Hay que ser del Caribe. Bolero caribeño

FORMA DE VIDA DEL CARIBE COLOMBIANO

El oportunismo y el humor como estrategias de una forma de vida

Los elementos estratégicos y prácticos del intercambio del cortometraje y de las lecturas de este en las relaciones intersubjetivas trascienden la narración enunciada y se asocian, entre otros fenómenos, a la manera en que el cortometraje *La langosta azul* es producido, rescatado y divulgado. Estas operaciones parecen sostenerse sobre valores culturales que se condensan en el modo de ser y hacer del Vivo en el universo sociolectal de la narración, pero también sucede lo propio con otros elementos figurativos analizados, los cuales se relacionan a lo largo de los párrafos subsiguientes, en axiologías como la sacralidad ritual, la rusticidad, la subsistencia e incluso la musicalidad.

En otros términos, en el presente, en que se hace la fruición e interpretación del cortometraje recuperado, se encuentra un despliegue de acciones que coinciden con el *modus operandi* del Vivo y de otras figuras dentro del relato contenido en el discurso visual. En efecto, este personaje se aprovecha de un exceso de confianza para aprehender algo que no le corresponde, se vale de la oportunidad para extraer beneficio, importante para él, mezquino para otros, pues los compadres no se imaginarían que unos tragos a medio tomar sean objeto de sustracción. El personaje, además, desafía al espectador con una mirada no carente de cinismo (*cf. supra*), fenómeno que se erige como un comportamiento moral que desprecia las buenas costumbres y apela al humor irritante y provocador en un programa de naturaleza ética (Fontanille, 1993, p. 9).

Por su parte, varios de los valores que convergieron en el análisis del texto enunciado, y que son representaciones o semiotizaciones del filme, hacen parte de la manera de identificarse de los sujetos que perviven en el Caribe colombiano. Es el caso del vigía como instancia narrativa (y enunciativa) que cotilla y se inmiscuye en la intimidad ajena; de espacios como *La Favorita* que

proporcionan momentos de distensión y jolgorio; del Gringo, personaje que es manipulado por la cultura local y que tiende a subsumirlo en su territorialidad, poniendo en juego su competencia; del ritual, que permite identificar cómo la magia hace parte del imaginario local, incluyendo el ritmo y la danza; de los cuerpos representados, que evidencian la peserosa alegría de los locales, y del pueblo, en general, colectividad en la que la pesca hace parte de un saber hacer autóctono y de supervivencia, así como los mismos infantes, quienes buscan oportunamente la langosta y juegan con sus pares, corriendo sin ropa y descalzos por la población rural, sin mucho cuidado y en una repetición cíclica de las acciones.

Además, el cinismo del hacer del Vivo, en el sentido de una beligerancia antiaxiológica, correlaciona el carácter oportunista que hace parte del ingenio y del humor, con malicia y altanería, que caracteriza el modo de ser y hacer de las gentes del Caribe colombiano. Dicho modo de ser y hacer, con el que también se reconocen elementos identitarios en el ámbito cultural colombiano, anclados en las referencias prediscursivas de la naturaleza de ser caribeño, oscila entre la polaridad disfórica no aceptable e indeseable, y la polaridad eufórica, placentera y tolerable. Buena parte de la caracterización del entorno sociocultural responde a un prediscurso forjado y ampliamente difundido entre los connacionales a propósito de estas sociedades. Si bien, evidentemente, una persona del Caribe colombiano no se comporta exactamente como lo hacen el Vivo, la Hembra, el chamán o los pescadores en el mundo narrado, para el espectador colombiano, y caribeño, en particular, no es indiferente la relación entre este tipo de personajes con los modos de hacer propios de la geografía especificada, así como el hecho de que el cortometraje condense tensiones culturales, históricas, políticas, económicas y estéticas en su modo de hacer y en el relato que contiene.

De esta manera, es aceptable la idea de la convergencia entre el oportunismo y el humor como categorías englobantes de una forma de vida emplazada en el Caribe colombiano y a la que

habrá que determinarle los términos diatópicos. De hecho, la tertulia del Grupo de Barranquilla abogó por una acción humorística y crítica del entorno sociocultural en su producción artística, desde diferentes perspectivas. Ejemplo de ello son i) la crítica que se hace, en el cortometraje, respecto a las transgresiones genéticas, nucleares o antinaturales, que provienen de un destinador extranjero, aspecto analizado en la segunda parte de la monografía; ii) la semiotización del Grupo en una figura particular del cortometraje, a saber, el desenlace en el que el niño de las cometas y el Gringo debaten por el control de un artefacto que vuela sin control y se dirige a un espacio utópico, de ensoñación y lirismo, acribillando la inocencia lúdica del infante; este final narrativo no solo altera la axiología del enunciado sino el nivel persuasivo con que los lectores contemporáneos se acercan al filme y lo interpretan y critican; iii) así como el personaje El Gringo, una semiotización de lo que los intelectuales del Grupo afirmaban, con ánimos reivindicatorios y con Cepeda a la cabeza, de cualquier otredad ajena a la idiosincrasia artística del Caribe. En efecto, para ellos, no se trataba solamente del influjo norteamericano, patente para la época de la enunciación y cuestionable en su *modus operandi* (cf. *supra*), sino de la misma influencia bogotana, antítesis de los ideales artísticos de los tertulianos de La Cueva y de lo que se instó llamar barroco conceptual caribeño (Longoni, 2024), pues, como lo pronosticó Cepeda, en la especie de manifiesto que coronaba *Los cuentos de Juana*,

Estamos cansados del arte que se hace hoy y que se ha hecho en toda la historia. Y esto hay que decirlo con letras, creo yo, porque Obregón ha estado siempre diciéndolo a gritos, a tremendos o románticos tramojazos de color (...) Vamos a ver si ahora, usando otros símbolos, más elementales y aparentemente más manoseados, van a oír la gran verdad de Obregón que vamos a gritar a coro, coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres y no de mariconcitos con pantaloncitos ajustados a entecas nalguitas bogotanas. (Cepeda Samudio, 2008)

Según Jacques Gilard, “había en Cepeda una hostilidad, casi de principio, hacia los ‘solícitos bogotanos’ interesados en ‘tonterías’” (*ibid.*, p. 43, tomado de la columna juvenil *Vuelta a la Panamericana*), y este tipo de consideraciones idiosincráticas pervive en los productos artísticos y persuasivos que algunos representantes del Grupo erigieron. Es el caso del cuestionamiento que hicieron Cepeda Samudio y García Márquez, en sus novelas más representativas, de lo que sucedió con la Masacre de las bananeras, de mano de la empresa extranjera —gringa— *United Fruit Company*. En *Cien años de soledad* se relata cómo “José Arcadio Segundo estaba entre la muchedumbre que se concentró en la estación desde la mañana del viernes” donde “esperando un tren que no llegaba, más de tres mil personas, entre trabajadores, mujeres y niños, habían desbordado el espacio descubierto (...) y se apretujaban en las calles adyacentes que el ejército cerró con filas de ametralladoras”; además, el niño que José Arcadio Segundo acabó en la nuca, había de seguir contando, mucho tiempo después, “que había visto al teniente leyendo con una bocina de gramófono el Decreto Número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia” donde se “declaraba a los huelguistas *cuadrilla de malhechores* y facultaba al ejército para matarlos a bala” (García Márquez, 2012, pp. 421-422; cursivas en el original). Cuando “el capitán dio la orden de fuego (...) catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto”; la narración se pone más incisiva al describir cómo se transportaron los muertos, “en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano” (*ibid.*, pp. 423-424) y, de manera aún más crítica y rondando el cinismo, se relata cómo, cuando José Arcadio Segundo regresa a Macondo, sobreviviente de la masacre, nadie testimonia lo sucedido; “no hubo muertos”, decían los habitantes.

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación se encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia (...) Los militares lo negaban a los propios parientes de sus víctimas, que

desbordaban la oficina de los comandantes en busca de noticias. ‘Seguro que fue un sueño’, insistían los oficiales. ‘En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz.’ Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales. (García Márquez, 2012, p. 428)

Estas líneas sugieren una referencia directa a lo que se narra en “Algo muy grave va a suceder en este pueblo”, cuento garciamarquiano de 1975. Para Fontanille (1993, p. 26), la estrategia cínica o el cinismo como manera de vivir y pervivir consiste en hacer coincidir lo sensible y lo risible, en una amalgama de hilaridad que convoca, en las manifestaciones discursivas, lo estereotipado de una cultura para deshacerlo, insensibilizarlo y desmoralizarlo. Es decir, el cinismo es una especie de propuesta anticultural que hace risible los patrones de una cultura, lo que provoca una desestabilización que deshace aquello más tradicional, apartándolo del discurso cultural, pues ha entrado en una fase de crítica que desemboca en el humor, en la parodia y en la caricaturización.

Fontanille, además, define el oportunismo como aquella forma de vida que transforma la ocasión en una oportunidad, valiéndose de lo imprevisible para obrar en favor propio (2015, p. 195). Sin embargo, Rosales ha establecido este modo de hacer y ser con el término muy empleado en Colombia de “rebusque” que “se relaciona con el ingenio malicioso de los colombianos que no dejan pasar la oportunidad de hacer algo que les traiga beneficios” (2006, p. 245). Para la época de rodaje de *La langosta azul* y según Gilard (2022, p. 55), Cepeda Samudio y sus contertulianos padecían las limitaciones que padecía todo latinoamericano interesado en el séptimo arte, obligado a esperar en los territorios provinciales, padeciendo la política de las distribuidoras extranjeras. Estas limitaciones (*cf. supra*) de una película que Cepeda Samudio codirigió con “unos pocos metros de material irreversible que consiguieron en el mercado local” (Gilard, 2022, p. 12), no obstante, no fueron impedimento para que el mismo Cepeda fuera “el germen del futuro guionista-director-actor de *La langosta azul*, con todo lo que aquello implicaba en los aspectos estético y técnico, sin contar el papel de los elementos ideológicos” (*ibid.*, p. 57; cursivas en el original). Un

hacer artístico que se ha caracterizado por tener buena dosis de humor y erigirse de manera recursiva.

Estos elementos oportunistas, cínicos y rebuscadores no están ausentes de la definición de “mamar gallo” o el mamagallismo caribeño, sobre todo en Colombia y Venezuela, y que consiste en una especie de humor implícito en cierta malicia discursiva y en acciones inteligentes que constituyen salidas muy pragmáticas de los escollos, sean estas moralmente aceptables o no, según ciertas convenciones compartidas socialmente, como el truco chupar las patas del gallo, antes de la pelea, para que este sea más agresivo en la contienda, lo que en los combates de gallos es considerado una violación del código, una especie de dopaje, una trampa y una burla. Gilard tacha como hazaña la filmación de *La langosta azul* y añade que el hecho de “que fuera una hazaña divertida, como lo recuerdan los amigos de Cepeda, no merma el alcance del hecho” (2022, p. 54). Asimismo, como expresa Fabio Rodríguez Amaya, en su comentario sobre el trabajo hecho por Tita Cepeda y Julio Olaciregui en “Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio”, en los registros utilizados por los editores “hay fotografías con Cepeda mamando gallo y enseñando a bailar cumbia con vela y todo a las monas desabridas que deambulaban por los bares de la 14, la 48 y la 74 [de Nueva York]” (Cepeda y Olaciregui, 2022, p. 165); además, añade que los que compusieron la tertulia de La Cueva fueron llegando “entre intelectos preclaros, mamagallistas y lambones de turno. Sin sacoleva ni bombín como dicen los cachacos que se hace la cultura” (*ibid.*, p. 163). Gilard, por su parte, señala, respecto a las columnas juveniles de Cepeda Samudio, que hay poesía y filosofía en el joven escritor y columnista que hace gala “de un humor muy fresco y sutil, inteligente y mordaz” (*ibid.*, p. 11), en cuyas columnas “se burlaba del provincianismo institucionalizado [con] sarcasmos [que] pueden parecer despiadados” (*ibid.*, p. 42) y en las que “podía permitirse tomaduras de pelo con los columnistas y los académicos más prestigiosos de su tiempo”

(*ibid.*, p. 43). Como Cepeda y el Grupo lo hicieron —en *La langosta azul*, pero también en otras obras insignia producidas por los contertulianos y de manera posterior—, se trató de hallar maneras originales de expresión, apelando a elementos sorpresivos, paródicos y divertidos (Gilard, 2022, p. 24); se trató también de aproximarse a la vida y cultura locales, pero asumiendo nuevas perspectivas y prescindiendo de los prejuicios y los factores comunes (*ibid.*, p. 49), como es propio de la subsistencia y la creatividad localista y consuetudinaria a la que apelaron estos emergentes intelectuales.

De esta manera, tanto el oportunismo como el humor cínico permiten comprender la forma de ser y hacer de las personas que han habitado y habitan el Caribe colombiano, a partir de términos diatópicos como el rebusque y el mamagallismo; el humor artístico y literario puede incluso interpretarse como una manera de sortear las propias debilidades culturales y hacer risible y paródico aquello que más se critica en la sociedad cuestionada y semiotizada, lo que se relaciona directamente con el barroco conceptual caribeño (*cf. supra*).

Rosenblat (1953), filólogo polaco-venezolano, reconoce que mamar gallo es una locución que ha llegado “hasta Bogotá y la costa de Colombia”, pero para el autor “ninguna expresión es más típica de Venezuela que ésta [sic]”. Su origen se remonta al siglo XIX, cuando el periódico de humor caraqueño *La granuja* escribió, el 10 de febrero de 1887, “‘El Diario’ y ‘El Mortero’, de Valencia, están mamándole el gallo a ‘Cara de Burro’”. Desde entonces el mamagallismo es un elemento importante en la idiosincrasia del venezolano y “está a tono con [su] carácter burlón y alegre”. Con Rómulo Gallegos, el término entra en el ámbito de las narraciones literarias a partir del cuento “Una decisión enérgica”, publicado por primera vez en 1919, donde se lee

Para Martín Garcés esto era uno de los más sabrosos fundamentos de su orgullo. Llenábase la boca con decir que él era un caraqueño neto, que no tomaba nada en serio y vivía en una perenne

‘mamadera de gallo’, gastando la vida donosamente, en alegría y en francachela, tirando el dinero a manos llenas y captándose las simpatías de todo el mundo. (Cf. Rómulo Gallegos, Cuentos completos, Libros El Nacional)

En Colombia, el mamagallismo se hizo célebre, en el ámbito de las consideraciones sobre literatura, por García Márquez, quien, desde “Los funerales de la Mamá Grande” (1962), utilizó la expresión al escribir que entre los asistentes al evento estaban “los mamadores de gallo de la Cueva” (Samper Pizano, 2003). La Cueva era el bar donde se congregaba el Grupo de Barranquilla y este guiño autorreferencial en la ficción garciamarquiana no es un asunto menor. En efecto, el Grupo es descrito como una partida de “irredentos bromistas entre los que sobresalían Álvaro Cepeda Samudio, que imaginaba cerbatanas para matar silenciosamente a los futbolistas, y Alejandro Obregón, que agarró a bala su autorretrato” (*ibid.*). Así, el mamagallismo es una actitud ante la vida; el mamagallista integra una especie de cosmología ante el mundo circundante y permite cuestionarse aquello que se acepta como real o la realidad (Samper Pizano, 1968); además, los instrumentos para mamar gallo no son las manifestaciones del ingenio del chancero o bromista, sino los conceptos y el lenguaje (*ibid.*), aspectos emparentados, nuevamente, con el cinismo y la creación artística y literaria de los embajadores del barraco conceptual caribeño.

El hecho de que *La langosta azul* sea un condensador de un *ethos* que se despliega en diferentes direcciones, especialmente en las escenas prácticas que activan estrategias de lectura, estereotipada o crítica, de la cultura caribeña y de los modos de supervivencia de la gente que la sostiene, se puede demostrar a partir de la definición que dieron los artistas creadores del filme desde la ideación, rodaje y edición del cortometraje. Otro ejemplo es el testimonio documental escrito en el que García Márquez, al evocar el episodio en que Cepeda Samudio le propone grabar una película de la que solo tenía el título, sentencia que “fue un error certero” (Manotas, 2002, pp. 190-191). Además, Nereo López, encargado de fotografía, comenta que actuó sin saber muy bien

cómo proceder, ante la sugerencia de interpretar el papel del Gringo (*cf. supra*). Según Nereo, escenas como la del ritual chamánico fueron improvisadas en medio de la tentativa humorística que fue el rodaje y en ese entonces “nadie hubiera pensado que la película llegaría a las alturas en la que la tienen hoy” (*ibid.*).

