

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**"APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL LENGUAJE CINEMATográfico
UTILIZADO PARA LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL FILM: LAS MARIMBAS
DEL INFIERNO."**
TESIS DE GRADO

SEBASTIAN LOJO SOLIS
CARNET 11557-08

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JUNIO DE 2015
CAMPUS CENTRAL

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**"APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO
UTILIZADO PARA LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL FILM: LAS MARIMBAS
DEL INFIERNO."**
TESIS DE GRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES

POR
SEBASTIAN LOJO SOLIS

PREVIO A CONFERÍRSELE
EL TÍTULO Y GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JUNIO DE 2015
CAMPUS CENTRAL

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

RECTOR: P. EDUARDO VALDES BARRIA, S. J.
VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO
VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: ING. JOSÉ JUVENTINO GÁLVEZ RUANO
VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS
SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANA: MGTR. MARIA HILDA CABALLEROS ALVARADO DE MAZARIEGOS
VICEDECANO: MGTR. HOSY BENJAMER OROZCO
SECRETARIA: MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY
DIRECTORA DE CARRERA: MGTR. NANCY AVENDAÑO MASELLI

NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

MGTR. IGNACIO LACLERIGA GIMENEZ

REVISOR QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN

DR. MIGUEL FLORES CASTELLANOS

Guatemala a 31 de octubre de 2013

A las autoridades de la Facultad:

Por este medio hago constar que yo, Ignacio Laclériga Giménez, he revisado la tesis de Sebastián Lojo, carnet número 1155708, con el título, Análisis semiótico de los elementos gramaticales cinematográficos utilizados por Julio Hernández Cordón para representar la violencia en su producción cinematográfica: Las Marimbas del Infierno. Considero que el trabajo cumple con todos los requerimiento exigidos por la Facultad y estoy satisfecho con el trabajo realizado, por tanto se haya lista para que se le asigne un revisor y pase a examen de aprobación por parte de la autoridades correspondientes.

Atentamente:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ignacio Laclériga Giménez', written over a horizontal line.

Ignacio Laclériga Giménez

Asesor



Universidad
Rafael Landívar
Tradición Jesuita en Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES
No. 05537-2014

Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Grado del estudiante SEBASTIAN LOJO SOLIS, Carnet 11557-08 en la carrera LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, del Campus Central, que consta en el Acta No. 05748-2014 de fecha 26 de agosto de 2014, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

**"APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO
UTILIZADO PARA LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL FILM: LAS
MARIMBAS DEL INFIERNO."**

Previo a conferírsele el título y grado académico de LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 2 días del mes de junio del año 2015.



Irene Ruiz Godoy
MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY, SECRETARIA
HUMANIDADES
Universidad Rafael Landívar

ÍNDICE

RESUMEN	
I. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Antecedentes	2
1.2 Marco teórico	8
1.2.1 Violencia	8
a. Definición	8
b. Tipos de violencia	9
c. Violencia en los medios de comunicación y en el cine	11
d. Cine latinoamericano y la violencia	13
e. La representación social y la violencia	15
1.2.2 Cine	17
a. Concepto de cine y película	17
1.2.3 Trayectoria de Julio Hernández Cordón	18
1.2.4 Lenguaje cinematográfico	18
1.2.5 Semiótica	22
a. Los niveles del análisis semiótico: pragmático, sintáctico y semántico	23
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	26
2.1 Objetivo general	27
2.1.1 Objetivos específicos	27
2.2 Unidades de estudio	27

2.3 Elementos de estudio	28
2.4 Alcances y límites	30
2.5 Aporte	30
III. MÉTODO O MARCO METODOLÓGICO	32
3.1 Metodología	32
3.2 Unidades de análisis	33
3.3 Instrumentos	33
3.3.1 Los grandes tipos sintagmáticos y los elementos gramaticales cinematográficos	33
3.4 Procedimiento	35
IV. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS	37
4.1 Resultados descriptivos de las secuencias y escenas seleccionadas	37
Secuencia 1: presentación de don Alfonso	37
Secuencia 2: el despido de don Alfonso	39
Secuencia 3: presentación de Chiquilín	43
Secuencia 4: don Alfonso lastima a un ex colega para proteger su marimba	45
Escena 5: presentación de Blacko	47
Secuencia 6: Chiquilín ayuda a don Alfonso a esconder su marimba	48
Secuencia 7: el nacimiento de Las Marimbas del Infierno	51
Escena 8: el primer ensayo de la banda	55

Escena 9: Blacko y don Alfonso deciden expulsar a Chiquilín de la banda	56
Secuencia 10: conversación entre Chiquilín y don Dani	58
Escena 11: Blacko pelea en un bar con un hombre desconocido	60
Secuencia 12: segundo ensayo de la banda; Chiquilín consigue la primera presentación	62
Secuencia 13: Chiquilín roba la marimba de Alfonso y la vende	64
Secuencia 14: Chiquilín intenta conseguir una marimba nueva	68
Escena 15: don Alfonso lastima a Chiquilín	71
Escena 16: confrontación entre Alfonso y Chiquilín por el robo de la marimba	73
Escena 17: don Alfonso roba una marimba	75
Escena 18: no les permiten tocar en la TGW	76
Escena 19: se termina la banda; cada quien se va por su lado	79
V. DISCUSIÓN DE RESULTADOS	82
5.1 La ciudad como espacio des-identificador y creador de soledad	82
5.2 Personajes contradictorios y ambivalentes	84
5.3 La discriminación y la represión de la individual como sistema de control social	87
5.4 La música como único espacio de encuentro armónico, no violento	90
VI. CONCLUSIONES	93
VII. RECOMENDACIONES	95

VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

97

ANEXOS

101

RESUMEN

Esta investigación tuvo como objetivo identificar, a través de una aproximación al análisis semiótico en el nivel semántico, cómo se utilizaron los elementos del lenguaje cinematográfico para representar la violencia en el film guatemalteco: *Las Marimbas del Infierno*.

Después de realizar el análisis e interpretar los resultados se llegó a la conclusión que los elementos del lenguaje cinematográfico sí sirvieron como herramientas semiológicas que representan los diferentes tipos de violencia, física, social y psicológica, en *Las Marimbas del Infierno*.

También se concluyó que la realidad social representada en la película sirve como un espejo que pretende evidenciar la realidad social guatemalteca actual. El mundo que se presenta es uno donde las dinámicas de poder son claramente verticales, donde los espacios de poder legitimado rigen a la sociedad y, como consecuencia, no existe espacio para el diálogo en el sistema.

I. INTRODUCCIÓN

Guatemala es un país de América Latina marcado por el conflicto interno armado. Como consecuencia de la guerra interna, la sociedad y la cultura guatemalteca, actualmente están afectadas por dinámicas violentas a nivel social, político, económico y étnico, que son conscientes e inconscientes.

Este tipo de sociedad rota y violenta es la que se representa a través de los personajes de las películas de Julio Hernández. Una cultura plagada de contradicciones y de seres que buscan apasionadamente una identidad, pero que sólo se encuentran en la ambivalencia de los “no lugares”. (Imbert, 2010: 38)

Esta investigación pretendió evidenciar esta búsqueda constante de identidad y conductas contradictorias, así como crear conciencia sobre las dinámicas violentas que permean la sociedad y la cultura guatemalteca. Esta creación de conciencia pretendió ser utilizada como herramienta de desarrollo cultural para crear una sociedad pacífica, consciente de su historia y, a raíz de eso, armónica. Es por la clara situación, que la presente investigación tuvo como objetivo Estudiar, a través de una aproximación a un análisis semiótico el film *Las Marimbas del Infierno*

Así mismo, se hizo un repaso de los diferentes trabajos que fueron antecedentes para la misma. También se creó un marco teórico donde se analizaron los planteamientos de los autores relevantes para el tema de investigación. Se especificó con rigurosidad el método de análisis a utilizar. Con esta base teórica se dio paso a la aproximación al análisis semiótico de *Las Marimbas del Infierno*.

1.1 Antecedentes

A continuación se presentan una serie de antecedentes que se consideraron pertinentes para la realización de la presente investigación. La selección de los mismos se hizo con base en los diferentes métodos de análisis semióticos que estos muestran y, también, por la relevancia temática de los mismos. Se encuentran ordenados en orden cronológico.

Los antecedentes en este proyecto de investigación abarcaron desde diferentes propuestas de análisis pertinentes, hasta temáticas relacionadas con el tema y los objetivos de esta tesis. Estos sirvieron como guía con respecto a la metodología utilizada y a los autores a consultar en el marco teórico. Además, Crearon una plataforma para la realización de este estudio.