Igualmente, el carácter oportunista-rebuscador para resolver problemas urgentes se constata desde el momento en que los realizadores, al verse afligidos por la escasez de recursos económicos, piden prestada la cámara a un amigo y, en medio del desconocimiento, se las ingenian para rodar de manera errónea, poco profesional e ignorando la obligación de contar con un internegativo, pues fue lo único que consiguieron en el mercado local y era lo único que se podían permitir pagar.

De igual manera, puede considerarse un hacer oportunista-rebuscador la manera en que el filme circula, en la contemporaneidad, fuera de los procedimientos legales para tal fin, como sucede con las versiones disponibles en YouTube. En efecto, estas copias no autorizadas se pueden interpretar como una manera de buscar cierta ampliación de la acogida de los perfiles que propician la reproducción de la película. Las versiones que agregan una banda musical no autorizada son un hacer oportunista igualmente, no solo para aumentar las visitas al canal de YouTube, sino para hacer más atractivo un bien cultural de antaño, incorporándole artificios relativamente ajenos, rompiendo con la originalidad del elemento cultural, pero apelando a la subsistencia.

Estas reproducciones, incluida la musicalización que hizo la agrupación Malalma para el FICBAQ, en 2013, para proyectar y honrar el cortometraje en la inauguración del evento, mezclando sonidos cumbieros y vallenatos electrónicos, constatan cómo este tipo de acciones, aun siendo prácticas manipuladoras del texto original que no corresponden directamente al objeto, se ciñen a expectativas más contemporáneas, en un actuar estratégico. Tal es el caso, incluso, de la

restauración en alta definición realizada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Las expectativas del lector contemporáneo se superponen como capas que pueden desvelar u ocultar el objeto significativo de partida que queda sumergido, como un sustrato, bajo las lecturas, usos, versiones y reescrituras, sin garantías de que el resultado de este mestizaje o hibridación de objetos y prácticas contribuya a enriquecer la calidad y el valor de eso que se mezcla, pero favoreciendo, de una u otra manera, el proceso de captación de la enunciación visual.

Asimismo, el mismo hecho de analizar un objeto cultural de setenta años de antigüedad y parcialmente relegado es una muestra del oportunismo rebuscador como gesto de supervivencia intelectual en un entorno en el que ciertos bienes culturales pueden quedar condenados al olvido, tanto como el hecho de que las instituciones hagan caso omiso a las solicitudes de acceso a la información y algunos de los sujetos que interactúan con el bien cultural decidan difundirlo sin apelar a ningún recurso de legalidad, o el hecho de que las investigaciones en Ciencias Sociales o en Semiótica deban rebuscar recursos para financiarse. Finalmente, el hacer del investigador es también oportunista, pues no en vano decide analizar un bien de antaño, relegado en la historia del cine nacional y desconocido en varios espectros del campo académico colombiano, pero con el objetivo de reivindicar su existencia patrimonial.

Sobre cómo estos elementos identitarios se particularizan o no en el Caribe colombiano

Hay factores culturales que sociólogos, antropólogos y científicos sociales y cognitivos han descubierto como denominadores comunes en todas o en la mayoría de las culturas humanas, conocidos como universales humanos. Los universales humanos son definidos como características de las culturas y las sociedades para las cuales no hay excepciones de su existencia en todos

los grupos humanos registrados etnográfica o históricamente (Wilson y Keil, 1999, p. 382) y estos listados de universales demuestran una superposición substancial en los muestreos realizados, principalmente, por Murdock, en 1945; Tiger y Fox, en 1971; Hockett, en 1973, y Brown, en 1991. Este último listado de universales, publicado por el antropólogo estadounidense Donald E. Brown (1991, como se citó en Pinker, 2003, anexos) contempla, entre otros, aspectos como la conciencia triangular (es decir, el hecho de evaluar la relación entre el yo y otras dos personas), la creencia en lo sobrenatural o la religión, los rituales, la danza, el folclore, las identidades colectivas, la intención, los machos como más propensos al robo, la adaptación al medio, la reciprocidad negativa como la represalia y la asunción de riesgos.

Al considerar los universales humanos, así como el mismo concepto de *Caribe* (*cf. supra*), se pretende cuestionar, de antemano, una posible esquematización categorial del *ethos* cultural del Caribe colombiano. Estos universales, además de proveer una base paradigmática lógica que se relaciona con factores biosociales, permiten establecer las divergencias sintagmáticas que, eventualmente, esta forma de vida suscita en sus representantes respecto a otras culturas humanas y otras comunidades colombianas, latinoamericanas y globales; es decir, aquella manera de persistir que hace intervenir a los miembros sociales de un tiempo y un espacio específicos, basada evidentemente en patrones y características universales, pero con cierto desarrollo coherente y congruente, propio de la geografía en cuestión, a manera de *estilo de vida*.

Si esto llegase a ser posible, se podrían detallar aspectos invariables del *ethos* caribeño colombiano, pero la hipótesis inicial —y que aquí se pretende confirmar— es que, tal como se ha defendido en términos de la teoría de las culturas, lo más sensato es considerar los vasos comunicantes que zonas como el Caribe colombiano erigen respecto a todo el país, la región y algunas zonas pares del continente. Ya se advertía, desde un primer momento y confirmándolo con voces

teóricas como las de P. Ricoeur y E. Landowski (*cf. supra*), que la identidad es un constructo híbrido y maleable. Por eso, esta investigación propuso una empresa descriptiva respecto a los valores identitarios, mas no una delimitación tajante; la convergencia del oportunismo, el humor, la sacralidad ritual, la rusticidad, el tiempo consuetudinario y mitológico, la subsistencia, la musicalidad, entre otros valores como elementos propios de la identidad del Caribe colombiano no es un asunto inalterable o fijo, aun cuando las constantes demuestran que estos valores sí que representan a los habitantes de dicha geografía. Considérese, si no, los ritmos propios de la zona, como la cumbia, la puya, el porro, el bullerengue, incluso la alternativa de musicalización nominada “Electrocumbé”, mencionada previamente y en cuya idea general convergen parte de los ritmos autóctonos de la región.

De hecho, la forma de vida del Caribe colombiano, tal como aquí se postuló y con los valores listados, no es exclusiva del Caribe colombiano en el sentido político-administrativo del término, sino que comprende también otros espacios, otros territorios (como lo explica Fontanille respecto a la espacialidad de las formas de vida; *cf. supra*), otras geografías. Solo así se puede entender, por poner un ejemplo, fenómenos como el asunto del mamagallismo compartido con buena parte de la zona caribeña colombiana, pero también con el Caribe y los Andes venezolanos, en una maleabilidad e hibridación propias del carácter y las identidades culturales, dispuestas en semiotecas o reservorios de sentido (*cf. supra*) que se actualizan y virtualizan, según el cambio de tiempo y de espacio.

Finalmente, siguiendo a Geertz en lo que respecta al carácter ensayístico de las descripciones culturales, esta empresa investigativa no puede —ni tampoco así lo pretende— establecer todos los valores y axiologías que circundan el modo de perseverar de las gentes del Caribe colombiano de manera categorial. De hecho, siguiendo nuevamente a Geertz en este punto, no todas las

axiologías de una cultura deben ser una ilación coherente; hay grados de imperfección (en términos greimasianos; *cf. supra*) e incluso de contrariedad, pues las culturas funcionan de ese modo. Lo formulado es tentativo, parcial e incompleto. Otras investigaciones, por supuesto, habrán de ampliar e incluso contradecir los grandes valores aquí enunciados. Esto, por lo demás, no debe confundirse con una falta de rigor, sino que es un acto de medida del investigador frente a aquello que osa proponer.

CONCLUSIONES

La presentación de esta monografía ha desarrollado un ejercicio descriptivo, explicativo y argumentativo en dos grandes momentos, a saber, i) desde el análisis semionarrativo del cortometraje considerado como un todo textual y ii) a partir de los despliegues que, desde el texto base, se ejecutan hacia otras latitudes, es decir, desde el dialogismo y la intertextualidad establecidos a partir de los vasos comunicantes que legitiman la circulación contemporánea de un cortometraje de setenta años de antigüedad, apoyados en el análisis de la evolución material del objeto fílmico y de las acomodaciones, manipulaciones y, en general, acciones que los sujetos competentes realizan con la obra. De esta forma, el cortometraje fue asumido, en términos de la semiótica de las prácticas y la cultura, bidireccionalmente, i) como objeto con características de condensación simbolizante, pues se abordó el texto como un ejemplar representativo del arte y la cultura caribeña colombiana (lo que responde, asimismo, a los fines metodológicos del estudio de caso y de la descripción densa); pero también ii) como objeto asumido como parangón o modelo de expansión optimizante que orienta el quehacer de algunos sujetos contemporáneos que manipulan el texto y lo dinamizan de distintas formas, así como el accionar de los intérpretes o lectores.

La esquematización de los valores que circundaron el análisis de la primera parte del trabajo de investigación se corresponde con las isotopías enunciadas en el cortometraje. En efecto, apelando principalmente a la semiótica narrativa clásica y a los esquemas de la acción, la pasión y la cognición, empleados en el examen de la primera faz del modelo de las prácticas y la cultura, se concluyó que el *ethos* sociocultural representado en el enunciado visual condensa valores como la alegría, el humor, la supervivencia, el oportunismo, la rusticidad, lo artesanal (y lo local, contrapuesto a lo extranjero), el compartir, la costumbre, el tiempo consuetudinario y mitológico, el chisme, el rito, la magia, el ritmo y la musicalidad.

En un segundo momento, vinculando el carácter crítico y autocrítico de la semiotización en el marco del universo representado y propuesto por el cortometraje, se examinó la manera como el objeto material accede a las escenas prácticas y de intercambio entre actores reales, de manera estratégica. En este apartado, se explicó y se demostró que *La langosta azul*, como objeto cultural, se encarna en un cuerpo material de dos caras, cuyas características recogen lo narrado y orientan la manera como el enunciatario aprehende aquello que el enunciado propone y, acto seguido, decide si acepta o no, a partir de los meandros de la verosimilitud, aquello que el texto manifiesta, bien sea en términos cómicos, críticos, autocríticos, burlescos, pero, ante todo, artísticos. El rodaje del cortometraje, efectuado en 16 mm y con ciertas limitaciones técnicas y económicas, sufrió ciertos procedimientos de ajuste que le permitieron pervivir, como objeto cultural, en manipulaciones que fueron de lo analógico a lo digital y de lo mudo a lo sonoro. Se puede concluir, incluso, que el filme es mudo en dos sentidos; si bien, originariamente, no tenía sonido, el texto también posee demasiados espacios vacíos en la construcción de la historia y su imperfección es evidente. Este carácter imperfecto, no obstante, fue el punto de partida para consolidar trayectorias literarias, artísticas y culturales que marcarían un hito en la historia nacional, como es el caso de Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Cecilia Porras, Enrique Grau Araújo, entre otros artistas y autores que procuraron sacar a la sociedad colombiano de la ignorancia y el marasmo en el que, históricamente, se halla sumergida. En un país hostil, desde el histórico derramamiento de sangre hasta la violencia cotidiana de unos contra otros, las obras de estos artistas, incluyendo su experimentación formal con *La langosta azul*, permite entender la vida y la colombianidad de manera crítica y diferente.

Como objeto material manipulado, actualizado, restaurado y sonorizado, *La langosta azul* circula, en la contemporaneidad, a través de distintos medios, especialmente de Internet, dados el

auge y el nivel de masificación que permiten las Tecnologías de la Información y la Comunicación. Este texto es preservado y dinamizado por los actores sociales quienes, conscientes o no del carácter patrimonial del objeto, manipulan —a su antojo o no, respetando en mayor o menor grado el carácter original de aquello rodado, buscando intereses personales o colectivos, etc.— el cortometraje para propiciar lecturas y relecturas actuales. Es, ante todo, el caso de las musicalizaciones que se han hecho del filme, las cuales se encuentran en la plataforma de acceso libre YouTube y de las que se ha hecho una esquematización sucinta, pues los distintos efectos de sentido suscitados por estas versiones escapan a los límites de esta monografía.

Uno de los casos más interesantes, que se pudo revisar de primera mano, es la musicalización que hizo en vivo el maestro Sergio Arias, músico, compositor y director santandereano quien, en 2013 y en el marco del primer Festival Internacional de Cine de Barranquilla, armonizó la proyección del cortometraje junto a su grupo musical, Malalma. Este actor social aplicó ciertas estrategias en el hacer que efectuó *in situ*, a saber, una musicalización que apeló a la armonización del texto fílmico sin desplazar la visualidad como modalidad primaria de interpretación. Estas acciones en conjunto son una muestra del carácter oportunista que la manipulación del filme, en la actualidad, despliega, pues así lo hacen las musicalizaciones, de naturaleza variable, que existen y circulan en YouTube, así como lo hacen Sergio Arias y Malalma, quienes proponen una manera de dar a conocer el Electrocombé y a la agrupación misma a partir de una estrategia que no escatima en componentes culturales autóctonos y de respeto por la textualidad, conociendo de antemano la obra y asumiendo una postura crítica ante la intervención ejecutada.

Respecto al nivel de las formas de vida, se abordó el trasunto del humor y el oportunismo a partir de los elementos que, trascendiendo el enunciado, comportan similitudes axiológicas en lo que fue el procedimiento de rodaje de *La langosta azul*, así como en la idiosincrasia artística y

cultural de Cepeda Samudio y otros miembros del Grupo de Barranquilla, y en la manera como el cortometraje circula en la contemporaneidad, a partir de estrategias como las comentadas en el párrafo anterior. Así, se argumentó cómo y en qué sentido es aceptable la idea de la convergencia entre el oportunismo y el humor cínico como categorías englobantes, y el rebusque y el mamagallismo, como términos diatópicos, pero también la convergencia de valores como la sacralidad ritual, la rusticidad, el tiempo consuetudinario y la subsistencia para perseverar aun en contacto con invasiones culturales foráneas.

De ninguna manera se cree o afirma que únicamente estos valores son los componentes exclusivos de la forma de vida del Caribe colombiano, pero se les otorgó gran importancia en la tercera parte de la monografía, pues, en un hacer analítico que no escapa a valores estratégicos, son estas axiologías las que más se ajustaron al ejercicio intertextual propuesto, evidenciables tanto en el enunciado como en los textos con los que se dialogó en la parte final. No obstante, se deja en claro que la identidad es un trasunto maleable y que los territorios son una noción más pertinente que las delimitaciones geopolíticas; solo así se puede comprender la manera en que la forma de vida del Caribe colombiano, con los valores aquí propuestos, pueden escapar —y es natural que así suceda— a los límites tajantes de la zona y, en algunos casos, abarquen parte del país, de la región y del continente, pues es lo propio de las semiotecas que reservan y erigen las formas de vida, según Fontanille. Revisar cómo, en qué sentido y con qué direccionalidad sucede esto ha de ser una interesante continuación de esta pesquisa.

Con el ejercicio investigativo efectuado, se pretendió demostrar la genuinidad del modelo de las prácticas semióticas propuesto por Fontanille y cómo esta metodología, pilar del proceso aquí desarrollado, puede incluso influir sociopolíticamente más allá de los límites de la textualidad, como cuando así se comentó a propósito del enfoque antroposemiótico y cómo este tipo de

empresas puede repercutir en la vida de actores sociales reales y actuales. En efecto, los pescadores que habitan hoy en día en la zona en la que se rodó el cortometraje y que circundan la mal llamada ciénaga de Mallorquín, en la Playa (Atlántico), no solo representan y dan forma a la vida con alegría y humildad, a partir de la pesca como mecanismo de supervivencia para ellos y los suyos, sino que además comentan cómo la población ha cambiado históricamente y los problemas más representativos de su cotidianidad (ver **Figura 16**), especialmente ante el arribo de inversores extranjeros que pretenden desviar el cauce de un río contaminado a la ciénaga que les provee el sustento. Se espera que la sapiencia, así como las querellas de los pescadores de la zona puedan seguir siendo escuchadas, pero en altavoz y sin quedar relegadas a un espacio idílico, utópico, pero inaccesible, como el área hacia el que la cometa, al final del cortometraje, echa a volar.

Lo anterior también se relaciona con la manera como este tipo de pesquisas semióticas, de carácter artesanal o labradas pacientemente, proveen resultados que la tecnología moderna no puede ofrecer o para los cuales es incompetente. Cuando se le preguntó a ChatGPT, modelo de lenguaje basado en la inteligencia artificial, por las características de las personas que habitan el Caribe colombiano, respondió que estas están dadas por la influencia africana, la alegría y la festividad, la multiculturalidad, la gastronomía y la calidez y hospitalidad⁴⁸. El uso de estas

⁴⁸ La respuesta completa de ChatGPT es la siguiente: “el Caribe colombiano es una región que se caracteriza por su diversidad sociocultural y su rica historia. Aunque es difícil generalizar debido a la heterogeneidad de la población, existen algunas características socioculturales comunes en las personas que habitan en esta región. Aquí hay algunas de ellas: 1) Influencia africana: La población afrodescendiente tiene una fuerte presencia en el Caribe colombiano, especialmente en ciudades como Cartagena, Barranquilla y San Andrés. La influencia africana se refleja en la música, la danza, la religión y la gastronomía de la región. 2) Alegría y festividad: El Caribe colombiano es conocido por su alegría y su espíritu festivo. Las festividades como el Carnaval de Barranquilla, considerado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO [sic], son emblemáticas de la región. La música, el baile y las celebraciones son parte integral de la vida caribeña. 3) Multiculturalidad: La región del Caribe colombiano ha sido históricamente un punto de encuentro de diferentes culturas y etnias. Además de la población afrodescendiente, también hay presencia de comunidades indígenas, mestizas y migrantes de otras partes del país. Esta diversidad cultural enriquece la identidad del Caribe colombiano. 4) Gastronomía: La comida caribeña se destaca por su sabor y variedad. Platos como el arroz con coco, el sancocho, los patacones, el bollo de yuca y el suero costeño son parte de la gastronomía típica de la región. Además, frutas tropicales como el mango, la piña y la guayaba son abundantes y se utilizan en numerosos platos y bebidas. 5) Calidez y hospitalidad: Las personas del Caribe colombiano suelen ser reconocidas por su calidez, amabilidad y hospitalidad hacia los visitantes. El trato cercano y amigable es una característica cultural apreciada en la región. Estas son solo algunas de las características socioculturales que se

tecnologías formula grandes interrogantes sobre el hacer humano, en la actualidad, así como la utilidad de investigaciones que eventualmente podrían llegar a conclusiones similares a las que brinda una máquina de manera gratuita y veloz. Ante la abundancia de información, en la forma de vida contemporánea, se legitima la ejecución de este tipo de investigaciones, pues “el pensamiento es un proceso resueltamente *analógico* (...) [y] lo *afectivo* es esencial para el pensamiento humano” (Han, 2021, p. 53; cursivas en el original). Aun con una buena distancia, es imposible no dejarse afectar emocional y sensorialmente por este tipo de pesquisas, y, lo ideal para el semiotista, en un mundo controlado por la lógica del algoritmo, es ofrecer investigaciones que trasciendan lo relacional o la *ratio facilis* y apelen a procesos patémicos, analíticos, profundos y propios de la *ratio difficilis*, tal como se definió en esta monografía.

Las líneas de continuación de este proyecto de investigación son múltiples. Aunque se intentó abordar absolutamente todo el texto enunciado, algunas cuestiones pueden desarrollarse con mayor detalle; no obstante, si hay una parte de la monografía que esté incipiente y presta a germinar en ejercicios investigativos de distintas envergaduras, es la que, en un ejercicio ensayístico, ocupó el asunto de la semiótica de la cultura en los despliegues intertextuales que el enunciado *La langosta azul* promueve. Se trata, en todo caso, de la abierta posibilidad que dejan las consideraciones desarrolladas a propósito de las estrategias de circulación contemporánea del filme y de la condensación de valores que convergen en la forma de vida del Caribe colombiano. Sobre este último punto, ya se hicieron ciertas salvedades; deberá ejecutarse, empero, una pesquisa que, eventualmente, permita establecer de qué forma y en qué sentido el oportunismo y el humor, con los respectivos términos diatópicos, son valores de un modo de ser y perseverar de las culturas propias

pueden encontrar en las personas que habitan en el Caribe colombiano. Vale la pena mencionar que la región es diversa y cada persona puede tener experiencias y características individuales que también influyen en su identidad”.

de ciertos territorios. Por ejemplo, sería interesante establecer, con detalle, de qué manera se expandieron valores como el oportunismo, el humor, la sacralidad ritual, el tiempo cíclico, la rusticidad y la subsistencia y a qué elementos históricos y sociales responden; así, una especie de genealogía de estos valores caribeños, colombianos y latinoamericanos no sería empresa vana. Además, las estrategias de circulación actuales de *La langosta azul* son múltiples y cada una de estas corresponde a una mediación semiótica que puede estudiarse con detalle, pues, como el mismo título lo sugiere, este filme parece aun ser lo suficientemente desconocido, al menos, por los conacionales. Como se aclaró, estudiar los efectos de sentido que suscitan una u otra manipulación del texto original escapa a los límites trazados; no obstante, es una importante proyección analítica.

De este modo, y a partir del proceso investigativo desarrollado, se constata que la semiótica es una disciplina cuya vigencia es indudable; no obstante, para perseverar en las prácticas analíticas que propone este campo de estudio, es menester acceder y cuestionar nuevos retos y abordajes disciplinares, entre los que están la semiótica de las prácticas y la cultura, pero también la socio-semiótica, la etnosemiótica, la antroposemiótica y los problemas de los lenguajes artificiales. Si para Fontanille las formas de vida son el campo de cuestionamiento con que la semiótica puede y debe hacer parte de los avances investigativos en las ciencias sociales, el asunto no se limita únicamente a esto. Revisar, analizar y esquematizar los procesos del sentido y del significado, en las distintas prácticas humanas, también conlleva a una revisión respecto a qué se está considerando como objeto de estudio privilegiado, y pareciera que las culturas, con sus potenciales y limitaciones, fueran el lugar en que discurren todos los lenguajes propios de la humanidad, pero también de otros seres vivos e, incluso, de los artilugios de la modernidad. Entre otras cuestiones, las mismas culturas conllevan problemáticas significativas en estos tiempos; ejemplo de ello son las

constantes amenazas de carácter bélico que circundan la cotidianidad moderna, así como los efectos implacables del cambio climático.

Con estas consideraciones, será preciso, eventualmente, apelar a la semiótica para gestionar asuntos cruciales del sentido práctico y estratégico de ciertas formas de vida que, a los investigadores en esta disciplina, como embajadores de la academia, compete no solo analizar sino cuestionar e intervenir digna y respetuosamente. Esta monografía no es más que un primer eslabón en este enrevesado proceso, pero con algo y de alguna manera es necesario principiar. Lo importante es que los efectos de sentido que despiertan este tipo de abordajes analíticos no queden en un campo utópico y desconocido, como sucede con la cometa del niño, arrebatada al inocente por las motivaciones incomprensibles de un foráneo que, no obstante, logra espoliar el pequeño tesoro del infante local.

Figura 16

A la izquierda, un pescador local conduce su canoa (2 de mayo de 2024, La Playa, Atlántico, Colombia; fotografía capturada por María Fernanda Peña Bermejo). A la derecha, imagen del cortometraje La langosta azul, min. 20.06 aproximadamente (1954)



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amodio, E. (2009). Los ritos de la identidad. Ritualidad y mediación religiosa en la construcción de identidades. En: Finol, J.E., Mosquera, A., García de Molero, I. [Editores] (2009). *Semióticas del rito*. Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.
- Arboleda, C. (2017). Festival del burro en San Antero: la quema de Judas. *Revista Cuadernos del Caribe*, 24, pp. 77-92.
- Arciniegas, G. (2020). *Biografía del Caribe*. Random House. DEBATE.
- Arévalo Viveros, L. F. (2008). No tocar, no pase sin autorización, no arroje basura... Interpretación semiótica y crítica de la identidad discursiva del enunciatario en un anuncio de advertencia. *Habladurías*. Año 5. Número 8. Universidad Autónoma de Occidente. Facultad de Comunicación Social.
- Argüelles, G. (2021). Sobre el arribo del concepto del mundo-de-la-vida (*Lebenswelt*) a los estudios literarios. *Open Insight*, Vol. XII (25), pp. 66-90.
- Barbotto, S., Voto, C. & Leone, M. [Eds.] (2022). Introducción de Rostrosferas de América Latina. Culturas, traducciones y mestizajes. *Aracne*. ISBN 979-12-5994-921-9.
- Bauer, T. (2022). *La pérdida de la ambigüedad. Sobre la univocación del mundo*. Herder.
- Benveniste, É. (2015a [1966]). *Problemas de Lingüística general I*. Siglo veintiuno editores.
- Benveniste, É. (2015b [1974]). *Problemas de Lingüística general II*. Siglo veintiuno editores.
- Beyaert-Geslin, A. (2015). *Sémiotique des objets. La matière du temps*. Presses Universitaires de Liège.
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima.
- Botting, F. & Wilson, S. (2001) 'Uuummmm, that's a tasty burger': Quentin Tarantino and the Consumption of Excess, *Parallax*, 7:1, 29-47, DOI:10.1080/13534640010015917

- Buffone, J. E. (2017). "Ir hacia" desde los otros. La apropiación de la noción de arco intencional en la teoría de Merleau-Ponty. *Diánoia*, LXII(79), 77-102.
- Buñuel, L. (director) (1929) *Un perro andaluz* [cortometraje]. Les Grands Films Classiques.
- Buñuel, L. (director) (1930) *La edad de oro* [largometraje]. Vicomte de Noailles.
- Buñuel, L. (director) (1950) *Los olvidados* [largometraje]. Ultramar Films.
- Cadavid, A. (2001). La búsqueda de lo propio en el cine hispanoamericano. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, 6 (11-12).
- Caicedo González, J. D. (2014) Langostas, Libros y Cine. Ensayos. *Historia y teoría del arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII, No. 26, pp. 64-84.
- Calvo, G. (2014). García Márquez del cine y otros demonios. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 22 (85).
- Canela, A. (2003). "Yo creo en Colombia", una frase que se creía imposible. *Revista Repertorio de Medicina y Cirugía*, 12(1), 40-50.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. Cenidi Danza / INBA. ISBN: 9682954932
- Casetti, F. & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Castiblanco, D. & Vallejo, S. (2020). Pescadores tradicionales del Caribe colombiano. Memorias y voces de la región Caribe. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*. 38, 2020 (19-40).
- Cepeda Samudio, A., Grau Araújo, E., Vicens, L. y García Márquez, L. (Directores) (1954; nd) *La langosta azul* [cortometraje]. Los Nueve-Seis-Tres.
- Cepeda Samudio, A. (2008). The Road of Excess Leads to the Palace of Wisdom. En: *Los cuentos de Juana*. Grupo Editorial Norma.
- Cepeda Samudio, A. (2017). *La casa grande*. Penguin Random House.

- Cepeda, T. & Olaciregui, J. [Coordinadores] (2022). *Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio*. Editorial Universidad del Norte. (Reimpresión; fecha original, primera edición, mayo de 2021).
- ChatGPT. (2023). Características socioculturales de las personas que habitan el Caribe colombiano. OpenAI. (Fecha de acceso: [20 de mayo de 2021]). [<https://openai.com/blog/chatgpt>].
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder Barcelona.
- Cinemateca de Bogotá. (2007). *Cuadernos de cine colombiano. El cortometraje*. Vol. 9-2007. Nueva época.
- Colella, F. (2019). La Ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de la Roma de Ladrones de Bicicletas. *Bitácora Arquitectura*, (40), 36–47. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.40.69440>
- Correa Restrepo, J. D. (2007). El cortometraje en Colombia: grandes actores. En: *Cuadernos de cine colombiano. El cortometraje*. Vol. 9-2007. Nueva época.
- Courtés, J. (1991). *Análisis semiótico del discurso*. Del enunciado a la enunciación. Gredos.
- Daza, A. N., & Pereira, J. A. B. (2021). La Corraleja: Representación arquitectónica desde la tradición e historia del Caribe en Colombia. *Mimesis*, 1(1), 113-136.
- Decreto 352 de 2004 [Presidencia de la República de Colombia]. Por el cual se reglamentan los artículos 7, 9, 12, 14 y 16 de la Ley 814 de 2003. 4 de febrero de 2004.
- Decreto 763 de 2009 [Presidencia de la República de Colombia]. Por el cual se reglamentan parcialmente las Leyes 814 de 2003 y 397 de 1997 modificada por medio de la Ley 1185 de 2008, en lo correspondiente al Patrimonio Cultural de la Nación de naturaleza material. 10 de marzo de 2009.

- De Sica, V. (director) (1948) *Ladrón de bicicletas* [largometraje]. PDS Produzioni De Sica (Con la financiación de Ercole Graziadei, Sergio Bernardi, Conde Cicogna).
- Díaz, M. V. (1986). El prólogo del " Agamenón" de Esquilo como procedimiento literario de anticipación. *Philologia Hispalensis*, 9-15. <http://dx.doi.org/10.12795/PH.1986.v01.i01.01>
- Dondero, M. G. (2020). *Les langages de l'image. De la peinture au Big Visual Data*. Hermann.
- Donofrio, A. & Rubio Moraga, Á. (2023). Roma ciudad abierta: el neorrealismo y la representación del miedo y el heroísmo en la Italia de la posguerra. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (26), 329–353.
- Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Evreinov, N. (2023). *La teatralidad. El teatro en la vida*. La Pajarita De Papel Ediciones.
- Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa I. Mompox y Loba*. Universidad Nacional de Colombia. Banco de la República. El Áncora Editores.
- Festival Internacional de Cine de Barranquilla. (2013). *Catálogo FICBAQ 2013*. Barranquilla, 16-23 de marzo de 2013. En: https://issuu.com/ficbaq/docs/cat_logo_ficbaq
- Ferrando García, P. (2011). Vida en presente. Semblanzas de los personajes cotidianos en Roma, ciudad abierta. *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* / coord. por M. Gloria Camarero Gómez, 2011, ISBN 978-84-694-3147-4, págs. 1043-1061.
- Finol, J. E. (2009). Tiempo, cotidianidad y evento en la estructura del rito. En: Finol, J.E., Mosquera, A., García de Molero, I. [Editores] (2009). *Semióticas del rito*. Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.

- Finol, J. E. (2022). La Corposfera: Rostro y pasiones, identidades y alteridades. En: Barbotto, S., Voto, C. & Leone, M. [Eds.] *Rostrosferas de América Latina. Culturas, traducciones y mestizajes. Aracne*, pp. 13-29.
- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Morata.
- Flick, U. (2015). *El diseño de investigación cualitativa*. Morata.
- Floch, J. M. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación*. Paidós.
- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*. Hachette Supérieur.
- Fontanille, J. (1993). Le cynisme: du sensible au risible. *Humoresques*, (4), 9-26.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2005a). Jalousie. En: Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des Passions littéraires*. BELIN.
- Fontanille, J. (2005b). Passion amoureuse. En: Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des Passions littéraires*. BELIN.
- Fontanille, J. (2005c). Peur. En: Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des Passions littéraires*. BELIN.
- Fontanille, J. (2005d). Pouvoir. En: Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des Passions littéraires*. BELIN.
- Fontanille, J. (2015). *Formas de vida*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2016). *Prácticas semióticas*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima y Saxo Perú, versión e-book. [De la edición francesa: PUF, 2008]

- Fontanille, J. (2017). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima y Saxo Perú, versión e-book. [De la edición francesa: Maisonneuve & Larose, 2004]
- Fontanille, J. (2019). Des conflits de formes de vie chez Idrissa Ouédraogo. Des passions du corps comme médiation et transgression. *Versus, Quaderni di studi semiotici*, pp. 9-36, DOI : 10.14649/94097
- Fontanille, J. (2020). Les types thématiques des schèmes de la pratique et la topologie anthroposémiotique. *Actes Sémiotiques* [En ligne], n° 123. Disponible sur : [Les types thématiques des schèmes de la pratique et la topologie anthroposémiotique \(unilim.fr\)](https://unilim.fr/actes-semiotiques/123/les-types-thematiques-des-schemas-de-la-pratique-et-la-topologie-anthropo-semiotique)
- Fontanille, J. (2021). *Ensemble. Pour une anthropologie sémiotique du Politique*. Presses Universitaires de Liège.
- Friedman, J. (2001). *Identidad cultural y proceso global*. Amorrortu Editores.
- Gadamer, H. G. (2003). La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico. El juego como hilo conductor de la explicación ontológica. En: *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Bello, D. (2019). Por qué la langosta es el emoji del lujo. *Fronteras. Cuaderno de cultura científica*. <https://culturacientifica.com/2019/08/22/por-que-la-langosta-es-el-emoji-del-lujo/>
- García Márquez, G. (2012). *Cien años de soledad*. Ediciones Cátedra.
- García Márquez, G. (2024). *En agosto nos vemos*. Random House.
- Gaytán, P. & Sabido, O. (2007). Fragmentos de la metrópoli. Una mirada sociológica a Los olvidados de Luis Buñuel. *Sociológica*, año 22, (65), pp. 265-278.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial.