Morán (2002) realizó un estudio semiótico de la imagen a la serie de dibujos animados *Los Simpsons* para lograr extraer la propuesta ideológica de la serie. El sujeto investigado fue el capítulo, *La Última Tentación de Homero*, de la serie *Los Simpsons*. El autor utilizó el método semiótico: Programa Narrativo. Entre sus resultados se encontró que el capítulo denuncia las presiones sociales, y como estas moldean a las personas, obligándolas a olvidar sus sueños para acoplarse a las normas sociales y culturales. Las personas tienen que renunciar, les guste o no, a encontrar la verdadera felicidad para seguir el camino que la sociedad y la moralidad le impongan. El autor concluyó que el episodio funciona como una metáfora ante una realidad social estadounidense e internacional. Así mismo, resaltó que esta metáfora podría ser malinterpretada por niños, debido a su doble sentido; y de esta manera dañar su percepción del mundo.

Dawkins (2003) se propuso contrastar las teorías semióticas de los autores Deluze, Metz, Saussure y Hjelmslev para discutir la importancia de los signos en la cinematografía. El autor encontró que, para Metz, el tema trata sobre la estructura en la que se desarrolla el concepto del signo cinematográfico; mientras que para Hjelmslev y Saussure el tema trata sobre la dimensión del pensamiento.

Marroquín (2004) estableció el valor estético de los filmes, a través de un análisis semiótico. Sus unidades investigadas fueron las películas: *Artificial Intelligence* y *Saving Private Ryan*, ambas del productor y director Steven Spielberg. El método semiótico utilizado fue el propuesto por Carlos Velásquez, con elementos de Umberto Eco, los procedimientos narrativos de Michel Chion y las características del Kitsch. Entre sus resultados y conclusiones, se encontró que ambas propuestas poseen un valor estético porque proponen algo diferente a través de las imágenes que se proyectan y de las historias que se narran. Todo esto mediante códigos retóricos, políticos, sociales, de sonido y visuales.

Chávez (2005) demostró cómo los elementos semiológicos en las películas *La Hija del Puma* y *Donde acaban los Caminos* prueban su relación semiológica con la realidad nacional, ya sea del presente o del pasado, pues si existe similitud o igualdad en los elementos, se da por sentado que hay relación. Para realizar su análisis semiótico, se basó en las teorías de Lauro Zavala, en cada película en particular, y la teoría de Carlos Velásquez fue utilizada en la comparación entre las dos películas. En los resultados de la investigación se descubrió que en la película *La Hija del Puma* se oponen la ideología comunista y la anticomunista, se tratan las oposiciones de unión versus separación, eufórico versus disfórico, de civiles versus ejército, de interior versus exterior y de pasado versus presente. Y en la película *Donde acaban los Caminos* el tema central es el racismo. La oposición más importante es la del orgullo indígena versus superioridad de los ladinos. Aunque los temas de las películas sean diferentes, los une el hecho que las dos reflejan la realidad social guatemalteca como consecuencia del conflicto armado. Una de las conclusiones más importantes de la tesis fue que el cine en Guatemala trata de basarse en la realidad, tal es el caso de *La Hija del Puma* que necesitó de un testimonio para poder ser producida. Mientras que *Donde Acaban los Caminos* trata de presentar la realidad del racismo en el país. Pero, necesita más originalidad para poder ser interesante. Las películas de la cinemateca debieran ser mas conocidas, ya que son nacionales y es indispensable encontrar el modo en que la mayor parte de las personas las conozca.

Kachler (2006) demostró, a través de un acercamiento semiótico, que la creación humorística en la obra: *El año de la paz... no firme... pero bien firmada...*, de José Manuel Chacón (Filóchofo), sirve para realizar una crítica a profundidad. 10 viñetas de ésta obra sirvieron como objetos de investigación. Para realizar su análisis, utilizó fichas, en las que se analizaron las tres dimensiones de la semiótica: el nivel semántico, sintáctico y pragmático. En su discusión de resultados, se encontraron los siguientes: el humor puede ser utilizado como fuente de conocimiento y, además, puede otorgar explicaciones a preguntas existenciales, al igual que la filosofía. El humor utiliza paradigmas de juego para evidenciar la arbitrariedad de las costumbres sociales. La autora concluyó que el humor, en este caso, utiliza el sentido del absurdo para hacer un análisis de la cruda realidad a la que está enfocada la obra. La obra funciona como una lupa a la situación social a la que se refiere y encuentra en ella su relevancia.

Solomianski (2006) describió un análisis semiótico de la película *Amores Perros*. En este análisis se pretendió analizar la estructura y como esta posee una especificidad tercermundista. El autor utilizó un enfoque formalista, que estudia la estructura desde el contexto socio-histórico. Entre los resultados más importantes se encontraron los siguientes: *Amores Perros* hace una representación del fracaso de las utopías de izquierda latinoamericanas del siglo XX. También mencionó que este film es puramente posmoderno y que utiliza las tradiciones locales como objetos de mercantilización y, además, logra penetrar de manera exitosa el mercado estadounidense.

Ortega (2009) analizó el filme *Birdy*, de Alan Parker, con el fin de definir la premisa de la misma. Así mismo, estableció los roles de los personajes dentro de la historia y analizó las leyes narrativas, junto con la unidad dramática de la historia. También pretendió identificar los elementos culturales, históricos y sociales del mismo. Entre sus resultados se encontró que la estructura de *Birdy* no es tradicional, ya que ésta es no lineal; se encuentra fragmentada en dos sintagmas, el presente y el pasado. El autor concluyó que el pájaro simboliza la

premisa de la película, es decir que en ambos sintagmas, pasado y futuro. Este representa el estado psicológico del personaje y, además, expresa la ideología del autor; siendo ésta su crítica a la guerra de Vietnam. También concluyó que en este filme los personajes principales no se enfrentan a adversarios externos, sino que son ellos mismos y la jaula del estrés postraumático, sus verdaderos enemigos; dando a entender que la verdadera enemiga de todos es la guerra como acto en sí.

Pérez (2011) pretendió realizar un análisis de contenido de la película *El Silencio de Neto* según el análisis de textos narrativos, así como los niveles contextual, histórico, terminológico y de presentación. Como instrumentos de investigación utilizó: fichas de análisis de textos narrativos, fichas de análisis de contenido con los niveles histórico, contextual, terminológico, de presentación y la división libre de escenas de la película. A partir del análisis, se pudo concluir que el *Silencio de Neto* presenta su historia desde dos contextos: el individual, que es la historia de Neto Yepes, y el colectivo, es decir, lo social y lo cultural que se refiere al contexto que vive el personaje. También concluyó que los mensajes emitidos en la película provocan el deseo de paz y libertad, afectando la parte emotiva y afectiva del espectador. La autora concluyó que esta película es una obra de arte, ya que le habla al espectador desde su contexto. El tema central de la película fue el de la libertad versus la opresión.

New (2011) analizó la película *Vidas Secas*, de Nelson Pereira, con el objetivo de encontrar las representaciones de la violencia en la misma. Utilizó un análisis semiótico narrativo, partiendo de un ensayo de Eisenstein y centrándose en el montaje de la película como proceso significativo. Entre sus resultados se encontró que la representación principal de la violencia en esta película se da a través del hambre. Es el hambre el motor que mueve dramáticamente la película. También expuso que las instituciones sociales, en vez de brindar seguridad social y física, son las provocadoras de el estado de decadencia y las situaciones adversas que el personaje principal enfrenta. El autor concluyó que la verdad que *Vidas Secas* muestra es una donde la violencia es representada a

través del hambre y la decadencia de el personaje principal y su familia. Hace hincapié en como esta situación individual funciona como metáfora para toda América Latina. También concluyó que la estructura de la película es violenta en sí misma, ya que encierra a los personajes en una condena sin posibilidades de cambio en su destino.

Gaitán (2012) realizó un análisis de contenido sobre cómo es presentado el tema de violencia en los medios de comunicación escritos en Guatemala, desde la forma, el contenido y dimensiones. También sobre la influencia que ejercen en los receptores. Después de haber realizado el análisis de contenido, se concluyó que no se puede afirmar que el Periódico y Nuestro Diario, reflejen la realidad violenta del país, porque cada uno lo hace de diferente forma. En el del El Periódico, debido al espacio reducido de sus publicaciones se limitan a informar únicamente los casos más relevantes, por lo que no se puede afirmar que refleje a cabalidad la situación de violencia que afecta al país. Por otro lado, Nuestro Diario, aunque sí presenta los hechos violentos en diversos puntos de la capital y la República, tiende a informar de manera sensacionalista con una realidad que puede llegar a ser sobredimensionada y, por tal, afectar de igual manera la percepción de la población.

Segura (2012) mostró el significado de los silencios de los hermanos Marx en el cambio de modelo sociocultural y económico: el inicio del camino hacia una sociedad de consumo y de masas. Los sujetos estudiados fueron los hermanos Marx y sus películas situadas entre la aparición del cine sonoro en banda sincronizada y al principio de la segunda Guerra Mundial. Como método utilizó una investigación histórica y, como herramienta, el autor utilizó un análisis de contenido y una valoración semiótica. Entre sus resultados se encontró que el efecto-silencio indica cambio porque su naturaleza es contraste, ya sea cambio físico, social o psicológico. El efecto-silencio es un recurso que lucha contra la autoridad. La conclusión final fue que el efecto-silencio de los hermanos simboliza un cambio de modelo social.

Daniel (2012) hizo un análisis a los modos de representación de las mujeres a través de los personajes femeninos de las películas taquilleras de los últimos cinco años. Los sujetos de estudio fueron las películas: *Piratas del Caribe: en el Fin del Mundo*, *El Caballero de la Noche*, *Avatar*, *ToyStory 3*, *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte Parte 2*, *Los Vengadores*, *Alicia en el País de las Maravillas* y *Juegos del Hambre*. Como herramientas, utilizó el test óptico de Walter Benjamin y la fragmentación de la mirada y el modelo actancial de Greimas como homólogo al modelo edípico. En la discusión de resultados, la autora expuso que en las películas se encuentra la presencia del mito femenino en las representaciones de la mujer, también se puede encontrar la constante erotización de su cuerpo, sin ningún fin en específico, más que el de atraer al público. La representación de la mujer está inmersa en un mundo gobernado por hombres, donde nada pasa sin la presencia de un hombre y donde las mujeres no tienen verdadero poder de decisión ni de acción. Aunque los personajes femeninos sean más activos que los de décadas anteriores, en el momento de cometer un acto heroico o físico, la cámara las capta de una manera que su acto no es comparable con el de los personajes masculinos. La autora concluyó que la mujer sigue siendo fuertemente objetivada en la pantalla grande, apelando al lado erótico de la misma. Las producciones cinematográficas siguen privilegiando a la figura masculina y a su subjetividad como motor de historias.

Barillas (2013) elaboró un análisis de los filmes: *Puro Mula* y *La Vaca*, con el objetivo de establecer los prejuicios y estereotipos que son reflejados y reproducidos, sobre la realidad guatemalteca. Sus sujetos investigados son los filmes: *La Vaca* y *Puro Mula*. Como instrumentos utilizó el análisis de contenido, hojas de codificación y entrevistas. Entre sus resultados, la autora expuso que la intención de *Puro Mula* es la de hacer una crítica a la juventud guatemalteca de clase media, mientras que la intención de *La Vaca* es simplemente la de representar el lado turístico y provincial de Guatemala. La autora concluyó que, aunque *La Vaca* esté dirigida a todo el público y *Puro Mula* esté dirigida a jóvenes adultos, las dos reproducen estereotipos y prejuicios dañinos para la

sociedad guatemalteca. Así mismo concluye que las películas reflejan y representan una parte de la realidad social guatemalteca.

1.2 Marco teórico

1.2.1 Violencia

a. Definición

La violencia es un concepto muy difícil de encajonar, ya que, violencia, no es simplemente la representación física de la misma, sino que esta engloba diferentes esferas relacionadas con el ser humano. Por esta razón es imperativo para esta investigación que se defina el término violencia.

En Informe mundial sobre la violencia y la salud (2002), la Organización Mundial de la Salud utiliza la definición de violencia acuñada por un grupo de expertos de la OMS en 1996: “El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.” (p. 329) Esta definición deja en claro que la violencia no es un concepto simple, o fácil de digerir; no sólo se refiere al daño físico, sino también al psicológico, social y cultural.

Portillo (1997) define violencia como “Una fuerza injusta. Atropella la libertad, la vida y el ser. La víctima es compelida mediante la intimidación o la agresión casi siempre física, experimentado un profundo e indeleble miedo e indefensión. Es la manifestación desnuda, burda y primitiva de la agresión, se conforma con la emoción, el sentimiento y la voluntad. Es exclusivamente humana, se caracteriza por ser monótona. Aspira a ser la solución que excluya a las demás, es una censura totalitaria.” (p.1)

La definición de este autor complementa la de la OMS, pero agrega un factor importante: que la violencia es exclusivamente humana. Esto es porque los humanos son los únicos seres en el planeta que son conscientes de que son conscientes; esto quiere decir que la violencia es violencia porque depende directamente de la voluntad y el poder de decisión de las personas. Por eso cuando un animal comete un acto destructivo, no se puede catalogar como violencia.

El Diccionario Enciclopédico de Sociología (2001) define violencia como “la aplicación de la fuerza física y psíquica, como expresión de la agresividad o como medio legítimo o ilegítimo de establecimiento, mantenimiento o superación de determinadas relaciones de poder y de dominación.” (p. 1008) Esta definición, vista desde un punto de vista sociológico, agrega otro elemento importante a la conceptualización de violencia: el hecho que esta busca determinar, de cualquier manera, las relaciones de poder y de dominación. Aunque en la definición de OMS se puede observar un intento tímido de entrar al espacio de las relaciones de poder y la dominación, es con la versión del Diccionario Enciclopédico de Sociología que se reconoce como una parte indispensable de la conceptualización del término.

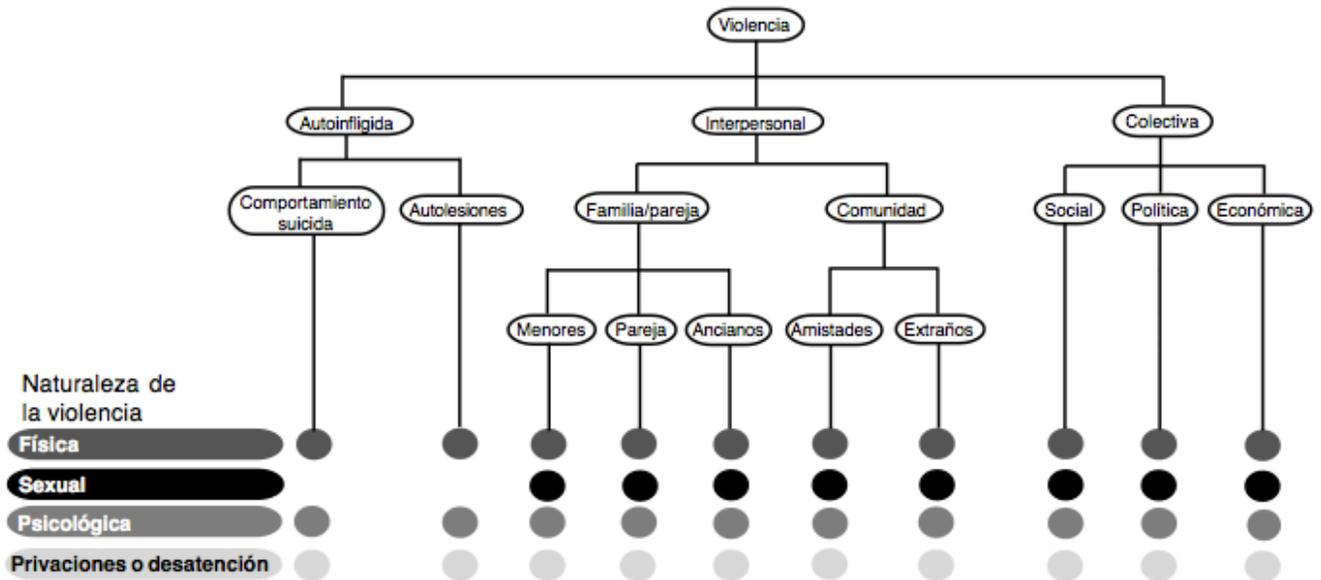
Después de haber analizado las diferentes aproximaciones y definiciones de violencia, la definición de violencia a utilizar para esta investigación es la que se refiere a la manifestación de la agresión entre seres humanos, esta puede ser representada de manera física o psicológica. Se conforma con sentimiento y voluntad. Busca determinar, de manera totalitaria, las relaciones de poder y de dominación.

b. Tipos de violencia

En el informe de la Organización Mundial de la Salud (2002) se presentan tres grandes categorías de la violencia. Cada categoría se subdivide para incluir los tipos específicos de violencia, los contextos y la naturaleza de los mismos

“(física, sexual, psicológica, así como la privación o desatención).” (OMS, 2002: 329).