- Geertz, C. (2003). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En: *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial.
- Gibbs, G. (2013). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa* (Vol. 6). Ediciones Morata.
- Gilard, J. (2009). El grupo de Barranquilla y el cuento: Cepeda Samudio, el experimentador. En: *Plumas y pinceles, La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*. Bergamo University Press.
- Gilard, J. (2022) [recopilación y prólogo]. *Álvaro Cepeda Samudio. En el margen de la ruta* (periodismo juvenil 1944-1955). Taller de Edición Rocca.
- Gómez, E. (1988). La langosta azul: el ángel cepediano en el cine. En: *Caminos divergentes: una mirada alternativa a la obra de Gabo*. Bogotá: Ediciones Universidad Central, 2019.
- Gómez, F. (2019). *Ladrón de bicicletas*. (Ladri di biciclette). Vittorio De Sica (1948) (Vol. 66). Nau Llibres.
- Greimas, A. J. (1976). Experiencias y proyectos. En: *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. (Courtés, J., 1976). Hachette, pp. 5 – 25.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica Estructural*. Gredos.
- Greimas, A. J. (1997). *De la imperfección*. Fondo de Cultura Económica.
- Greimas A. J. & Courtés, J. (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Groupe μ (1993). *Tratado del signo visual*. Cátedra.
- Groupe μ (2015). *Principia Semiotica. Aux sources du sens*. IMPRESSIONS NOU.
- Hall, E. T. (2003). *La dimensión oculta*. Siglo veintiuno editores s.a. [De la edición original en inglés: the hidden dimensión (anchor books, 1966)]

- Han, B. C. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Hernández Toledano, E. (2014). El neorrealismo italiano como fuente histórica: "Roma, ciudad abierta" (1945), " Paisà" (1946) y "Alemania, año cero" (1948), de Roberto Rossellini. [Trabajo final de máster de investigación de la comunicación como agente histórico social]. Disponible en: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/8269>
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Editorial Gredos.
- Ianni, O. (1986). El realismo mágino. *Boletín de Estudios Latinoamericanos y Del Caribe*, (40), 5–14. <http://www.jstor.org/stable/25675290>
- Instituto Distrital de las Artes. (2021). *La langosta azul / Las ventanas de salcedo*. Bogotá. Disponible en: <https://cinematecadebogota.gov.co/pelicula/langosta-azul-ventanas-salcedo>
- Jeanne, R. & Ford, C. (1974). *Historia ilustrada del cine, 3. El cine de hoy (1945 – 1965)*. Alianza Editorial.
- Landowski, E. (2016). *Presencias del otro*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. Fondo de cultura económica.
- Lequerica. (2022, diciembre 12). [Canal de YouTube]. *La Langosta Azul* (musicalizada por Francisco Lequerica). [Video de YouTube]. Recuperado el 20 de febrero de 2024 desde https://www.youtube.com/watch?v=AWPPO-c7f6c&t=229s&ab_channel=Lequerica
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Ediciones de la Universidad Central de Venezuela. [De la edición original Éditions Albin Michel, París, *Le geste et la parole*, 1965]

- Lesmes, D. (2017). La risa de paso. Hacia una politización del arte en Walter Benjamin. *Boletín de Arte-UMA*, (38), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 117-126, ISSN: 0211-8483, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2017.v0i38.3260>
- Ley 814 de 2003. Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia. 2 de julio de 2003. D.O. N.º 8796.
- Longoni, B. (2024). *La novela colombiana, entre el barroco ornamental andino y el barroco conceptual caribeño*. Proyecto de investigación. (Manuscrito inédito). Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- López, N. (1998). La Langosta Azul: Nereo López recuerda.... *Nuevo Texto Crítico* 11(1), 341-344. doi:10.1353/ntc.1998.0007.
- Lotman, I. (1993). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Número 9, enero-diciembre de 1993, pp. 15-20. Traducción del ruso de Desiderio Navarro.
- Maingueneau, D. (2004). ¿Situación de comunicación o situación de enunciación? (Manuscrito de clase)
- Manotas, T. (2002). La historia de La langosta azul. En: *Caminos divergentes: una mirada alternativa a la obra de Gabo*. Bogotá: Ediciones Universidad Central, 2019.
- Marradi, A., Archenti, N., & Piovani, J. I. (2018). *Manual de metodología de las ciencias sociales*. Siglo Veintiuno Editores.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Editorial América Latina.
- Mèlich, J. C. (2021). *La fragilidad del mundo. Ensayo sobre un tiempo precario*. Insurgentes: e Pub.
- Menton, S. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de cultura económica.

- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta – De Agostini.
- Metz, C. (1970). La gran sintagmática del film narrativo. En: *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Muñoz-Basols, J., Moreno, N., Inma, T., y Lacorte, M. (2016). *Introducción a la lingüística hispánica actual: teoría y práctica*. Routledge.
- Murillo Posada, A. (2006). La modernización y las violencias (1930-1957). En Rodríguez, L., Borja, J., Ceballos, D., Murillo, A., Rodríguez, A., Uribe, C. y Arias, R. *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*, 265-310. Taurus.
- Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos - Fimoteca UNAM. (2020, 24 julio). Cámara cinematográfica Paillard Bolex de 16mm - MUVAC-Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos. MUVAC-Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos. Recuperado 22 de mayo de 2023, de <https://museovirtual.fimoteca.unam.mx/aparatos/cinematograficos/seccion-profesionales/camara-cinematografica-paillard-bolex-de-16mm/>
- Navarro-Hoyos, S. (2022). Identidad cultural en el Caribe colombiano. El caso del Carnaval de Barranquilla. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano* (enero-abril), 108-136.
- Otálvaro, S. (2022). Una ley bárbara. *Filología. Gaceta académica y Cultural*, 4(19), 71-73. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/rgf/article/view/350450>
- Oubali, A. (2022). *Spinoza: De lo patémico a lo estésico. Hacia una semiótica de la alegría*. Biblioteca Virtual Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1157159>

- Palomino Rodríguez, & Rosales Cueva, J. H. (2016). Análisis semiótico de la forma de vida colombiana representada en la película "La estrategia del caracol", de Sergio Cabrera [recurso electrónico]. UIS.
- Paveau, M. A. (2006). *Les Prédiscours : Sens, mémoire, cognition*. Sorbonne Presses.
- Perusset, A. (2019). Des formes de vie aux styles de vie, et viceversa. *Actes Sémiotiques*, (122).
<https://doi.org/10.25965/as.6288>
- Pinker, S. (2003). *La tabla rasa: la negación moderna de la naturaleza humana*. Paidós.
- Rallo, E., Fontanille, J. & Lombardo, P. (2005). *Dictionnaire des Passions littéraires*. BELIN.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea].
<https://dle.rae.es> [19 de marzo de 2023]
— [4 de marzo de 2024]
- Restrepo Sánchez, G. (2003). *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano*. Ideas Gráficas Barranquilla.
- Retina Latina. (20 de marzo de 2023). *Acerca de Retina Latina*. En: <https://www.retinalatina.org/acerca-de-retina-latina/#:~:text=Retina%20Latina%20como%20plata-forma%20p%C3%ABblica,regi%C3%B3n%20en%20tanto%20bien%20cultural>
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Siglo xxi editores.
- Riveros Torres, S. (2012). *Historia doble de la costa: análisis de un clásico de la sociología colombiana*. Tesis en sociología. Pontificia Universidad Javeriana.
- Romaguera, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Ediciones de la Torre.
- Ronan, C. E. (1959). ¿Qué significa gringo? *Historia Mexicana*, 8(4), 549–556.
<http://www.jstor.org/stable/25134981>

- Rosales, J. (2006). *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique*. Tesis doctoral en ciencias del lenguaje. Universidad de Limoges, FLSH.
- Rosales, J. (2016). Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano *Los retratos*, de Iván Gaona. *Signo y Pensamiento*, 35(68), 102-117. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.mapc>
- Rosales, J. (2024). Un mito en ocaso y la deriva decisoria del actante colectivo en el cuento “El crepúsculo del diablo”, de Rómulo Gallegos. (“Manuscrito presentado para su publicación”). [Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da FFLCH-USP].
- Rosales, J. & Juan Vargas-Trujillo (2024). Representaciones del universo caribeño colombiano en el cortometraje *La langosta azul* (1954). [Manuscrito presentado para su publicación]. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Rosenblat, Á. (1953). Mamadera de gallo. *El Nacional*, Caracas, 6 de agosto de 1953. En: *Buenas y malas palabras. Una selección*, pp. 27-32 (2017, digital). Fundación Editorial El perro y la rana.
- Rossellini, R. (Director) (1945) *Roma, ciudad abierta* [largometraje]. Minerva Film.
- Russo, E. A. (1998). *Diccionario de cine*. Paidós.
- Samper Pizano, D. (1968). El “mamagallismo” según Daniel Samper Pizano. *Revista Diners* N. 98. Disponible en: https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/56763_el-mamagallismo-segun-daniel-samper-pizano/
- Samper Pizano, D. (1998). Legado de Cepeda Samudio. Tres vientos distintos, un solo huracán verdadero. *Huellas, revista de la Universidad del Norte*, (N.º 51-53) p. 120-123.

- Samper Pizano, D. (2003). Gabo, el mamagallista. Revista *Credencial* — edición 200 de julio del 2003. Disponible en: <https://www.revistacredencial.com/noticia/actualidad/gabo-el-mamagallista>
- Sellés, M., & Racionero, A. (2008). *El lenguaje cinematográfico*. Editorial UOC.
- Serrano Orejuela, E. (2019). Historias que te cuento. Planos enunciativos en Historias que me cuento, de Julio Cortázar. *Crisol: série numérique* – 8. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/333430082_Serrano_Orejuela_Eduardo_2019_-_Historias_que_te_cuento_Planos_enunciativos_en_Historias_que_me_cuento_de_Julio_Cortazar
- Tamayo, C. (2006). Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960). *Signo y Pensamiento*, 25 (48), 39-54.
- Tore, G. M. (2015). De l'utilité et de l'inconvénient du genre pour les œuvres (et notamment pour les films). En : Ablali, D., Badir, S. & Ducard, D. (dir.). *En tous genres. Normes, textes, médiations*. Éditions Academia L'Harmattan.
- Torres, D. (2009). Semiótica de las prácticas funerarias: el ritual La Tumba en el Estado Mérida-Venezuela. En: Finol, J.E., Mosquera, A., García de Molero, I. [Editores] (2009). *Semióticas del rito*. Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.
- Trejos Rosero, L. F. (2011). Colombia y los Estados Unidos en los inicios de la Guerra Fría (1950-1966) "Raíces históricas del conflicto armado colombiano". *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (15), 47-74.
- Tuñón, J. (2003). El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel. *Iberoamericana* (2001-), 3(11), 129-144. <http://www.jstor.org/stable/41673280>

- UltraViciosos. (2020, junio 15). [Canal de YouTube]. La Langosta Azul Cortometraje Colombia. [Video de YouTube]. Recuperado el 16 de enero de 2024 desde https://www.youtube.com/watch?v=zqk2VM9xO84&t=68s&ab_channel=UltraViciosos
- Uribe Celis, C. (2006). ¿Regeneración o catástrofe? (1886-1930). En Rodríguez, L., Borja, J., Ceballos, D., Murillo, A., Rodríguez, A., Uribe, C. y Arias, R. *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*, 217-264. Taurus.
- Valle Morán, M. (2019). *Sidney Mintz: historia, sociedad y cultura en el Caribe*. Tesis doctoral en sociología y antropología social. Universidad Complutense de Madrid.
- Vargas-Trujillo, J. S. (2023). Estética cinematográfica en La casa grande, de Álvaro Cepeda Samudio. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 28(1), 198-215. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v28n1a11>
- Vélez, G. (2015). Los cultivos de maíz y algodón. Transgénicos en Colombia. Impactos sobre la biodiversidad y la soberanía alimentaria. *Grupo Semillas*. Recuperado de: <https://www.redsemillaslibres.co/files/Art.OGMColombia.Rev.Inv.yciencia.final.jun,7>.
- Violi, P. (2023). La memoria del archivo en la era de internet. *DeSignis*, 39, archive y memoria, pp. 175-185. <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i39p175-185>
- Wilson, R. & Keil, F. [Editores]. (1999). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. The MIT Press Cambridge.
- Zilberberg, C. (2000). Les contraintes sémiotiques du métissage. *Tangence* N. ° 64: 8-24. <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2000-n64-tce603/008188ar/>
- Zilberberg, C. (2014a). *De las formas de vida a los valores*. Fondo editorial Universidad de Lima. Kindle Edition.

Zilberberg, C. (2014b). *Horizontes de la hipótesis tensiva*. Fondo editorial Universidad de Lima.

Kindle Edition, posición 183.

Zuluaga, P. & Manrique, J. (2007). Corto colombiano 1999-2006. El sobresalto. En: *Cuadernos*

de cine colombiano. El cortometraje. Vol. 9-2007. Nueva época.

APÉNDICES

Apéndice A. Sintaxis del texto fílmico *La langosta azul*

Presentación del cortometraje

Créditos iniciales del cortometraje (credit roll), segmento constituido por dieciséis cortes de cámara (fuera de campo; detrás de cámara). **Encuadre 1**: escritura, con tiza, por una mano, del nombre de la productora (la misma estrategia enunciativa se utiliza para los encuadres subsiguientes); **encuadre 2**: título del filme; **encuadre 3**: créditos, presentación; **encuadre 4**: “Álvaro Cepeda Samudio”; **encuadre 5**: “Gabriel García Márquez”; **encuadre 6**: “Enrique Grau Araújo”; **encuadre 7**: “Luis Vicens”; **encuadre 8**: fotografía y cámara; **encuadre 9**: personajes (1); **encuadre 10**: personajes (2); **encuadre 11**: intérpretes.

Inicio del relato

Anclaje espaciotemporal, ubicación cronotópica de la instancia de enunciación respecto al universo representado. **Encuadre 12**: plano general de situación (descripción del entorno). **Encuadre 13**: continuación del plano de situación (focalización en el carácter fangoso del suelo).

Vigía, primera aparición. **Encuadre 14**: aparición en escena del *voyeur* o vigía; la cámara lo presenta de cuerpo entero (plano entero), con una angulación contrapicada, trepado en una escalera.

Llegada del Gringo al pueblo. **Encuadre 15**: plano detalle del taxi (ruedas e inscripción). **Encuadre 16**: plano detalle de la apertura de la puerta del taxi. **Encuadre 17**: plano detalle de los zapatos del Gringo; descenso del taxi. **Encuadre 18**: plano detalle de los pasos del Gringo y de su equipaje. **Encuadre 19**: plano general del Gringo caminando por el pueblo; unos niños de la población lo miran con extrañeza; los niños se ríen de la figura del Gringo. **Encuadre 20**: continuación; después del corte, el plano general muestra al Gringo caminando por entre las cercas; entre la cámara y el actor hay una atarraya. **Encuadre 21**: plano detalle de los pies del Gringo caminando hacia la cámara; cámara en angulación nadir (a ras del suelo). **Encuadre 22**: plano detalle de la maleta del Gringo al ser descargada en la tierra. La cámara empieza a ascender por el cuerpo del Gringo. **Encuadre 23**: ascenso de la cámara continúa hasta enmarcar un plano americano del Gringo. **Encuadre 24**: primer plano del Gringo. Rostro y expresión facial.

Anclaje espacial. **Encuadre 25:** plano de situación (descripción del entorno, Hotel *TAL*). **Encuadre 26:** plano detalle de la inscripción “Hotel *TAL*”.