Figura 1. Clasificación de la violencia (OMS, 2002: 330)



Esta figura está compuesta por la división y clasificación de las grandes categorías de la violencia, en la parte superior, seguidas por los tipos específicos de violencia dentro de cada categoría. En la parte inferior se encuentra un sistema de clasificación que especifica la relación entre las diferentes naturalezas de la violencia con los tipos de violencia de la parte superior. Las naturalezas están identificadas por diferentes tonalidades del color gris y negro. Esta identificación permite explicar qué naturalezas están interrelacionadas con qué tipos de violencia.

En la figura 1, se explican los tipos y categorías de la violencia, los contextos y la naturaleza de la misma. La violencia se divide en tres grandes categorías: la auto infligida, la interpersonal y la colectiva. La auto infligida se divide en comportamiento suicida y autolesiones; la interpersonal se divide en familia/pareja, esta misma se divide en menores, pareja y ancianos, y en comunidad, esta misma se divide en amistades y extraños y, por ultimo, está la colectiva, que se divide en social, política y económica. En la parte inferior se puede ver la naturaleza de la violencia; esta puede ser física, sexual, psicológica y de privaciones o desatención.

La violencia no sólo tiene una causa. Debido al dificultoso proceso de su conceptualización, esta puede tener múltiples causas que dependen de diversos factores (históricos, sociales, culturales, etc). El informe de la OMS recurre, debido a la complejidad del tema, a “un modelo ecológico con cuatro niveles.” El primer nivel “identifica factores biológicos y personales que influyen en la forma en que los individuos se comportan y que aumentan sus probabilidades de convertirse, o ser perpetradores de violencia” (OMS, 2002: 330)

El segundo nivel se encarga de las relaciones interpersonales, ya sean cercanas (familia y amigos) o lejana (compañeros de trabajo y colegio). El tercer nivel trata de el contexto social, cultural y comunitario (escuelas, colegios, lugares de trabajo, barrios, etc). Por último, se encuentra el cuarto nivel; este se enfoca en:

...el amplio rango de factores sociales que contribuyen a crear un clima que bien propicia o inhibe la violencia: capacidad de respuesta del sistema de justicia, normas sociales y culturales relativas a los papeles que se asumen los géneros o que rigen las relaciones padres-hijos, el desequilibrio del ingreso, fortaleza del sistema de seguridad social de la violencia, acceso a armas de fuego, la exposición a la violencia en los medios de comunicación y la inestabilidad política. (OMS, 2002: 331)

c. Violencia en los medios de comunicación y en el cine

La violencia en los medios de comunicación es el tema de cada día. Muchos de estos, al menos en Guatemala, se dedican a dar pan y circo al pueblo, creando como consecuencia una población extremadamente insensibilizada ante los diferentes tipos de violencia y las dinámicas que provoca la misma dentro de la sociedad.

El cine es otro medio en el cual se reproducen las estructuras violentas en las diferentes culturas. Pero en el tipo de cine que Julio Hernández hace, cine de autor, la violencia es utilizada con una intención contraria a la de los medios. En sus películas se puede ver la violencia como una herramienta de crítica y de hacer consciencia ante la misma cultura violenta que los medios se dedican a reproducir.

Sobre este tema Barrios (2002) expone: “en la sociedad actual hay una insensibilización como resultado de la cotidianización de la violencia y una permisividad en el terreno artístico por el rechazo que, especialmente la clase intelectual, ha venido otorgando la censura desde los años 70”. (p. 203) La autora también habla de cómo es hasta los años 50 que empieza una nueva época en el cine, en la cual Sam Peckinpah y Robert Aldrich empiezan a utilizar la violencia como un recurso estético y comunicativo. “Destaca la ambición estética en la que se refleja un discurso más maduro, como el trabajo de Stanley Kubrick, Francis F. Coppola y Martin Scorsese.” (p. 203)

Barrios también hace constar como, al mismo tiempo que estos cineastas empezaron a utilizar la violencia, también se popularizó el uso de la misma en un “cine más comercial que hace de la violencia un espectáculo”. (p. 203) Este es el tipo de cine que se exponía anteriormente, donde la violencia no es utilizada como herramienta significativa, sino como puro entretenimiento, reproductor de patrones, conductas y relaciones violentas.

¿Cómo saber qué violencia es la ‘buena’ o la ‘mala’? ¿Cómo diferenciar la una de la otra, la del espectáculo y la artística? Estos son cuestionamientos que se hace Oliver Mongin a la hora de abordar el tema de la violencia en la televisión y en el cine.

Por una parte los especialistas de la comunicación, Jean-Louis Missika por ejemplo, han criticado un informe del CSA que trataba sobre el aumento de la violencia en la televisión. Rechazan la idea de que se pueda poner en el mismo plano a todas imágenes

agresivas y de que la violencia pueda ser objeto de estudios cuantitativos sin tener en cuenta la intención, el contexto y el sentido de la acción mostrada en la pantalla, factores que hacen de la violencia una experiencia sensible en lugar de un simulacro, una matanza entre clones. (Mogin, 1997:14)

El punto que expresa el autor es muy acertado, en el sentido que la violencia que aparece en la pantalla tiene que ser analizada y separada con base en los tres factores imperativos: la intención, el contexto y el sentido de la acción mostrada en la pantalla.

d. Cine latinoamericano y la violencia

América Latina se ha visto marcada por el bombardeo ideológico de la globalización; también por los movimientos revolucionarios que han vivido sus diferentes países. Esto tiene como consecuencia un pueblo que “se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización”. (León, 2005: 23) Estos factores, y muchos otros, han contribuido para que se pierda el contexto de identidad nacional, a través de los años.

Por influjo de la globalización, el discurso de la ‘identidad nacional’, instaurado en los años treinta como metarrelato legitimador de todos los discursos sociales, pierde vigencia. La estrategia cultural del Nuevo Cine, que afirmaba la cultura nacional frente a la cultura foránea y la cultura popular frente a la masiva, entra en crisis. De esta manera, comienza a revelarse la heterogeneidad oculta bajo el paradigma homogeneizador de la nación. (León, 2005: 20)

En la década de los ochenta el modelo democrático entra en vigencia en casi toda América Latina, es decir, que entra el modelo neoliberalista. Barrios habla de cómo en 1990 se generalizan las políticas neoliberales, a través del Consenso de Washington.

“Los organismos estatales creados para el fomento de la producción cinematográfica, agobiados por la crisis fiscal, se desfinancian y limitan su acción.” (León, 2005: 22) Esto tiene como consecuencia un declive en las producciones cinematográficas de América Latina, especialmente en México y Brasil. En los setenta el cine latinoamericano se definió por oponerse ideológicamente a la lógica comercial y mercantilista de las nuevas políticas, las cuales dejan a los diferentes Estados y, finalmente, entran en crisis, teniendo que dejar de financiar el cine.

Después de todo esto, se empieza a producir un cine que responde a este nuevo contexto social y cultural. Se convierte en un espacio de crítica a la exclusión social, producida por el neoliberalismo, que se dedica a evidenciar y cuestionar el concepto homogéneo de la nación. Es un cine huérfano de guerras, de muerte, de opresión y de injusticia. León (2005) cita a Roberto Aguilar acuñando esta nueva tendencia cinematográfica:

Los escenarios: las calles sucias, malolientes y hacinadas de las grandes ciudades latinoamericanas, los barrios que no figuran los folletos de promoción turística, refugios de miserables y proscritos. Los personajes: jóvenes callejeros arrastrados por esa gran marea urbana, desempleados irredentos tratando de sobrevivir al día, a la hora, en los límites de la legalidad. Las historias: cuentos de inocencia perdida, ilusiones rotas, violencia, delito y crimen. Son los escenarios, los personajes y las historias de la crisis retratados con crudeza y sin asomo de compromiso ideológico. (León, 2005: 23)

Este nuevo tipo de cine, crudo y desesperanzador, pero ante todo violento, se convierte en la respuesta sensible ante todos estos acontecimientos catastróficos. En el caso de Guatemala, una guerra interna de 30 años.

e. La representación social y la violencia

Antes de que Moscovici expusiera su Teoría de las representaciones sociales, el sociólogo francés Emile Durkheim propuso el concepto de Representación Colectiva. Perera (2005) cita a Durkheim señalando que con representación colectiva se refiere a “la forma en que el grupo piensa en relación con los objetos que lo afectan.” (p.26) Son hechos sociales de carácter simbólico, producto de la asociación de las mentes de los individuos. A continuación, Durkheim, 1976, citado por Perera (2005), escribe sobre los hechos sociales.

Los hechos sociales no difieren sólo en calidad de los hechos psíquicos; tienen otro sustrato, no evolucionan en el mismo medio ni dependen de las mismas condiciones. Esto no significa que no sean también psíquicos de alguna manera, ya que todos consisten en formas de pensar o actuar. Pero los estados de la conciencia colectiva son de naturaleza distinta que los estados de conciencia individual; son representaciones de otro tipo: tiene sus leyes propias (p. 28)

Moscovici señala que la propuesta durkheimniana era rígida y estática en comparación con la que él apuntaba. Planteaba que esto era propio de la sociedad donde se había desarrollado este sociólogo. Con relación a esto Moscovici, 1984, citado por Perera (1999), decía:

En el sentido clásico, las representaciones colectivas son un mecanismo explicativo, y se refieren a una clase general de ideas o creencias (ciencia, mito, religión, etc.), para nosotros son fenómenos que necesitan ser descritos y explicados. Fenómenos específicos que se relacionan con una manera particular de entender y comunicar - manera que crea la realidad y el sentido común -. Es para enfatizar esta distinción que utilizo el término ‘social’ en vez de ‘colectivo’. (p.5)

Moscovici lleva las premisas de Durkheim un paso más lejos, dando a entender que la definición de representaciones colectivas las limita a creencias o ideas que funcionan sin interrelacionarse. Él cree que es necesario que estos fenómenos se entiendan y se estudien interrelacionados, ya que juntos crean la realidad y el sentido común legitimado. Es en respuesta a estas preocupaciones que Moscovici, 1981, citado por Perera (2005), crea el concepto de representación social.

Representación social es un conjunto de conceptos, enunciados y explicaciones originados en la vida diaria, en el curso de las comunicaciones interindividuales. En nuestra sociedad se corresponden con los mitos y los sistemas de creencias de las sociedades tradicionales; incluso se podría decir que son la versión contemporánea del sentido común... constructos cognitivos compartidos en la interacción social cotidiana que proveen a los individuos de un entendimiento de sentido común, ligadas con una forma especial de adquirir y comunicar el conocimiento, una forma que crea realidades y sentido común. Un sistema de valores, de nociones y de prácticas relativas a objetos, aspectos o dimensiones del medio social, que permite, no solamente la estabilización del marco de vida de los individuos y de los grupos, sino que constituye también un instrumento de orientación de la percepción de situaciones y de la elaboración de respuestas. (p.44)

Moscovici lleva la definición de Durkheim mucho más lejos. Para él las representaciones sociales son las manifestaciones sociales que crean y controlan la cultura y la sociedad. Marcan los patrones de comportamiento de los individuos para que funcionen adentro del marco social legitimado. También son las encargadas de establecer y reforzar el sistema moral dentro de las sociedades.

Para Ibáñez (1988), las representaciones colectivas son nociones e ideas que se convierten en parte de la cultura y la sociedad, trascendiendo al individuo al

legitimarse socialmente. De acuerdo a esta idea, las representaciones individuales se convierten en expresiones particularizadas que nacen a partir de las representaciones colectivas, pero que se adaptan al contexto y las características de cada individuo. Esta definición, aunque regresa a utilizar la palabra 'colectivas' y no 'sociales', complementa las dos anteriores definiciones, en el sentido que explora el campo de acción individual dentro de este espacio colectivo. Concluye que el individuo tiene la noción de que su campo de acción, o su libertad, es amplio, pero este solo está actuando de acuerdo a las representaciones colectivas desde su propio contexto o sus propias circunstancias.

1.2.2 Cine

a. Concepto de cine y película

La película tiene un significado compuesto. En su esencia se trata de un significado compuesto de dos aspectos: "foto" que se "mueve": *movingpicture*. (Montagu: 1964) Michaelis (1955) define película como: "una serie de imágenes independientes grabadas en la misma tira de filme y expuestas con intervalos de tiempo constantes, para representar fases sucesivas de movimiento."

Cuando estas son exhibidas en una secuencia con una velocidad más rápida que la frecuencia de la visión humana, estas reproducen la ilusión de movimiento fluido, y no de ser imágenes separadas. Esta definición hace énfasis en el hecho de que en verdad no existe movimiento en las películas, solo una sucesión de imágenes separadas que pasan a una velocidad muy alta.

Según Barnwell (2009) el cine de autor es una modalidad de cine que considera al director como el encargado de la significación dentro de una película, así como el encargado de utilizar esa significación para dar un mensaje.

“Los directores que tienen un estilo personal y tratan una serie de temas recurrentes se denominan autores” (Barnwell, 2009: 196). Con esto se refiere a que el director es el que determina todos los factores, estéticos, formales o de contenido, para la creación de significado en la película.

1.2.3 Trayectoria de Julio Hernández Cordón

Julio Hernández Cordón es un director, productor y guionista de cine nacido en Carolina del Norte, Estados Unidos, en 1975, pero criado en Guatemala. “Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Rafael Landívar de Guatemala y recibió el Curso General de Realización Cinematográfica en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México.” (Instituto Cervantes).

A continuación se presenta una lista de sus filmes:

- 2003.- *Km. 31* (Corto. Dirección)
- 2004.- *De mi corazón un pedacito tú tienes* (Corto. Dirección)
- 2005.- *Norman* (Documental. dirección y guión)
- 2005.- *Si hubo genocidio* (Documental. Dirección y guionista)
- 2008.- *Gasolina* (Director y guionista)
- 2008.- *Maleza* (Corto. Dirección)
- 2010.- *Las Marimbas del infierno* (Director y guionista)
- 2012 – *Polvo y Hasta el Sol Tiene Manchas*

1.2.4 Lenguaje cinematográfico

El cine, al igual que otras disciplinas artísticas, tiene su propio lenguaje y gramática. Stahelin (1960) dice que “en el cine tenemos un lenguaje específico, complejo, basado esencialmente en la imagen animada.” (p. 44) Adentro de este lenguaje, Stahelin identifica diferentes elementos del lenguaje cinematográfico.

Estos elementos se dividen en dos grupos diferentes: los esenciales, que son aquellos que si no existen no existe el cine y los integrales, que son elementos que tienen la finalidad de perfeccionar un arte que podría existir sin los mismos. Los esenciales son la imagen dinámica, la imagen estática, el ángulo, la escala y el encuadre. Los integrales son el sonido y el color.

Por otro lado, Metz, Barthes, Greimas, Bremond, Gritti, Morin, Todorov y Genette (1970) dicen que “hay una gran sintagmática del film narrativo. Un film de ficción se divide en un cierto número de segmentos autónomos. Evidentemente su autonomía es solo relativa, puesto que cada uno adquiere su sentido en relación con el film.” (p. 147)

Metz et al. (1970) dividen estos segmentos en seis grandes tipos: la escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frecuentativo y el plano autónomo. De estos seis, cinco son sintagmáticos, es decir que contienen más de un plano adentro de cada uno. Sólo el último, el plano autónomo, está constituido por segmentos autónomos, ya que solo tiene un plano.

El autor se concentra más en la manera en cómo se divide un film, para fines de análisis, a diferencia de Stahelin, que se concentra en los elementos que tiene que tener un film para poder existir. Regresando a los elementos de Stahelin, como se había dicho anteriormente, los elementos esenciales son los que se necesitan para poder hacer una película. Los elementos esenciales son los siguientes:

- La imagen estática: está dividida por dos series de elementos: dramáticos y representativos, y los plásticos y sugestivos. En la serie dramática se encuentran los componentes de producción, como el decorado, el maquillaje y la vestimenta. Mientras que en la serie plástica se encuentran la escala, el ángulo y el encuadre. La luz es un componente que no se puede dividir, pertenece a las dos series.

- Escala: “Es la mayor o menor distancia del objeto fotografiado” (Stahelin, 1960: 48) Es en este elemento donde van incluidos los tipos de plano; primerísimo primer plano, primer plano, plano medio, etc.
- Ángulo: con este elemento se refiere al punto de vista desde el cual se encuadra.
- Encuadre: “es la composición de los elementos en el espacio del cuadro. Es una colocación funcional que ha de expresar los distintos valores de los elementos.” (Stahelin, 1960: 49)
- La imagen dinámica: este es el caso en el cual, aparte del movimiento adentro de los elementos adentro del cuadro, se le añade el movimiento de la cámara, ya sea en rieles, a mano alzada o steadycam.