Desplazamiento del Gringo en dirección al Hotel TAL. **Encuadre 27:** primer plano del Gringo, enfocado por la espalda. **Encuadre 28:** plano detalle de la mano del Gringo agarrando su valija; sin interrupción, el Gringo camina en dirección inversa a la cámara; angulación nadir. **Encuadre 29:** Gringo continúa caminando en la misma dirección; cámara en angulación nadir. **Encuadre 30:** plano medio del Gringo, en dirección contraria a la cámara (angulación neutral; en adelante, se omite esta observación); en segundo y tercer término, pobladores y viviendas locales. **Encuadre 31:** continuación de pasos del Gringo, quien ahora está de cuerpo entero, en un plano conjunto. **Encuadre 32:** continuación de la travesía; aparece, en primer término, un poblador local montado en un burro. **Encuadre 33:** continuación de la travesía; corte, al parecer, erróneo, que trunca el andar del burro (ahora en primer término).

Vigía, primer récord. **Encuadre 34:** primer récord de mirada (punto de vista se corresponde con lo que ve el *voyeur* o vigía); el Gringo avanza hacia el Hotel *TAL*, en un plano entero; primera aparición del efecto *full frame* en la enunciación (pérdida de la nitidez en las esquinas de la imagen).

Llegada del Gringo al hotel. Registro en la recepción del hotel. El Gringo se instala (parcialmente) en la habitación asignada. **Encuadre 35:** plano con angulación picada; interior del hotel; Gringo camina hacia la cámara (que está ubicada en lo alto de la recepción). Dos corporeidades, al parecer femeninas, se observan en segundo-tercer término. **Encuadre 36:** plano detalle de la forma en que el Gringo descarga la maleta. **Encuadre 37:** plano en angulación picada que muestra a un gato saltar de una silla; imprevisto. **Encuadre 38:** plano americano del recepcionista del hotel, quien entra gradualmente al campo, en ascenso. **Encuadre 39:** plano detalle con angulación contrapicada del globo que infla el recepcionista del hotel. **Encuadre 40:** rápido plano americano con angulación picada del Gringo. **Encuadre 41:** plano americano del recepcionista; saluda al Gringo. **Encuadre 42:** plano detalle; el Gringo descarga su americana de tweed sobre la valija. **Encuadre 43:** plano medio (Gringo, en segundo término) al interior del hotel; el recepcionista en primer término (se ve poco de su humanidad); en tercer término, las mujeres; angulación ligeramente picada. **Encuadre 44:** plano detalle de la ficha de valija del Gringo. **Encuadre 45:** plano medio (como en el encuadre 43), pero con un movimiento brusco de cámara (y un corte en el trayecto que parece ser un error de montaje). **Encuadre 46:** continuación del movimiento brusco; cámara focaliza en la llave que el recepcionista toma del llavero y le ofrece al Gringo, en un movimiento de cámara inverso y mejor logrado que el precedente. Se vuelve al plano detalle (como en el encuadre 43) y, en segundo término, se ve al Gringo agacharse a recoger su valija y salir del

campo. En, ahora, segundo término, las mujeres se levantan de sus sillas y se dirigen hacia lo que parece ser la salida del hotel. **Encuadre 47:** plano en angulación picada del gato; el felino se mueve por el piso de una habitación del hotel. **Encuadre 48:** plano medio truncado (como en el encuadre 43, pero sin mostrar la cabeza del Gringo) en el que el extranjero se desplaza desde la recepción hasta una puerta interna del edificio. La cámara lo sigue con un movimiento sutil, hasta la última imagen: un plano entero de la humanidad del Gringo, quien descarga la maleta en el suelo. **Encuadre 49:** plano en angulación picada del gato (como en el encuadre 47); se relata un movimiento en el animal que se corresponde con la fisonomía del maullido felino. **Encuadre 50:** plano entero del Gringo. Abre la puerta de la habitación. **Encuadre 51:** plano americano, cámara emplazada al interior de la habitación; el Gringo ingresa al cuarto asignado, mira a un lado y al otro, descarga su americana de tweed (¡en un cable de electricidad!) y recoge la maleta para ingresarla. El Gringo cierra la puerta, se acerca a la cámara y pone la maleta muy cerca de la mira. Parte de la maleta cubre todo el campo. **Encuadre 52:** plano americano del Gringo, de espaldas, descargando la maleta en una mesa. Casi se resbala la valija. El Gringo comienza a retirarse una de las camisas que lleva, demasiado ataviado para el lugar donde está. **Encuadre 53:** continuación del plano americano del Gringo, quien prosigue quitándose la prenda; se voltea hacia la cámara, se retira la corbata y la cámara lo sigue, en un primer plano y en movimiento hacia un perchero, donde descarga las prendas. Sin corte alguno, cámara sigue la humanidad (cercana) del extranjero, quien toma una silla de un costado y la ubica cerca de la cama y de la mesa; después de descargar la silla, se voltea levemente (corte). **Encuadre 54:** en un plano americano, con leve angulación contrapicada, el Gringo, de espaldas, va hacia la ventana de su habitación.

Vigía, segundo récord. **Encuadre 55:** segundo récord de mirada del *voyeur* o vigía, con efecto *full frame*. Se ve al Gringo, a través de la ventana de la habitación del hotel, cerrar las compuertas.

Vigía, segunda aparición. **Encuadre 56:** segunda aparición del *voyeur*; plano conjunto, con angulación contrapicada, que lo muestra trepado a un árbol, con sus binoculares.

Vigía, tercer récord. **Encuadre 57:** tercer récord de mirada del *voyeur* o vigía, con efecto *full frame*; el Gringo termina de cerrar las compuertas de la ventana.

Instalación del Gringo en la habitación y desempaque minucioso de las langostas que trae consigo. **Encuadre 58:** plano detalle que relata la manera metódica con que el Gringo abre su valija (corte). **Encuadre 59:** continuación de la apertura de la valija, por parte del Gringo; se ven las langostas que ocupan todo el espacio interior de la maleta; el Gringo toma una de ellas (corte). **Encuadre 60:** el Gringo, con la langosta entre sus manos, sale del campo.

Encuadre 61: plano medio con ligera angulación picada; el Gringo, de espaldas (ofreciendo las nalgas a la cámara) ubica la langosta aprehendida, en la mesa; la cámara lo sigue nuevamente hacia la maleta, en donde toma otro espécimen; la cámara lo sigue hasta que descarga el segundo ejemplar y lo vuelve a seguir hacia la maleta; lo mismo sucede con el tercer espécimen; agarra la cuarta langosta y corte abrupto. **Encuadre 62:** continuación del Gringo descargando la cuarta langosta en la mesa. **Encuadre 63:** plano detalle de la mesa; hay ocho langostas meticulosamente distribuidas en la superficie; entran al campo las manos del Gringo, que llevan consigo un noveno espécimen. El Gringo lo alinea ceremoniosamente en el centro de la mesa. **Encuadre 64:** plano detalle del noveno espécimen, recién descargado en la mesa. **Encuadre 65:** plano americano truncado (no se ve la cabeza del Gringo, sino sus nalgas y la maleta); el Gringo saca un libro de la valija y la cámara sigue su mano hasta que descarga el libro en un sillón; sin volver a la humanidad del Gringo, la cámara estática narra cómo el Gringo lanza, al lado del libro, un objeto cortopunzante; cámara estática, el Gringo lanza un alicate; por último, lanza un objeto pequeño, inidentificable. **Encuadre 66:** plano detalle de los objetos recién descargados por el Gringo sobre el sillón. El último objeto parece ser una especie de anillo. Cámara estática, la mano del Gringo entra al campo para ubicar, sobre el libro y de manera muy delicada, una bomba de tensiómetro. **Encuadre 67:** corte brusco, parece ser un error; Gringo termina de descargar la bomba de tensiómetro. **Encuadre 68:** plano medio, Gringo de espaldas, angulación ligeramente picada. La bomba de tensiómetro que recién descargó es desplazada a un costado y el Gringo toma el libro; lo abre. **Encuadre 69:** plano detalle de dos páginas del libro. **Encuadre 70:** plano detalle de la descripción que el libro (una especie de enciclopedia) hace de la langosta azul. Récord de mirada (de lo que el Gringo lee). **Encuadre 71:** plano medio del Gringo tomando asiento al frente de la mesa sobre la que están las langostas; el Gringo aprehende la langosta del medio (la novena; Cf. Encuadre 63) y la descubre de lo que parece ser un plástico protector; el Gringo toma un objeto de los que están en el sillón. **Encuadre 72:** el Gringo cepilla la langosta que tiene en sus manos. **Encuadre 73:** el Gringo toma otro objeto del sillón (el alicate) y continúa acicalando el espécimen. **Encuadre 74:** el Gringo sigue acicalando la langosta; pule la langosta (corta sedimentos innecesarios). El Gringo descarga el alicate y toma otro objeto del sillón (corte). **Encuadre 75:** plano con particular angulación zenit (picado a noventa grados) del Gringo, quien limpia la langosta. **Encuadre 76:** angulación zenit; el Gringo continúa limpiando suavemente la langosta; el Gringo se levanta de la silla y descarga la langosta en ella, muy al borde. Gringo sale del campo. La langosta cae al suelo. El Gringo reingresa al campo, levanta la langosta, revisa su estado y la vuelve a ubicar en la silla.

Descuido del Gringo y robo de la langosta (por parte del gato). **Encuadre 77:** plano del gato; husmea fuera de la habitación del Gringo. **Encuadre 78:** primer plano del Gringo, de espaldas, en movimiento. Se aleja de la cámara y va hacia el baño de la habitación. **Encuadre 79:** el gato ingresa a la habitación del Gringo (por la puerta). **Encuadre 80:** plano detalle del borde la silla, en donde el Gringo dejó la langosta. El espécimen cae al suelo. **Encuadre 81:** plano detalle del hocico del gato (corte, parece ser un error). **Encuadre 82:** plano detalle del gato. **Encuadre 83:** plano detalle de la langosta, caída. **Encuadre 84:** plano detalle del gato; movimientos bruscos y poco técnicos de cámara. **Encuadre 85:** en el campo está la langosta, en posición central; al costado inferior izquierdo, se ve una parte del felino. **Encuadre 86:** igual que el encuadre anterior. Encuadre muy rápido. **Encuadre 87:** plano detalle de la langosta siendo olfateada por el gato (corte). **Encuadre 88:** el gato sigue olfateando la langosta; entra y sale parcialmente del campo. **Encuadre 89:** después de un corte brusco, se ve, de manera brevísima, lo mismo que en los dos encuadres precedentes. **Encuadre 90:** plano con angulación zenit; el gato aprehende la langosta con sus dientes. **Encuadre 91:** plano con angulación picada; el gato tiene, entre sus dientes, la langosta; parece jugar con el espécimen. **Encuadre 92:** plano detalle del Gringo accionando el vástago que descarga el inodoro. **Encuadre 93:** plano con angulación picada del gato desplazándose, a lo largo de la habitación del Gringo, con la langosta entre sus dientes. **Encuadre 94:** plano americano del Gringo, quien ingresa al campo proveniente del baño y, de costado, se observa en un espejo. Se peina. En dirección a la cámara, se acerca a la silla donde había dejado la langosta. **Encuadre 95: primerísimo primer plano** de la expresión facial del Gringo sorprendido, asustado, atónito; recurso juzgado excepcional (para un filme mudo). **Encuadre 96:** plano detalle de la silla, sin la langosta. **Encuadre 97:** plano americano del Gringo saliendo, de espaldas y rápidamente, por la puerta de la habitación. **Encuadre 98:** plano en angulación picada, desde la recepción del hotel, donde se ven los pasos apresurados del Gringo atravesar el campo. **Encuadre 99:** plano americano del recepcionista, quien mira al Gringo con desdén. Desinfla su globo. **Encuadre 100:** continuación del encuadre 98; los zapatos del Gringo salen por la puerta del hotel; leve movimiento de cámara hacia la derecha (parece ser un error). **Encuadre 101:** plano detalle del gato, trepado en una ventana, con la langosta entre sus dientes. **Encuadre 102: cuarto récord de mirada** del *voyeur* o vigía, con efecto *full frame*; el Gringo, en un plano entero, sale corriendo del hotel, desaliñado. Tras mirar hacia los lados, se desplaza hacia la izquierda de la pantalla; la cámara lo sigue (se trata, en este caso y en todos los récords de este tipo, de los binoculares del vigía). **Encuadre 103: quinto récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; en una angulación picada, un plano entero relata el desplazamiento afanoso del Gringo

por las calles del pueblo; el Gringo se aleja de la cámara (de los binoculares del vigía); el Gringo se acerca a la puerta de una choza ajena; el Gringo entra al lugar.

Primera irrupción del Gringo en vivienda ajena. **Encuadre 104:** plano americano de un sujeto que, de espaldas y mirándose a un espejo, se afeita. **Encuadre 105:** primer plano del hombre, de espaldas, afeitándose; el individuo gira más de 180°; sigue afeitándose. **Encuadre 106:** el hombre detiene momentáneamente su quehacer; vuelve a mirarse al espejo y continúa afeitándose. **Encuadre 107:** después de un corte brusco, se ve la mano del hombre atravesar rápidamente el campo, con la navaja. La cámara enfoca los pantalones del hombre. **Encuadre 108:** plano detalle de los pies del Gringo; el Gringo huye. Pies del Gringo salen del campo e ingresa parte de la humanidad del hombre, con la navaja en mano; plano detalle de la navaja; amenazante. **Encuadre 109: sexto rúcord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; en un plano conjunto, angulación picada, se ve al Gringo salir de la choza en la que se había inmiscuido. Tras de él, y por la misma puerta, salen tres infantes; la cámara (los binoculares) siguen los movimientos de los cuatro actores. El Gringo, en su divagar, se acerca a una nueva vivienda.

Continuación de la búsqueda del Gringo por el pueblo. **Encuadre 110:** primer plano del Gringo, de frente, acercando su rostro hacia el interior de la vivienda. **Encuadre 111:** interior de la vivienda; fogón de leña; en primer término, lo que parece ser parte del cuerpo de una mujer (vestido) pone a freír un pescado (rúcord de mirada del Gringo). **Encuadre 112:** primer plano del Gringo husmeando hacia el interior de la vivienda. **Encuadre 113:** rapidísimo encuadre con el mismo campo del encuadre 111. **Encuadre 114:** plano entero del Gringo, quien camina a lo largo del pueblo y atraviesa una cerca de madera; la cámara sigue sus movimientos de manera brusca. **Encuadre 115:** plano entero del Gringo caminando por el pueblo; la cámara lo sigue en movimientos temblorosos; el Gringo se posa en una cerca y, en dirección a la cámara, observa algo que le llama la atención. **Encuadre 116:** plano entero de un infante desnudo, quien parece jugar con una pelota desinflada (rúcord de mirada del Gringo). **Encuadre 117:** rapidísimo encuadre con la última imagen del encuadre 115. **Encuadre 118:** plano americano del Gringo, con ligera angulación picada, caminando afanoso por las calles del pueblo. **Encuadre 119: séptimo rúcord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; es uno de los encuadres más artísticos; manejo certero de la luminosidad. En un campo que hace eco del efecto claroscuro, el Gringo, en segundo término, camina al frente de una mujer, quien está en primer término y completamente ensombrecida (¿es la mujer que echaba a freír el pescado?). La cámara (los binoculares) se mueve con el Gringo, quien camina más parsimoniosamente. La brisa que lo golpea es avasallante. **Encuadre 120:** plano conjunto del Gringo y buena parte del paisaje del pueblo. La cámara sigue el caminar del Gringo, quien se asoma a otra vivienda.

Encuadre 121: primer plano del Gringo, con ligera angulación contrapicada, removiendo el sudor que brota de su rostro; la cámara se ubica en el interior de la vivienda.