Con elementos integrales, el autor se refiere a los que no son indispensables para la realización cinematográfica, pero que ayudan a perfeccionarla. Así se dividen los elementos integrales:

- Sonido: es indispensable que el ruido, la música y la palabra formen un complejo armónico para que este elemento cumpla su función de perfeccionamiento. El ruido tiene la función de situar la acción. La palabra da mas libertad al guionista, pero tiene que tener cuidado, ya que, a diferencia de el teatro, en el cine el desarrollo dramático está centrado en la acción, no en la palabra. La música tiene que tener un objetivo funcional, no puede estar solo porque sí, sin sentido; tiene que cumplir un propósito significativo.
- Color: El color se tiene que usar de manera sociológica y psicológica, es decir, utilizarlos para producir sensaciones o sentimientos. “a cada frecuencia de onda corresponde en efecto propio. El estudio analítico del color conduce a una utilización del mismo como causa de efectos síquicos.” (Stahelin, 1960: 50)

Ahora, regresando a Metz et al. (1970), como ya se había expuesto, dividen sus tipos sintagmáticos en seis grandes grupos:

- La escena: “Es una unidad que todavía se siente como concreta y como análoga a las que nos ofrece la vida. En la escena el significante es fragmentario, pero el significado es unitario.” (Metz et al, 1970: 148) Con esto Metz se refiere a que aunque la escena está compuesta por múltiples planos, todos están enfocados en una misma situación inmediata, por eso el significante es fragmentario, pero el significado es unitario; por eso se siente concreta.
- La secuencia: la secuencia es más compleja que la escena, ya que se desarrolla en varios lugares diferentes y manipula el tiempo, saltándose las partes que no interesen al autor. Pero siempre la une un hilo conductor de acción y de personajes.
- El sintagma alternante: Se conoce también como montaje paralelo o alternante. “Esta no descansa ya sobre la unidad de la cosa narrada, sino sobre la unidad de la narración que mantiene juntas líneas diferentes de acción. Este tipo de montaje es rico en connotaciones diversas, pero se define en primer lugar como siendo una cierta manera de construir la denotación”. (Metz et al, 1970: 148) Un concepto muy importante en este tipo, es el de la simultaneidad diéctica, esto se refiere a el concepto de intercambiar encuadres, poniéndole atención a múltiples elementos al mismo tiempo.
- El sintagma frecuentativo: este es un proceso que enseña imágenes sobre puestas para significar algo específico, pero es algo que no se podría ver en el teatro o en la vida real, ya que es producto del montaje. Abarca un número indefinido de acciones, que no se podrían ver a simple vista. El significante, en este caso, no es una sola cosa, sino que radica en la repetición de las imágenes representadas en pantalla.
- El sintagma descriptivo: Este es un tipo que no depende de la relación temporal entre las imágenes, los personajes o la acción, sino que, en este caso las imágenes en la pantalla son tomadas sólo como co-existencias espaciales entre los hechos presentados.

- El plano autónomo: Este plano es uno que trata una escena con una sola toma, aunque se creen modificaciones en los encuadres.

1.2.5 Semiótica

Existen múltiples definiciones de semiótica. Eco (2005) contrasta dos definiciones de dos autores diferentes: Pierce y Saussure. Saussure define la semiótica como: “la lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas. Así, pues, puede concebirse como una ciencia que estudia la vida de los signos en el marco de la vida social.” Según Eco, la definición de semiótica de Saussure es incompleta e insuficiente. Eco (2005) comenta sobre la definición de Saussure:

Para Saussure el signo es la unión de un significado con un significante y por ello, si la semiótica fuera la ciencia que estudia los signos, quedarían excluidos de este campo muchos fenómenos que actualmente se llaman ‘semióticos’ o son de su competencia.

Pierce (1931) citado por Eco (2005) la define como: “la doctrina de la naturaleza de las variedades de las posibles semiosis.” Así mismo define semiosis como: “una acción, una influencia, que es, o involucra, la cooperación de tres sujetos, tales como signo, su objeto y su interpretante. La interrelación de estos tres sujetos no se puede resolver en pares.” Eco (2005) explica lo que Pierce quiere decir con su definición: “una relación de estímulo y reacción entre dos polos, el polo estimulador y el polo estimulado, sin mediación de ninguna clase.”

Zecchetto (2010) define semiótica como:

La teoría de los signos, cuyo propósito es estudiar los conceptos básicos y generales que atañen a la problemática sígnica. A la semiótica le corresponde verificar la estructura de los signos y la validez que pueden tener en las percepciones culturales, procurando, además, enfrentarse con explicaciones teóricas que den razones coherentes de esos fenómenos que involucran la comunicación humana. La semiótica está relacionada con el problema del conocimiento y con el modo mediante el cual podemos llegar a él a través del vehículo ineludible de los signos. Representa un punto de vista sobre la realidad, una mirada acerca del modo en que las cosas se convierten en signos y son portadoras de significado. (p.19)

a. Los niveles del análisis semiótico: pragmático, sintáctico y semántico

Según Talens, Castillo, Tordera y Hernández (1999) en el análisis semiótico de un texto artístico son tres los niveles de funcionamiento de los signos: el pragmático, el sintáctico y el semántico. El nivel pragmático está integrado por dos tipos de elementos:

los que se remiten a la relación autor-obra y a la correspondiente obra-lector, y por otra la referida al lugar de inserción de ambos, como sujetos de una práctica significativa, dentro del conjunto de prácticas que constituyen una formación social. (p.47)

El autor y el lector del texto entran en un proceso dialéctico, en el cual los dos funcionan como productores y como receptores del mismo discurso. En este nivel de análisis no importa quién produzca el texto, sino de dónde viene; el autor es un lugar, sin identidad psicológica, es una función. Esta “función-lugar” (Talens et al, 1999: 49) que se le da al productor del texto tiene ciertas

características que el autor divide en tres grupos: “ a) organización de un mundo; b) trascendencia de lo concreto-individual; y c) deseo de placer (intelectual o físico, o ambos a la vez).” (Talens et al, 1999: 49)

La primera característica pretende dar coherencia al mundo empírico, siendo este uno de los objetivos de la creación artística. Trata de sistematizar el caos. La segunda característica es en la cual el texto artístico trata de trascender a diferentes contextos, trata de intervenir la realidad artística y social. Esta característica no trata de dar soluciones ante problemáticas, todo lo contrario, ésta plantea preguntas. Pone en duda todo, desde de lo que quiere comunicar, hasta el cómo lo comunica. La tercera característica otorga su esteticidad al arte. Esta es la que une las tres, ya que este deseo se relaciona con las contradicciones producidas por la segunda característica y con el intento de dar coherencia al mundo donde se crean estas contradicciones.

Talens et al (1999) sostienen que “el planteamiento anterior se sustenta en la idea de que un autor mantiene con su producción una doble relación, como productor y como receptor-crítico.” (p. 50) Los autores concluyen en que, sin que los receptores puedan tener acceso a él, el arte no puede ser productivo, debido a la relación autor-obra-receptor. Es decir que el arte solo va a ser productivo cuando este articulado a una posición política o ideológica del mismo signo.

Según Talens et al (1999) el nivel semántico no está ligado con la estética del objeto artístico, este, de manera independiente a la estética, se concentra en la búsqueda de significados relacionados con otras disciplinas, como sociología, psicología, filosofía, etc. Es un nivel más informático.

“La coherencia de un texto artístico es siempre, desde el punto de vista estético, obligadamente connotativa... Ese nivel semántico-estético de un texto artístico está estructurado de manera jerárquica, es decir, formado por un conjunto de enunciados, que otorgan sentido específico a la realidad, a la relación del sujeto con la realidad y que dan instrucciones acerca de la utilización pragmática de los

signos como instrumental que debe mantener dicha relación con la realidad” (Talens et al, 1999: 54)

Este nivel está siempre presente en toda las obras. Los sistemas simbólicos que se crean pueden estar en contradicción con la intención del autor, pero existen independientemente de eso. Lo que verdaderamente importa en este nivel es lo que el artista termina haciendo, no lo que quería hacer.

Por último, está el nivel sintáctico. En este nivel se analizan las relaciones que tienen los signos entre sí. Esta relación entre los mismos se puede hacer desde dos dimensiones: la primera es la semántica y la segunda es la combinación de elementos perceptibles por los sentidos físicos. “Toda combinación por parte del autor de los signos utilizados implica una finalidad claramente delimitada frente al receptor que debe hacer productivo ese mensaje, de esa forma nos encontramos con que el nivel pragmático aparece también articulado, e inseparable del nivel semántico y sintáctico.” (Talens et al, 1999: 58)

En este marco teórico se han abarcado todos los temas necesarios para crear una base sólida para que esta investigación sea factible. Aquí están fundamentados teóricamente los métodos a utilizar, así como los temas a tratar. Desde la violencia y sus diferentes connotaciones, hasta el lenguaje y la gramática del cine. Gracias a esta panorámica de conocimientos se podrán analizar, de manera efectiva, los filmes de Julio Hernández.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A pesar de que en Guatemala la actividad de índole cinematográfico carece de apoyo estatal y privado, existen algunos cineastas que han logrado ser reconocidos internacionalmente. Estos cineastas no son realizadores cinematográficos de profesión, las circunstancias no se los permiten. Se ganan la vida con actividades cotidianas, a veces relacionadas con el ámbito audiovisual, pero el cine no los puede sustentar. Es debido a esto que en Guatemala, la producción cinematográfica es mínima.

Julio Hernández Cordón es un cineasta que ha logrado ser reconocido internacionalmente, convirtiéndose en el director de cine guatemalteco de más prestigio y más galardonado. Sus películas no son producciones que cuenten con un presupuesto amplio; son películas pequeñas y privadas que hablan desde la realidad guatemalteca. Pertenece a una camada de cineastas que buscan y añoran encontrar identificación en países latinoamericanos que fueron fragmentados por sus guerras internas.

Como consecuencia del conflicto armado que se vivió en Guatemala, existen, diferentes dinámicas y relaciones de poder violentas. Actualmente, es un país completamente polarizado, con una sociedad que no ha encontrado una verdadera identidad. La guerra marcó la cultura guatemalteca, enajenando a las personas y dando lugar a una cultura de violencia subyacente en todas las esferas sociales.

Es por esta fragmentación violenta a nivel social, cultural e histórica que se ha dado en Guatemala, que el cine de Julio Hernández funciona como denuncia de las dinámicas y relaciones de poder violentas, pero que al mismo tiempo busca la reconciliación con la identidad, o al menos, aspira de manera contradictoria, a encontrarla. La creación de conciencia sobre estas dinámicas permitiría a esta sociedad, que necesita redención, reconciliación y encontrar su identidad individual y colectiva, evolucionar a un estado donde las relaciones ya no sean tan polarizadoras y discriminadoras. Un espacio más armónico.

Por esto, se pretendió realizar una investigación para identificar, a través de la aproximación al análisis semiótico en el nivel semántico, cómo se utilizan los elementos del lenguaje cinematográfico para representar la violencia en el film, *Las Marimbas del Infierno*. De esta manera, contestar a la pregunta de investigación: ¿De qué manera se utiliza los elementos del lenguaje cinematográfico para representar la violencia en el film: *Las Marimbas del Infierno*?

2.1 Objetivo general

Estudiar, a través de una aproximación a un análisis semiótico el film *Las Marimbas del Infierno*.

2.1.1 Objetivos específicos

- Identificar los elementos del lenguaje cinematográfico utilizados en el film: *Las Marimbas del Infierno*.
- Describir los elementos del lenguaje cinematográfico que existen dentro del film.
- Determinar si los elementos del lenguaje cinematográfico son herramientas de representación semiótica de la violencia en el film.

2.2 Unidades de estudio

- **El film: *Las Marimbas del Infierno*:** (Guatemala-Francia-México/2010).
Dirección: Julio Hernández Cordón. Guión: Julio Hernández Cordón.
Fotografía: María Secco. Elenco: Alfonso Tunche. Distribuye: Llat-e.
Duración: 75 minutos. Calificación: para mayores de 13 años.

2.3 Elementos de estudio

- **Violencia**

Definición conceptual: La Organización Mundial de la Salud (OMS), El Informe Mundial Sobre la Violencia y la Salud (2002) define violencia como: "El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones". Esta definición presenta a la violencia de una manera muy completa, dando a entender que los actos violentos no son sólo los actos de violencia física, sino que el término violencia engloba muchas otras esferas, aparte de la física.

Definición operacional: La representación de la violencia fue analizada a través de los elementos del lenguaje cinematográfico. La violencia se definió, para fines investigativos, como cualquier acto o dinámica que cause daño físico, psicológico e identitario, de manera individual o social.

- **Elementos del lenguaje Cinematográfico**

Definición conceptual: Según Staehlin (1960) existen dos tipos de elementos: los esenciales, que son la base del cine y que sin estos no es imposible realizar un film, y los integrales, que son elementos que tienen la finalidad de perfeccionar un arte que podría existir sin los mismos. Los elementos esenciales son los siguientes:

- La imagen estática: está dividida por dos series de elementos: dramáticos y representativos, y los plásticos y sugestivos. En la serie dramática se encuentran los componentes de producción, como el decorado, el maquillaje y la vestimenta. Mientras que en la serie plástica

se encuentran la escala, el ángulo y el encuadre. La luz es un componente que no se puede dividir, pertenece a las dos series.

- Escala: “Es la mayor o menor distancia del objeto fotografiado” (Stahelin, 1960: 48) Es en este elemento donde van incluidos los tipos de plano, primerísimo primer plano, primer plano, plano medio, etc.

- Ángulo: con este elemento se refiere al punto de vista desde el cual se encuadra.

- Encuadre: “es la composición de los elementos en el espacio del cuadro. Es una colocación funcional que ha de expresar los distintos valores de los elementos.” (Stahelin, 1960: 49)

- La imagen dinámica: este es el caso en el cual, aparte del movimiento adentro de los elementos adentro del cuadro, se le añade el movimiento de la cámara, ya sea en rieles, a mano alzada o steadycam.

Con elementos integrales, el autor se refiere a los que no son indispensables para la realización cinematográfica, pero que ayudan a perfeccionarla. Así se dividen los elementos integrales:

- Sonido: es indispensable que el ruido, la música y la palabra formen un complejo armónico para que este elemento cumpla su función de perfeccionamiento. El ruido tiene la función de situar la acción. La palabra da mas libertad al guionista, pero tiene que tener cuidado, ya que, a diferencia de el teatro, en el cine el desarrollo dramático está centrado en la acción, no en la palabra. La música tiene que tener un objetivo funcional, no puede estar solo porque sí, sin sentido; tiene que cumplir un propósito significativo.

- Color: El color se tiene que usar de manera sociológica y psicológica, es decir, utilizarlos para producir sensaciones o sentimientos. “A cada frecuencia de onda corresponde en efecto propio. El estudio analítico del color conduce a una utilización del mismo como causa de efectos síquicos”. (Stahelin, 1960: 50)

Definición operacional: Para los fines de esta investigación se tomaron los elementos como componentes significantes, de manera individual y colectiva. Estos se utilizaron para encontrar las representaciones de la violencia en el film escogido para el análisis. Así mismo, se consideraron como las partes fundamentales para la creación de significado en una producción cinematográfica.

2.4 Alcances y límites

La presente investigación se enfocó en el análisis semiótico del film: Las Marimbas del Infierno, con el propósito de identificar la representación de la violencia en la misma. Este análisis no cuestionó o analizó la parte técnica en sí misma, sino se centró en cómo, a través de el uso del lenguaje cinematográfico, se evidencia o se refleja un contexto social y cultural específico.

Esta investigación se realizó durante el año 2013, eso significa que sólo se podrá analizar el filme antes mencionado, ya que las últimas dos producciones de Julio Hernández: Hasta el Sol tiene Manchas y Polvo, no se encuentran disponibles para el público todavía.

De las dos producciones del autor disponibles, Gasolina y Las Marimbas del Infierno, se analizó únicamente la producción antes mencionada debido a que es la más importante y galardonada en la filmografía de Julio Hernández, hasta la fecha.

2.5 Aporte

Esta investigación será de utilidad para la sociedad guatemalteca, ya que es muy importante hacer un análisis que visibilice las dinámicas violentas insertas en la cultura. En esta sociedad tan polarizada, es indispensable que surjan

espacios de conocimiento que permitan a las personas y a la sociedad en conjunto, tomar consciencia de lo fragmentada que está la cultura y el ámbito social. No para crear mayor confrontación de la que existe, sino para generar conocimiento y reflexión en relación a la situación.

A futuros comunicadores les brindará las herramientas y las directrices para poder hacer un análisis semiótico de un film latinoamericano y universal. También los ayudará a entender el proceso de producción y significación semiótica en el espacio audiovisual.

La investigación brindará una nueva perspectiva, a cineastas, sobre el film analizado, ya que se evidenciarán los diferentes sistemas significativos adentro del mismo. Con esto, los cineastas podrán encontrar las bases para utilizar la violencia como un elemento de significación y semántico, en vez de utilizarla de manera banal y espectacular.

En lo que concierne al análisis final, este pretende crear conciencia sobre las dinámicas violentas que reproduce la sociedad y la cultura guatemalteca. También busca evidenciar la cultura y la sociedad inmersas en una búsqueda de identidad sin poder encontrarla. Pero la creación de la conciencia ante estas situaciones pretende ser utilizada como herramienta de desarrollo cultural. Brindándole algunas herramientas a las personas para que puedan ir reconstruyendo su identidad, como individuos y como sociedad. De esta manera, crear una modesta plataforma de conocimiento para la reconciliación, en oposición a la polarización.