Segunda irrupción del Gringo en vivienda ajena. **Encuadre 122: octavo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*: en un plano entero, se relata una humanidad tendida que se mece en una hamaca; un perro atraviesa, corriendo, el campo. **Encuadre 123:** plano detalle de los pies de dicha humanidad; se trata de una mujer; porta consigo unas abarcas o alpargatas; es la Hembra. Cuando se cae una de las alpargatas, se muestran los dos pies de la Hembra; plano fetiche (detalle). **Encuadre 124:** continuación del encuadre 121. **Encuadre 125:** plano americano que muestra la irrupción violenta del Gringo en la vivienda hacia el interior de la cual miraba, previamente, por la ventana. Las puertas se sacuden con vehemencia. **Encuadre 126: noveno récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*: plano entero del Gringo entrando a la vivienda en la que irrumpió; el Gringo camina hacia la cámara (en dirección a los binoculares del espía y hacia la Hembra). **Encuadre 127:** plano detalle de la parte baja del cuerpo del Gringo; camina calmadamente; se detiene y gira sobre su eje; la cámara se desplaza a la derecha para focalizar en la humanidad de la Hembra (parte baja también); la Hembra se pone de pie (corte). **Encuadre 128:** la Hembra se calza las abarcas o alpargatas y camina en dirección al Gringo. **Encuadre 129:** plano detalle de la hamaca que acaba de ser abandonada por la Hembra; al fondo, una humanidad desconocida atraviesa el campo. **Encuadre 130:** plano de la parte baja de la humanidad del Gringo y de la Hembra; la Hembra toma al Gringo de la mano y lo desplaza hacia un costado del campo; la cámara acompaña sus movimientos.

Ritual chamánico (para hacer aparecer la langosta extraviada). **Encuadre 131:** plano detalle con angulación picada de una langosta dibujada en un piso rústico (en los encuadres subsiguientes, se conoce que hace parte del ritual chamánico). **Encuadre 132:** misma planificación que el encuadre 131, pero con la irrupción de los pies del chamán, quien danza sobre el dibujo de la langosta, rítmicamente. **Encuadre 133:** plano detalle de la cintura de la Hembra, quien se mueve al ritmo del chamán. **Encuadre 134:** continuación del encuadre 132; el chamán ejecuta el mismo tipo de movimientos (danza). **Encuadre 135:** continuación del encuadre 133; Hembra se mueve al ritmo del chamán. **Encuadre 136:** rapidísima continuación del encuadre 134. **Encuadre 137:** plano detalle de las manos del chamán, quien ejecuta unos movimientos rítmicos con sus manos y torso. **Encuadre 138:** primer plano de una figura infantil que mira hacia la pared. **Encuadre 139:** plano americano con ligera angulación picada del chamán, con una máscara de toro, danzando. **Encuadre 140:** primer plano del rostro (enmascarado) del chamán, quien continúa danzando. **Encuadre 141: décimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; en un plano americano se ve lo que el vigía

espía: la humanidad de la Hembra (con la mitad de la cabeza cortada). **Encuadre 142: undécimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano entero del Gringo, arrodillado, al lado de la humanidad de la Hembra. **Encuadre 143:** primer plano del rostro (enmascarado) del chamán; continúa danzando. **Encuadre 144:** plano detalle de la olla que hace parte del ritual. **Encuadre 145:** plano detalle de las manos del chamán; al fondo, en segundo término, parte de la humanidad del infante del encuadre 138. **Encuadre 146: duodécimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano americano de la humanidad de la Hembra (con la mitad de la cabeza cortada). **Encuadre 147: decimotercer récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano entero del Gringo, arrodillado, al lado de la Hembra, con evidente desespero. Se soba la cabeza. **Encuadre 148:** plano detalle de la olla; del interior, sale una gallina.

Continuación de la búsqueda del Gringo. **Encuadre 149:** plano conjunto del Gringo saliendo de la vivienda en que se efectuaba el ritual; la cámara sigue sus movimientos ansiosos.

Faena pesquera. **Encuadre 150:** plano conjunto de un grupo de pescadores jóvenes; la cámara sigue el movimiento de uno de ellos, quien desplaza una vela de una embarcación a otra. **Encuadre 151:** plano conjunto del mismo grupo de pescadores; algunos cargan partes o fragmentos de otras embarcaciones.

Juego de los niños (cometas y piedras). **Encuadre 152:** plano conjunto de un grupo de niños del pueblo; algunos hacen volar cometas y otros presencian la faena; la cámara se desplaza hacia el cielo. **Encuadre 153:** plano detalle de dos cometas en pleno vuelo (corte). **Encuadre 154:** continuación del encuadre 153. **Encuadre 155: decimocuarto récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; en un plano conjunto, con angulación picada, se relata la manera en que un infante, en solitario, desenreda la cuerda de una cometa. **Encuadre 156:** plano detalle de los pies del infante del encuadre anterior; la cámara lo sigue en su tentativa por desenredar la cuerda de la cometa. **Encuadre 157: decimoquinto récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto, angulación picada; el niño se agacha. **Encuadre 158:** plano entero del niño, quien se agacha a recoger el cuerpo de la cometa; la cámara sigue sus movimientos; el infante se yergue. **Encuadre 159: decimosexto récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto de un grupo de niños que juega a tirar piedras; al fondo, el horizonte. **Encuadre 160:** plano detalle de un conjunto de rocas rebotando sobre la superficie del agua. **Encuadre 161:** primer plano, en angulación contrapicada, del rostro de un niño. **Encuadre 162:** plano detalle de una mano que lanza un conjunto de piedras a la arena. **Encuadre 163:** plano detalle de las piedras sobre la arena.

Juego de los niños (cometa). **Encuadre 164: decimoséptimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano entero de un conjunto de niños que entran al campo corriendo, hacia el horizonte. **Encuadre 165:** primer

plano del rostro de un infante, con ligera angulación contrapicada. **Encuadre 166:** plano entero del niño cuyo rostro acaba de ser enfocado en primer plano; se desplaza hacia un costado del campo, con una cometa en sus manos. **Encuadre 167: decimoctavo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; continuación del encuadre 164; más niños corren; uno de ellos se detiene y llama a alguien.

El niño de las cometas. **Encuadre 168:** continuación del encuadre 166; el niño hace un gesto de indiferencia (era quien estaba siendo interpelado) y se vuelve en dirección contraria; la cámara lo sigue.

Búsqueda generalizada de la langosta (en su mayoría, por parte de infantes de la región). **Encuadre 169:** plano conjunto de un grupo de habitantes de la región, entre adultos y niños (corte). **Encuadre 170:** continuación del encuadre 169; la mujer adulta hace un gesto con la mano. **Encuadre 171: decimonoveno récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto con angulación contrapicada de un grupo de pobladores locales (niños); uno de ellos, el mayor, hace unas señas indicativas. **Encuadre 172:** primer plano con angulación contrapicada de un niño que hace indicaciones con sus manos sobre la dimensión de algo (la langosta buscada). **Encuadre 173:** plano detalle de las manos de un poblador local; hace indicaciones sobre la dimensión de la langosta. **Encuadre 174:** plano detalle con angulación picada de las manos de otro poblador local que hace indicaciones sobre la dimensión de la langosta. **Encuadre 175:** plano conjunto de un grupo de niños de la región; después de una reunión, todos los infantes salen corriendo en distintas direcciones.

Rostro de mujer. **Encuadre 176:** primer plano del rostro de una habitante de la región (¿la mujer que echaba a freír el pescado?); la mujer está en el interior de una vivienda, en lo que parece ser una cocina.

Vigía, tercera aparición. **Encuadre 177:** plano entero con angulación contrapicada del *voyeur* o vigía; está trepado en una escalera como en el encuadre 14; espía con sus binoculares.

Búsqueda generalizada de la langosta. **Encuadre 178: vigésimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto con angulación picada (cohesión respecto al encuadre precedente) de distintos pobladores locales, en su mayoría niños, desplazándose en distintas direcciones.

Robo de licor por parte del Vivo. **Encuadre 179:** plano detalle de las manos de unos individuos; unas manos sirven una copa de licor. **Encuadre 180:** plano conjunto con angulación picada del interior de una tienda del pueblo; cuatro humanidades; el Vivo roba el licor de los compadres; el Vivo mira a la cámara al final del encuadre; es **uno de los encuadres más largos** del texto fílmico. **Encuadre 181:** plano conjunto de los compadres en el marco de una

puerta de la tienda *La Favorita*; observan al exterior del pueblo; ingresan y, por otra puerta, sale el Vivo; al frente de la tienda, el Vivo bebe el licor que acaba de robar.

El Vivo se entera de la pérdida de la langosta. Encuadre 182: plano conjunto; el Vivo, en la esquina, ve llegar a un grupo de niños corriendo; el Vivo corre a detener a uno de ellos. **Encuadre 183:** plano americano del Vivo; el niño que acaba de detener el Vivo le brinda indicaciones, con sus manos, de la dimensión de la langosta; el infante sigue corriendo.

Vigía, cuarta aparición. Encuadre 184: plano entero con angulación contrapicada del *voyeur* o vigía; está trepado en una escalera, como en el encuadre 14 y 177; espía con sus binoculares.

Vigía, vigésimo primer récord. Encuadre 185: vigesimoprimer récord de mirada del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano y angulación como en el encuadre 178; pero, acá, se relata cómo los infantes corren hacia una misma dirección.

Búsqueda de la langosta por parte del Vivo. Encuadre 186: plano americano del recepcionista del hotel; infla su globo y ojea una revista. **Encuadre 187:** plano americano del Vivo; de espaldas a la cámara, mira en dirección a donde los infantes se fueron corriendo; se vuelve en dirección a la cámara (corte). **Encuadre 188:** primer plano del Vivo, quien después de inhalar lo último que le quedaba de su cigarrillo, asiente con la cabeza e ingiere el resto de licor robado; el Vivo sale del campo, con determinación. **Encuadre 189:** plano detalle de la parte baja de la humanidad del Vivo, caminando hacia la costa de la ciénaga; plano entero del Vivo; el Vivo trepa por una especie de andamio (corte). **Encuadre 190:** plano conjunto del Vivo caminando por el andamio; la cámara sigue su movimiento. **Encuadre 191:** plano detalle de los pies del Vivo, quien los descarga en el borde de una embarcación. **Encuadre 192:** plano entero del Vivo, quien charla con un habitante de la región (un pescador). **Encuadre 193: vigesimosegundo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto del Vivo y de niños pescadores. El Vivo embarca y los niños conducen la chalupa (corte). **Encuadre 194:** el Vivo y los niños continúan navegando. **Encuadre 195: vigesimotercer récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto del Vivo y los niños, navegando. **Encuadre 196:** plano detalle de la parte delantera de la embarcación; la cámara se mueve al ritmo de las aguas; los movimientos son poco técnicos y con varios cortes (parecen erróneos). **Encuadre 197:** plano detalle de la parte delantera de la embarcación. **Encuadre 198:** plano detalle de la parte delantera de la embarcación. **Encuadre 199:** plano detalle de la parte delantera de la embarcación. **Encuadre 200: vigesimocuarto récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano entero del Vivo, siendo observado por el vigía, caminando por tierra firme (ya desembarcó); la cámara (binoculares)

sigue al Vivo hasta que llega a una vivienda lejana, circundada por varios pobladores locales; el Vivo saluda a un hombre. **Encuadre 201:** plano conjunto del Vivo, el hombre y los pobladores de la región. Se cuentan unos dieciocho niños, aproximadamente; el hombre y el Vivo conversan, mientras el primero teje una atarraya. **Encuadre 202:** primer plano del Vivo y del hombre; siguen charlando; la cámara acompaña el movimiento del Vivo hacia otro hombre, con quien ahora charla; el Vivo se vuelve hacia el primer hombre. Todos asienten. **Encuadre 203:** plano entero de dos niños cargando una atarraya; la cámara los sigue por parte del trayecto. **Encuadre 204:** plano entero de dos niños pescando, en la ciénaga, con una atarraya. **Encuadre 205:** plano detalle de la mochila del Vivo, empacando unas langostas que un habitante local le brinda. **Encuadre 206:** plano detalle de la parte delantera de la embarcación (viaje de regreso). **Encuadre 207:** plano conjunto del Vivo y los niños, navegando por las aguas de la ciénaga. **Encuadre 208:** plano conjunto del Vivo y los niños, armando la vela de la embarcación; la cámara los acompaña por un trecho. **Encuadre 209:** plano americano del Vivo, arreglando la vela. Es rapidísimo y parece ser un error de montaje. **Encuadre 210:** plano americano del Vivo arreglando la vela, distinto al anterior. **Encuadre 211:** plano detalle con angulación contrapicada de la vela.

Anclaje espaciotemporal. **Encuadre 212:** plano general de la ciénaga; al fondo, en el horizonte, se ve la embarcación. **Encuadre 213:** plano general de la ciénaga; la embarcación está, ahora, más cerca de la cámara.

Búsqueda de la langosta por parte del Vivo. **Encuadre 214:** plano conjunto del Vivo y los infantes, navegando. Uno de ellos es el que rema; el Vivo solo da indicaciones. **Encuadre 215:** plano detalle de la parte inferior de la humanidad del Vivo; agarra su mochila y desciende de la embarcación; la cámara focaliza en sus pies. **Encuadre 216:** plano detalle de los pies del Vivo, atravesando, en dirección a la cámara (y en recorrido inverso a los encuadres 189-190), el andamio. **Encuadre 217:** primer plano de un hombre mayor, habitante de la población local.

Vigía, quinta aparición. **Encuadre 218:** plano entero del *voyeur* o vigía, con ligera angulación contrapicada, sobre una montaña, observando con sus binoculares.

Irrupción del Vivo en la habitación del Gringo. **Encuadre 219:** plano detalle de una mano que mueve un abanico. **Encuadre 220:** primer plano de una mujer (sin rostro, lo cubre el abanico) que toca sensualmente su pecho; la cámara se desplaza y se perciben los álgidos movimientos respiratorios de la mujer; la cámara sube y muestra al Gringo, de espaldas, sentado en una silla. **Encuadre 221:** plano detalle de las langostas del Gringo sobre la mesa (hay ocho; falta la que el gato se robó); en primer término, parte de la humanidad del Gringo; mira fijamente hacia la mesa. **Encuadre 222:** plano detalle del espacio vacío, sobre la mesa, donde en su momento se hallase la langosta número

nueve. **Encuadre 223:** plano americano del Vivo, quien se dirige a la puerta de la habitación del Gringo. **Encuadre 224:** plano detalle del pie del Vivo, mientras golpea violentamente la puerta del Gringo, para abrirla. **Encuadre 225:** primerísimo primer plano en angulación contrapicada del rostro del recepcionista, quien mira hacia arriba, asustado. **Encuadre 226:** primer plano del Gringo, quien desplaza el rostro hacia la cámara, visiblemente asustado. **Encuadre 227:** plano americano del Vivo, irrumpiendo en la habitación del Gringo, con su mochila al hombro; hace un gesto desafiante al Gringo y se prepara para vaciar la mochila en el piso de la habitación. **Encuadre 228:** plano zenit invertido 180° donde se relata cómo caen las langostas desde la mochila del Vivo; las langostas caen sobre la cámara (el punto de vista de esta es atípico, como si se narrara desde el piso). **Encuadre 229:** plano detalle de las langostas tiradas al suelo por el Vivo; en el campo irrumpe el Gringo, quien revisa con ansiedad los especímenes; después de checarlos todos, tira la última langosta al suelo, con rabia.

Niño de las cometas. **Encuadre 230:** plano entero de un niño que, en la arena y agachado, prepara su cometa; el niño se pone de pie y mira hacia un costado. **Encuadre 231:** primer plano del niño, con ligera angulación contrapicada; el niño mira hacia el suelo. **Encuadre 232:** plano detalle de una langosta tirada en el suelo; la mano del niño ingresa al campo para recogerla.

El Gringo sale, por segunda vez, del hotel. **Encuadre 233:** plano detalle de los pies del Gringo, atravesando las langostas regadas por el suelo y saliendo del campo, con prisa.

Secuencia erótica entre el Vivo y la Hembra. **Encuadre 234:** primer plano del Vivo, quien mira hacia un costado, con suspicacia; el Vivo dirige la mirada suspicaz hacia otro lado. **Encuadre 235:** plano detalle de los senos de la Hembra, quien continúa abanicando su pecho. **Encuadre 236:** plano detalle de los pies del Vivo, quien se dirige hacia la Hembra; la cámara sigue su marcha; cuando llega a la cama, la cámara muestra la humanidad inferior del Vivo, así como los pies de la Hembra, que van en dirección a su pierna. El Vivo toca la rodilla y la pierna de la Hembra; la cámara muestra parte del cuerpo del Vivo, quien se retira el sombrero canotier y se abalanza hacia la Hembra. **Encuadre 237:** plano detalle del abanico movido por la Hembra.

El niño de las cometas / el Gringo. **Encuadre 238:** plano americano del Gringo, fuera del hotel, desplazándose, desconcertado; la cámara lo sigue con movimientos bruscos. **Encuadre 239:** plano detalle de una cometa tirada al suelo, estancada parcialmente en la arena, sostenida por un tronco. **Encuadre 240:** plano detalle de la cuerda de la cometa. **Encuadre 241:** plano detalle de parte de la humanidad del niño; sentado en un costado de una chalupa, amarra la langosta a la cola de su cometa. **Encuadre 242:** el niño termina de arreglar la cola de su cometa, con la langosta

amarrada. **Encuadre 243:** el niño se agacha, con la langosta y la cola en mano, a recoger el cuerpo de la cometa. **Encuadre 244:** plano americano del Gringo, caminando por el pueblo, desconcertado; mete sus manos a los bolsillos y vacila en su andar. **Encuadre 245:** plano entero del niño, quien lanza la cometa a volar; tira de la cuerda para propiciar el vuelo; en lo que parece ser un error narrativo, el niño mira hacia un costado, fuera del campo (quizá donde le estaban dando instrucciones para ejecutar el movimiento); tira la cuerda y vuelve a mirar al costado (corte). **Encuadre 246:** la cámara se desplaza desde la parte de la humanidad del niño hacia el cuerpo de la cometa, que ya toma altitud. **Encuadre 247:** primer plano del rostro del niño; en un campo que lo enmarca al costado inferior izquierdo, el niño mira hacia el cielo, hacia la cometa. **Encuadre 248:** plano detalle de la cola de la cometa, volando, con la langosta atada al extremo de la cuerda. **Encuadre 249:** plano detalle del cuerpo de la cometa, volando, a cierta altitud. **Encuadre 250:** plano americano del Gringo caminando, con las manos en sus bolsillos, por las calles del pueblo; desconcertado; la cámara lo sigue con movimientos poco técnicos. **Encuadre 251:** plano detalle de las manos del niño, quien le da cuerda a su cometa. **Encuadre 252: vigésimoquinto récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto; en el horizonte, se ve al Gringo sobresalir de una especie de montaña arenosa; la cámara (los binoculares) lo siguen hasta que está de cuerpo entero; camina con desasosiego. **Encuadre 253:** plano detalle de las manos del niño, quien le da cuerda a su cometa. **Encuadre 254: vigesimosexto récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; continuación del encuadre 252; el vigía sigue el caminar del Gringo.

Vigía, sexta aparición. **Encuadre 255:** plano entero del *voyeur* o vigía, con ligera angulación con-trapicada, sobre una montaña, observando con sus binoculares (como en el encuadre 218).

El niño de las cometas / el Gringo. Secuencia final: disputa entre el niño y el Gringo por el control de la cometa. **Encuadre 256:** plano detalle de la cometa en pleno vuelo; altura considerable; se ve que, en la cola, vuela con un objeto particular (la langosta). **Encuadre 257:** primerísimo primer plano del rostro del Gringo; de costado, mira hacia el cielo. **Encuadre 258:** plano detalle de la langosta, colgando de la cola de la cometa, a una altura considerable. **Encuadre 259:** primer plano del niño, de costado, observando el vuelo de su cometa. **Encuadre 260:** plano detalle de las manos del niño, quien da cuerda a su cometa. **Encuadre 261: vigesimoséptimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto del niño, volando la cometa, y del Gringo, quien entra al campo, en un primer momento, observando la cometa, por los aires; alarmado, se lanza sobre el niño e intenta arrebatarle la cuerda de la cometa; forcejean. **Encuadre 262:** plano detalle de las manos del niño y del Gringo; ambos forcejean por el control de la cuerda de la cometa; en el forcejeo, la cuerda se suelta; se arrastra por el suelo; cámara sigue la cuerda.

Encuadre 263: plano detalle del pedazo de palo donde estaba lo que quedaba de cuerda de la cometa, ahora con toda la cuerda suelta y volando por los aires, sin control. **Encuadre 264:** primer plano del niño, quien mira hacia el cielo, cubriendo sus ojos con sus manos. **Encuadre 265:** plano detalle de la cometa, volando por los aires, sin control; en la cola, la langosta. **Encuadre 266:** plano americano del niño y del Gringo, quienes miran, uno al lado del otro, hacia el cielo. **Encuadre 267:** plano detalle de la cometa, volando por los aires, sin control; en la cola, la langosta. **Encuadre 268:** plano entero del niño y del Gringo, mirando, uno al lado del otro, hacia el cielo, estáticos; la cámara empieza a alejarse de la humanidad de ambos. Encuadre 269: **vigésimo octavo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; plano conjunto del niño y del Gringo, est ticos, mirando hacia el cielo; la cámara (los binoculares) siguen alejándose de la humanidad de ambos (corte, parece ser un error). **Encuadre 270: vigesimo noveno récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; la cámara (los binoculares), est ticos, observan, en el horizonte, la humanidad del niño y del Gringo; ambos, quietos, miran hacia el cielo (corte, parece ser un error). **Encuadre 271: trigésimo récord de mirada** del *voyeur* o vigía; *full frame*; la cámara (los binoculares), con ligero movimiento, observan, en el horizonte, la humanidad del niño y del Gringo; ambos, quietos, miran hacia el cielo.

Fin del relato

Encuadre 272: pizarra que muestra: "FIN"; unas manos irrumpen en el campo; una, para sostener la pizarra; la otra, para borrar la palabra.

Apéndice B. Relación de los pasos y las manos en *La langosta azul*

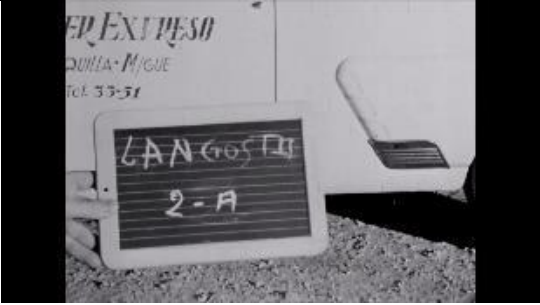



Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 00:28 aprox. / Desconocido</p>	<p>Espacio en off (fuera de campo). Imitación de <i>blooper</i>. Hace parte de un conjunto de dieciséis imágenes, cortes de cámara que anteceden los créditos iniciales del texto fílmico.</p>
	<p>Min. 00:50 aprox. / Desconocido</p>	<p>Créditos iniciales y enunciación de los personajes de la narración. “Los nueve-seis-tres”, nombre de la productora del filme, es uno de los pocos enunciados verbales iniciales cuyo proceso de escritura se muestra en el texto fílmico.</p>
	<p>Min. 03:11 aprox. / El Gringo</p>	<p>Llegada del Gringo al pueblo; primeros pasos. Su atuendo es impecable, pero descolocado (<i>cf. supra</i>). Como se verá, la cámara enfoca constantemente sus manos, especialmente para dar cuenta del trato delicado que tiene con su valija, en donde lleva una carga importante.</p>
	<p>Min. 03:46 aprox. / El Gringo</p>	<p>La llegada del Gringo al pueblo es seguida, de manera insistente, por la instancia de enunciación. Cada paso es importante, como lo es la manera de sujetar su valija. Esto responde a lo que trae consigo el extranjero y la importancia narrativa de su irrupción en el pueblo.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 03:50 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo se instala y se ubica espacialmente. Deja de lado, por un momento, su valija y observa con detalle el entorno. La cámara, nuevamente, focaliza en lo descolocado del Gringo, pues sus zapatos son impertinentes en la geografía por la que transita.</p>
	<p>Min. 04:16 aprox. / El Gringo</p>	<p>Este personaje, después de ubicarse espacialmente y de identificar el emplazamiento del Hotel TAL, toma su maleta y se encamina en esa dirección. Detalle, nuevamente, de la sujeción de la valija. La agarra con ímpetu y propiedad.</p>
	<p>Min. 05:02 aprox. / El hotelero</p>	<p>Cuando el Gringo llega al Hotel TAL, el hotelero ejecuta una acción desconcertante: inflar y desinflar un globo. Es un hacer particular despreocupado, repetitivo y haragán.</p>
	<p>Min. 05:28 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo diligencia los datos para el ingreso al hotel. No hay intercambio verbal entre el extranjero y el hotelero. Toda la comunicación se ejecuta con señas y gestos. Esto no solo responde a las imposibilidades técnicas, sino a la verosimilitud del relato: hotelero y Gringo no comparten la misma lengua.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 05:40 aprox. / El hotelero</p>	<p>Después de registrar los datos, el hotelero toma la llave de la habitación que le corresponde al Gringo. Según el llavero, le corresponde la número seis. En el hotel solo hay nueve habitaciones.</p>
	<p>Min. 07:02 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo deshace su valija y desempaca las langostas que trae. El encuadre es largo. Los movimientos del Gringo son detallados. La sutileza de la ejecución ronda lo risible, pues es una especie de ritual o sacralidad fundamentada en la ciencia, pero parodiada.</p>
	<p>Min. 08:05 aprox. / El Gringo</p>	<p>Después de desempacar cada una de las langostas que trae en su maleta, el Gringo posiciona centralmente un último espécimen, el número nueve (<i>cf. supra</i>), de carácter particular.</p>
	<p>Min. 08:32 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo desempaca ciertos elementos de laboratorio, así como una enciclopedia y cuadernos de nota. En esta imagen el Gringo deja, sobre la enciclopedia, una perilla o perita de bulbo.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 09:40 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo cepilla la langosta azul, tal como lo relaciona la enciclopedia que previamente manipuló. El plano detalle de sus manos focaliza en la manera sutil con que el actor ejecuta los movimientos, de manera repetitiva.</p>
	<p>Min. 09:55 aprox. / El Gringo</p>	<p>Cambio de planificación y de angulación, previamente detallada. El Gringo continúa cepillando la langosta, con sutileza y sin cesar.</p>
	<p>Min. 10:05 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo levanta la langosta del piso (la misma que previamente estaba cepillando), pues en un descuido la deja caer de la silla. La manipulación y reacomodación se hace con suma delicadeza, pero es ocurrente que la cuide tanto y aun así la deje caer.</p>
	<p>Min. 10:35 aprox. / El gato</p>	<p>Detalle de las patas del gato que se robará la langosta del Gringo. Se trata de un felino de pelaje oscuro y que, según Gilard (2002), muere, posterior al rodaje, por la valeriana que consumió en su papel narrativo.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 11:00 aprox. / El Gringo</p>	<p>Mientras el gato roba la langosta, el Gringo está en el baño. En esta imagen se ve, en un plano detalle, cómo el gringo acciona la manilla o el fluxómetro del inodoro. Frente al suceso posterior, este detalle parece irrelevante, pero responde a la intencionalidad textual.</p>
	<p>Min 11:20 aprox. / Desconocido (segundo término) y el Gringo (tercer término)</p>	<p>El Gringo (sus pies) sale corriendo del hotel, pues el espécimen ha desaparecido. En esta imagen se detallan, por primera vez, unos pies femeninos, de un personaje desconocido. La fémina porta alpargatas o abarcas de cuero u otro material sintético.</p>
	<p>Min. 11:55 aprox. / Desconocido</p>	<p>Un hombre se afeita en un espejo, en el interior de una casita de la población. La cámara focaliza en los movimientos que ejecuta con su navaja. Se voltea al sentir la presencia de un desconocido, es decir, del Gringo.</p>
	<p>Min. 12:10 aprox. / Desconocido</p>	<p>El hombre deja de afeitarse y, con la navaja en la mano, se dirige hacia el Gringo. La cámara focaliza en el artefacto. Este último actor sale en dirección contraria, rápidamente, como si huiese.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 12:34 aprox. / Desconocido</p>	<p>Unas manos echan a freír, en una sartén, un pescado que, como se dijo, parece ser una mojarra. Esta imagen del texto fílmico corresponde a un r�acord de mirada del Gringo, quien sigue buscando la langosta.</p>
	<p>Min. 12:50 aprox. / Niño de la población</p>	<p>Un infante juega con lo que parece ser una pelota. Sin embargo, también podría ser una pieza de cerámica. Nuevamente, esta imagen se corresponde en el texto fílmico con un r�acord de mirada del Gringo.</p>
	<p>Min. 13:25 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo se seca el sudor, mientras mira hacia el interior de una casita de la población. Las manos ejecutan unos movimientos febriles, que constatan el desespero del actor frente al entorno canicular.</p>
	<p>Min. 13:38 aprox. / La Hembra</p>	<p>Pies de la Hembra; lo que el Gringo miraba a través de la cerca (en un plano subjetivo). Se trata de una de las representaciones visuales más fetichistas y eróticas del cortometraje.</p>




Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 14:02 aprox. / La Hembra</p>	<p>La Hembra se pone de pie (se baja de la hamaca) para ir al encuentro del Gringo. Sus pies calzan alpargatas o abarcas. Las sombras por las que se desplaza patentizan la portentosa luz solar que baña el exterior.</p>
	<p>Min. 14:18 aprox. / La Hembra y el Gringo</p>	<p>La Hembra toma de la mano al Gringo y lo lleva hacia cierto lugar. La cámara focaliza en este movimiento de carácter persuasivo. Con la mano izquierda, la Hembra sostiene un cigarrillo.</p>
	<p>Min. 14:30 aprox. / El chamán</p>	<p>En medio del ritual chamánico, un brujo danza alrededor del dibujo de una langosta. Según Gilard (2022), esta imagen fue dibujada con tinta gruesa por Enrique Grau Araújo, pintor de profesión y codirector de <i>La langosta azul</i>.</p>
	<p>Min. 14:40 aprox. / La Hembra</p>	<p>La Hembra mueve sus caderas mientras se ejecuta el ritual chamánico. Como previamente se argumentó, con el movimiento se percibe el ritmo del ritual y la musicalidad de la secuencia. Se trata de otro encuadre con cierto contenido de erotismo y seducción.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 14:55 aprox. / El chamán</p>	<p>Como parte del ritual y de la danza, el brujo ejecuta movimientos con sus manos. Estos movimientos también se ciñen a los patrones rítmicos que circundan la secuencia.</p>
	<p>Min. 15:20 aprox. / El chamán</p>	<p>Movimiento final de las manos del brujo. Se espera que el ritual haga aparecer la langosta, pero lo que sale de la olla es una gallina.</p>
	<p>Min. 15:27 aprox. / El Gringo y la Hembra</p>	<p>La Hembra, a quien no se le ve la cara en toda la narración, observa el ritual mientras el Gringo, con la mano en la cabeza, se relata evidentemente desconcertado y desesperado. Como se demostró, el Gringo no cree en el ritual chamánico (<i>cf. supra</i>).</p>
	<p>Min. 16:25 aprox. / El niño de las cometas</p>	<p>Este niño aparece, por primera vez, en el texto fílmico. Aquí, intenta desenredar la cuerda de su cometa. Viste unos pantalones remangados y siempre se desplaza, a lo largo del universo del relato, descalzo.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 16:35 aprox. / El niño de las co- metas</p>	<p>Después de desenredar la cuerda, el niño toma la cometa. Parte de su humanidad representada es lo que hará saber <i>a posteriori</i>, al espectador, que se trata del mismo infante que protagonizará, junto con el Gringo, la secuencia final del cortometraje.</p>
	<p>Min. 16:58 aprox. / Desconocido</p>	<p>Uno de los niños del pueblo lanza las piedras que tenía en su mano; en la secuencia anterior, varios infantes jugaban a salpicar las piedras en el agua de la ciénaga. Sus manos infantiles se perciben secas, pero el dinamismo es excepcional (así como la destreza).</p>
	<p>Min. 17:23 aprox. / Desconocido</p>	<p>Uno de los niños de la población da indicaciones a la comunidad respecto a las características longitudinales de la langosta buscada por el Gringo. Con una angulación particular, previamente detallada, la imagen focaliza en el rostro y en los movimientos del niño.</p>
	<p>Min. 17:25 aprox. / Desconocido</p>	<p>Uno de los pobladores locales imita la dimensión del espécimen buscado. Se trata de una focalización de la instancia enunciativa respecto a cómo las características del crustáceo decápodo se hacen saber intersubjetivamente.</p>

Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 17:27 aprox. / Desconocido</p>	<p>Uno de los pobladores locales imita la dimensión del espécimen buscado. A este respecto, considérense las descripciones y el análisis de las dos imágenes precedentes.</p>
	<p>Min. 17:50 aprox. / El tendero y los compadres</p>	<p>Dentro de la tienda La Favorita, el tendero sirve dos vasitos de licor a los compadres, quienes pernoctan en el recinto. Las manos manipulan los vasos, los cigarrillos y la botella de alcohol. Se trata de un destilado, posiblemente artesanal.</p>
	<p>Min. 18:40 aprox. / El Vivo y un niño de la población</p>	<p>Uno de los infantes del pueblo da las orientaciones al Vivo sobre las dimensiones de la langosta que la mayoría de la población local está buscando. El Vivo, al enterarse del suceso, comienza su propio proyecto de pesquisa. Le agradece al niño con un leve saludo.</p>
	<p>Min. 19:10 aprox. / El Vivo</p>	<p>El Vivo termina de ingerir, de la olleta de peltre, el licor que ha robado a los compadres de La Favorita. Las manos manipulan el recipiente y, después de la ingesta, el Vivo sale a ejecutar la búsqueda.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 19:30 aprox. / El Vivo</p>	<p>Al ser advertido de la pérdida de la langosta y tras una virtual recompensa (hipótesis presupuesta y recurrentemente comentada; cf. <i>supra</i>), el Vivo hace negocios con un poblador local para ser llevado en chalupa por la ciénaga.</p>
	<p>Min. 21:00 aprox. / Poblador local y el Vivo (de espaldas)</p>	<p>Con sus manos, uno de los pobladores locales ejecuta una labor de tejido. Se trata de una atarraya, por lo que es plausible afirmar que son pobladores pesqueros, a quienes el Vivo acude para adquirir ciertas langostas.</p>
	<p>Min. 21:30 aprox. / Pescador y el Vivo</p>	<p>El Vivo recibe por parte de un pescador local varias langostas, las cuales guarda en su mochila. La cámara focaliza en la entrega de cada uno de los crustáceos, mientras el Vivo sostiene con vigor la mochila.</p>
	<p>Min. 22:38 aprox. / El Vivo</p>	<p>Plano detalle de los pies del Vivo quien acaba de bajarse de la chalupa y lleva consigo un conjunto de langostas. Porta, además, alpargatas o abarcas. No tiene reparo en mojar sus pies con el agua de la ciénaga; el enunciado visual proporciona características de la geografía.</p>


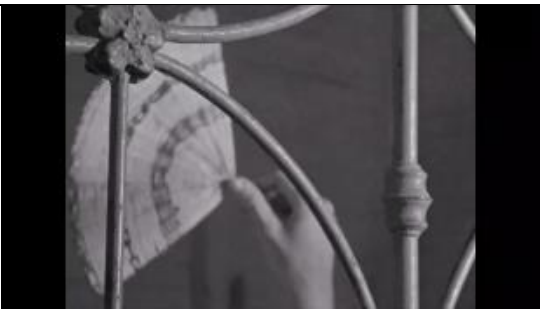


Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 22:45 aprox. / El Vivo</p>	<p>El Vivo camina por una plataforma de madera; sus pasos colman el encuadre por varios segundos, mientras se acerca a la cámara.</p>
	<p>Min. 22:55 aprox. / La Hembra</p>	<p>En la cama de la habitación del Gringo, la Hembra se abanica con movimientos suaves y no carentes de sensualidad. Sus manos son delicadas y sujetan y mueven el artefacto con soltura.</p>
	<p>Min. 23:10 aprox. / La Hembra</p>	<p>En la cama de la habitación del Gringo, la Hembra palpa sensualmente su pecho. Este encuadre es característicamente extenso. La instancia de enunciación focaliza en los movimientos de las manos de la Hembra.</p>
	<p>Min. 23:22 aprox. / La Hembra y el Gringo</p>	<p>Entre el primer y segundo término del encuadre, se muestran los pies desnudos de la Hembra. El Gringo da la espalda a la Hembra, ocupado con sus langostas; mira, de manera esquizoide, hacia el espacio vacío del noveno ejemplar.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 23:50 aprox. / El Vivo</p>	<p>El Vivo irrumpe en la habitación del Gringo y lanza unas langostas, de manera desafiante, al piso del hotel. La angulación es particular; ya se ha comentado al respecto (en la relación sintagmática). Por lo demás, las langostas parecen acechar al espectador.</p>
	<p>Min. 23:55 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo examina los especímenes que el Vivo le ha traído. Se muestra desesperado y, con furia y desaprobación, tira del último de ellos. Sale corriendo, nuevamente, hacia las calles del pueblo.</p>
	<p>Min. 24:13 aprox. / El niño de las cometas</p>	<p>El niño, con su cometa, toma de la arena una langosta. Sus manos la agarran como si fuera un objeto más y eventualmente se sabrá que la usará para mandar la cometa por los aires.</p>
	<p>Min. 24:25 aprox. / La Hembra</p>	<p>Nuevamente, un plano detalle muestra a la Hembra abanicándose y acariciando sensualmente parte de su corporeidad; esta vez, su cabello.</p>





Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 24:35 aprox. / El Vivo</p>	<p>Pasos del Vivo en dirección a la cama en la que está la Hembra. La cámara focaliza en el acercamiento de las corporalidades, así como en el tradicional calzado del Vivo.</p>
	<p>Min. 24:40 aprox. / El Vivo y la Hembra</p>	<p>La Hembra apoya parcialmente su pie izquierdo sobre la pierna del Vivo. El Vivo, por su parte, toca la pierna de la Hembra. Se trata de uno de los encuadres más sugestivos del texto fílmico.</p>
	<p>Min. 25:08 aprox. / El niño de las cometas</p>	<p>El niño ata la langosta que ha recogido de la playa a la cuerda de su cometa. Lo hace con una destreza significativa, a partir del movimiento de sus manos.</p>
	<p>Min. 25:25 aprox. / El niño de las cometas</p>	<p>El niño, después de atar la langosta, toma su cometa del suelo y se prepara para echarla a volar. La cuerda es incipiente y la cometa, evidentemente rústica.</p>




Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 25:30 aprox. / El Gringo</p>	<p>El Gringo camina por las calles del pueblo, desorientado, con las manos en los bolsillos del pantalón. Su parsimonia parece corresponderse, más bien, con una especie de resignación.</p>
	<p>Min. 25:38 / El niño de las cometas</p>	<p>El niño vuela su cometa con la langosta atada a la cola. Sus movimientos corporales, especialmente el de sus manos, reflejan la destreza con que ejecuta la acción.</p>
	<p>Min. 26:48 aprox. / El niño de las cometas</p>	<p>El niño continúa dando cuerda a su cometa. La cámara focaliza en la destreza de las manos del infante.</p>
	<p>Min. 27:28 aprox. / El Gringo y el niño de las cometas</p>	<p>El niño y el Gringo se disputan el control de la cuerda de la cometa. Forcejean entre sí. Las manos ejecutan fuerzas adversas y, por esa razón, la langosta no puede ser posesión de ninguno de los dos actores.</p>

Imagen	Minuto / Actor	Momento e importancia narrativos
	<p>Min. 27:40 aprox. / El niño de las co- metas</p>	<p>El niño cubre sus ojos con las manos para observar la cometa que, fuera de control, ha tomado altura y se ha llevado la langosta amarrada a su cola.</p>
	<p>Min. 28:38 aprox. / Desconocido</p>	<p>En una planificación detalle, una mano borra la pizarra que tiene escrita la palabra "FIN". Se acaba el cortometraje.</p>

Apéndice C. Entrevista a Sergio Arias (fragmento)

Bogotá, abril 29 de 2024

Juan: Maestro Sergio, gracias por su tiempo. por estar acá reunidos y dispuesto a participar ¿Cómo surgió esa idea, ese proyecto de musicalizar *La langosta azul*? ¿Quién se lo propuso? ¿Cómo fue el asunto para que concertaran esa musicalización que se hizo en el 2013 en el primer Festival Internacional de Cine de Barranquilla?

Sergio (00:00:24): Bueno, Sebastián, buenas tardes, qué bueno, qué chévere esta monografía que tú estás haciendo acerca de esta pieza clásica. Pues primero que todo es una pieza importante, sí, del cine colombiano, tú sabes bien que hace parte del surrealismo. Y fueron esos primeros intentos exploratorios, experimentales del Grupo Barranquilla. Entonces, bueno, tuve el privilegio de que me llamaran de Barranquilla, habían tomado el permiso de la esposa de Álvaro Cepeda Samudio, ella. Primero se gestionó el permiso para hacer una exposición de la película.

Sergio (00:01:13): Hacer una exposición, me dijeron, queremos hacer en Barranquilla, con la familia Cepeda Samudio y uno de los actores principales, el director de fotografía que era Nereo López, que estaba vivo en ese momento y lo logramos. Ellos lo llevaron desde Nueva York a Barranquilla.

Y la idea era musicalizarla, pero con todo esto del Caribe, con toda la influencia de la música del Caribe, pero a una manera experimental porque ya se había hecho una experiencia, eh, con música clásica, pero música un poquito más, digamos, académica. Digámoslo así desde la Academia, pero esto era, sin negar la Academia, simplemente una búsqueda que me dijeron: queremos que usted musicalice en tiempo real tiempo real, o sea, banda BSO, banda sonora en tiempo real. Entonces dijimos, bueno, cómo le hacemos. Yo no he visto esa película, yo no la había visto, claro, eso fue en el 2012 que me llamaron ellos porque en el siguiente (00:02:13) año me decían que iba a haber ese festival y ese homenaje, que iban a traer a Nereo, iban a homenajear también, pues ya Tita está muy avanzada en edad, ¿no?

Y entonces, yo digo listo, hagámoslo, hagámoslo, con instrumentos digitales y análogos y percusiones.

Sergio (00:02:35): Y hagámoslo en tiempo real, con la película, claro. Y empiezo a hacer una partitura para esa película, entonces fue por encargo, porque ellos me dijeron: pero queremos que hagas algo buscando entre lo experimental y lo caribeño, como eso... como lo de electrocumbiero, que yo venía ya desarrollando desde los años noventa, entonces ellos querían eso. Démole eso.

Sergio (00:03:01): Por *Malalma* y también por el hecho que yo había hecho películas ya. (00:03:04) Hecho algo con el Caribe, había hecho con *La familia vacile*, una película *El cielo*, muy... una película muy bastante particular que habla sobre la ganja, la marihuana, pero como con uso medicinal. (00:03:19) Yo ya había, ya había venido haciendo,

hice Perro come perro (00:03:25), Sin tetas no hay paraíso, El arriero y había participado también un poco ayudando en algunos sonidos directos de Los viajes del viento. O sea, yo ya estaba metido como en el mundo de la imagen, ya llevaba un buen tiempo, entonces me llamaron y me dijeron, oye, queremos que tú hagas una versión tuya de La langosta azul.

Juan (00:03:45): Claro, súper bien, maestro, o sea no era nada nuevo para usted. Su merced ya tenía la experiencia, ya había participado en otras musicalizaciones de audiovisuales. Y bueno, segundo, quería preguntarle, ¿cuánto tiempo le llevó la preparación de esa partitura que fue a ejecutar en vivo, cierto, *in situ*, en esa proyección del cortometraje en el 2013 en Barranquilla?

Sergio (00:04:08): Más o menos, un semestre, empecé como en un semestre. Un semestre duré más lo que después duré montando con los músicos en unos ensayos. Claro, como viendo la película y diciendo acá qué pongo. Vamos a hacer un cine, como te digo, descriptivo en donde si suena una puerta, la puerta, si se ve la puerta, la puerta suena. Si el hombre tenía al lado la bomba, ¿te acuerdas? el globito que inflaba y desinflaba (00:04:47) entonces el sonido de la bombita, claro. Eso se llama, pues uno lo estudia cuando estudia la música para musicalizar en la imagen (00:04:59) Eso se llama cine descriptivo que uno acompaña de una manera que el gato cuando se va, (00:05:04) pero también había elementos de instrumentos como con filtros. Entonces, por ejemplo, hay una gaita filtrada y unos sonidos electrónicos, unos sonidos hechos con sintetizadores que ayudan a la llegada del Gringo que le da como una cosa... con una armonía (00:05:24) muy jazz, pero moderna, una armonía moderna. Entonces esto le da como unos elementos muy contemporáneos, musicalmente hablando, (00:05:32) que a la vez nos llevan al Caribe, sin perder, digamos, ese carácter autóctono. (00:05:38) Entonces, como que yo pensaba en eso, cuando la veía porque yo decía que se sienta como el sudor, la playa, porque ver algo en blanco y negro y sin sonido... (00:05:48) Claro, entonces uno de los primeros elementos que meto, no lo meto inmediatamente, no lo incorporo sino al final, cuando él se encuentra con el chico de la cometa. Y se vuela. (00:06:04) Y ahí aparece el viento, ahí aparece el viento y una guitarra con una melodía característica del Caribe, es caribeño (00:06:16), sin caer en lo obvio, pero sin tenerle miedo tampoco a mencionar el lugar, o sea porque es que es el Caribe, porque pienso que otra interpretación se vuelve muy occidental. (00:06:30) Y hay algo que tiene que es (...), porque de todos modos es una película muy loca, muy surrealista dentro del planteamiento de ellos experimental, pero es interesante ver cómo se siente como la geografía, el paisaje, el momento, 1954, La Playa, esa ambientación.

Sergio (00:06:51): Y en ese sentido, yo jugué en el sonido, con esa sensación, yo quería crear que el público cuando se sentara allá en el muelle, que se sentaran —estaba haciendo un viento increíble— que venía entonces con la música, se fueran sumergiendo en el relato porque es que verla (00:07:15) es difícil... verla porque pues cine mudo, cine mudo.

Juan (00:07:22): ese es un punto del que precisamente quiero, quiero charlar. Su merced menciona el concepto del acompañamiento descriptivo. Por favor, podría definirlo de manera sucinta y además de eso, preguntarle (00:07:39) ¿qué efectos o qué idea hay detrás de musicalizar un cortometraje que originalmente es mudo? ¿Por qué debería o no debería hacerse? ¿Y cómo se supone que debería hacerse según sus concepciones musicales, su conocimiento y su bagaje ese tipo de ejercicios de musicalización de un cortometraje que es originalmente silente?

Sergio (00:08:01): Yo creo que el maestro de eso fue Charles Chaplin, ¿no? (00:08:06) El Maestro Charles Chaplin porque ellos fueron de que traslaron todo el viaje del sonido de la película sin sonido a la película con. Entonces ese tránsito es muy emocionante para uno como músico porque cualquier idea que suceda se vuelve válida, exploratoria, a la hora de uno estar mirando la imagen y cómo la imagen le suscita emociones o simplemente como es descriptivo. Entonces quiero decirte es descriptivo porque no quiero llenar de sonido la película. La idea no era llenarla, sino de acompañar (00:08:42) las acciones, de manera descriptiva, con un sonido, el que es. Es decir, no hay una performance del sonido, sino que el sonido es lo que es, es una puerta que suena que se cierra con el carro, *track*. (00:08:56) Es una puerta que se abre cuando el tipo está desesperado y ve que las langostas no aparecen.

Sergio (00:09:02): entonces, todos esos momentos son de que irrumpe y que no están porque pues no hay sonido. Esto lo expresó la cámara, mejor dicho, antes hicieron la película con las uñas, entonces tener la posibilidad que 59 años después (...) Hace 11 años la musicalicé. (00:09:39) Hace 58 años, entonces, ¿qué pasa? Que es una cosa que la contemporaniza, la vuelve, la vuelve de estos tiempos. (00:09:47) Y además le da una un elemento muy agradable de ver, porque cuando es el ritual, por ejemplo, que yo metí ese ritmo de garabato *pa patacum patac patatum* que casi va con la cadera de la mujer porque hay como un movimiento de cadera de ella, entonces yo decía, tengo que encontrar el tempo, el tiempo de ella, los pasos del bailarín y eso se ve en esa musicalización que yo logré. Ahí siento que yo logré como esa banda sonora de pronto, *Tum* (00:10:17), los pasos. Hay otro momento en que de pronto hago unas cosas muy filtradas que también son bonitas, lo que te digo de (00:10:23) gaitas... Pero en general, lo que trato es que, con esto, con esta descripción, con esa música descriptiva, con esta música descriptiva pueda generar todas las atmósferas que hay en el corto.