III. MÉTODO O MARCO METODOLÓGICO

3.1 Metodología

Esta Investigación fue de tipo convencional. La metodología que se utilizó una enfoque cualitativo. Sampieri, citando a Grinnell (1997) define el enfoque cualitativo como: “ Una especie de paraguas en el cual se incluye una variedad de concepciones, visiones, técnicas y estudios no cuantitativos”.

En este enfoque, el investigador plantea un problema, en este caso el análisis de producciones cinematográficas, pero no sigue un proceso claramente definido. “Sus planteamientos no son tan específicos como en el enfoque cuantitativo” (Sampieri, 2006).

Este es un proceso inductivo, es decir, que va de lo particular a lo general. La razón por la cual se utilizó este enfoque es porque no es un tema que se pueda tratar de manera dura y cuantitativa; debido a la interrelación de factores (sociales, culturales, históricos, cinematográficos, estéticos, artísticos) en la representación de la violencia en estas creaciones cinematográficas.

Se utilizó un método de análisis semiótico, exclusivamente en el nivel semántico. Según Talens et al (1999) el nivel semántico no está ligado con la estética del objeto artístico, este, de manera independiente a la estética, se concentra en la búsqueda de significados relacionados con otras disciplinas, como sociología, psicología, filosofía, etc. Es un nivel más informático.

“La coherencia de un texto artístico es siempre, desde el punto de vista estético, obligadamente connotativa... Ese nivel semántico-estético de un texto artístico está estructurado de manera jerárquica, es decir, formado por un conjunto de enunciados, que otorgan sentido específico a la realidad, a la relación del sujeto con la realidad y que dan instrucciones acerca de la utilización pragmática de los

signos como instrumental que debe mantener dicha relación con la realidad” (Talens et al, 1999: 54)

Este nivel está siempre presente en toda las obras. Los sistemas simbólicos que se crean pueden estar en contradicción con la intención del autor, pero existen independientemente de eso. Lo que verdaderamente importa en este nivel es lo que el artista termina haciendo, no lo que quería hacer.

3.2 Unidades de análisis

- El film: Las Marimbas del Infierno: (Guatemala-Francia-México/2010).
Dirección: Julio Hernández Cordón. Guión: Julio Hernández Cordón.
Fotografía: María Secco. Elenco: Alfonso Tunche. Distribuye: Llat-e.
Duración: 75 minutos. Calificación: para mayores de 13 años

3.3 Instrumentos

3.3.1 Los grandes tipos sintagmáticos y los elementos gramaticales cinematográficos.

Se utilizó el método de división sintagmática de Metz, et. al. (1970), para agrupar y analizar los elementos gramaticales cinematográficos propuestos por Staehlin (1960). El tipo de análisis utilizado fue el semiótico, propuesto por Talens, et al (1999). El nivel de análisis semiótico que se utilizó fue el semántico.

Se utilizaron las teorías anteriormente mencionadas para crear dos tablas que se pueden observar en el anexo 2 y en el anexo 3. La primera está diseñada para secuencias y la segunda para escenas individuales. Se seleccionaron las secuencias y escenas más representativas del film para analizar. Una vez seleccionadas estas, se utilizaron repetidamente los dos instrumentos

mencionados anteriormente para cada una de las secuencias y escenas seleccionadas, respectivamente.

Los seis grandes tipos sintagmáticos de Metz, et. Al. (1970) son los siguientes:

- La escena: “Es una unidad que todavía se siente como concreta y como análoga a las que nos ofrece la vida. En la escena el significante es fragmentario, pero el significado es unitario.” (Metz et. al, 1970: 148) Con esto Metz se refiere a que aunque la escena está compuesta por múltiples planos, todos están enfocados en una misma situación inmediata, por eso el significante es fragmentario, pero el significado es unitario; se siente concreta.
- La secuencia: la secuencia es más compleja que la escena, ya que se desarrolla en varios lugares diferentes y manipula el tiempo, saltándose las partes que no interesen al autor. Pero siempre la une un hilo conductor de acción y de personajes.

Los elementos gramaticales cinematográficos que propone Staehlin (1960) se dividen en dos tipos, los esenciales y los integrales. Los esenciales son los siguientes:

- La imagen estática: está dividida por dos series de elementos: dramáticos y representativos, y los plásticos y sugestivos. En la serie dramática se encuentran los componentes de producción, como el decorado, el maquillaje y la vestimenta. Mientras que en la serie plástica se encuentran la escala, el ángulo y el encuadre. La luz es un componente que no se puede dividir, pertenece a las dos series.
- Escala: “Es la mayor o menor distancia del objeto fotografiado” (Stahelin, 1960: 48) Es en este elemento donde van incluidos los tipos de plano, primerísimo primer plano, primer plano, plano medio, etc.
- Ángulo: con este elemento se refiere al punto de vista desde el cual se encuadra.

- Encuadre: “es la composición de los elementos en el espacio del cuadro. Es una colocación funcional que ha de expresar los distintos valores de los elementos.” (Stahelin, 1960: 49)
- La imagen dinámica: este es el caso en el cual, aparte del movimiento adentro de los elementos adentro del cuadro, se le añade el movimiento de la cámara, ya sea en rieles, a mano alzada o steadycam.

Con elementos integrales, el autor se refiere a los que no son indispensables para la realización cinematográfica, pero que ayudan a perfeccionarla. Así se dividen los elementos integrales:

- Sonido: es indispensable que el ruido, la música y la palabra formen un complejo armónico para que este elemento cumpla su función de perfeccionamiento. El ruido tiene la función de situar la acción. La palabra da mas libertad al guionista, pero tiene que tener cuidado, ya que, a diferencia de el teatro, en el cine el desarrollo dramático está centrado en la acción, no en la palabra. La música tiene que tener un objetivo funcional, no puede estar solo porque sí, sin sentido; tiene que cumplir un propósito significativo.
- Color: El color se tiene que usar de manera sociológica y psicológica, es decir, utilizarlo para producir sensaciones o sentimientos. “a cada frecuencia de onda corresponde en efecto propio. El estudio analítico del color conduce a una utilización del mismo como causa de efectos síquicos.” (Stahelin, 1960: 50)

3.4 Procedimiento

Para el desarrollo de esta investigación se realizaron múltiples pasos, con el propósito que la investigación se diera con éxito. Los pasos fueron los siguientes:

- Con base en las teorías de Staehlin (1960) y de Metz, et. al. (1970) se crearon las dos tablas que se utilizaron como instrumentos de la

investigación. El primero estaba dirigido al análisis de una secuencia y el segundo al de una escena.

- Se seleccionaron las secuencias y escenas mas representativas del film para ser analizadas.
- Se utilizaron repetidamente los dos instrumentos para hacer un análisis descriptivo de las mismas. Esto con el fin de identificar el valor sígnico de los elementos del lenguaje cinematográfico encontrados en las mismas.
- Basándose en los resultados de este proceso, en la discusión de resultados, se hizo la aproximación a un análisis semiótico en el nivel semántico.
- Se realizaron las conclusiones y recomendaciones.
- Ya finalizada, se entregó la investigación al Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rafael Landívar.

IV. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

A continuación, se presentan los resultados descriptivos redactados de las secuencias y escenas seleccionadas para el análisis. Estos resultados fueron obtenidos y analizados con base en las categorías especificadas en las tablas utilizadas como los instrumentos de investigación anteriormente mencionados en el marco metodológico. No se presentan las tablas en sí mismas, sino una versión redactada de las mismas. Esto, con el propósito de hacer más entendible y menos tedioso el proceso de análisis para el lector.

4.1 Resultados descriptivos de las secuencias y escenas seleccionadas

Secuencia 1: presentación de don Alfonso



La primera secuencia analizada se divide en tres escenas. La primera es la más larga. Don Alfonso es presentado a través de una entrevista tipo documental. Está vestido con un pantalón de vestir negro y una camisa estilo polo, color beige. Se encuentra solo, en su casa casi vacía, en un cuarto con paredes color beige, manchadas. Allí se encuentran únicamente la marimba, una silla, una mesa café y una colcha verde con la figura de un tigre. La escena es una sola toma que comienza encuadrada en plano americano, pasa a un plano general y regresa al plano americano.

El ángulo es normal, de frente, pero en encuadre es peculiar; se utiliza un plano americano, pero se deja mucho aire encima de la cabeza de don Alfonso. Don Alfonso parte el encuadre en dos; de un lado su silla y su mesa y del otro la marimba. La marimba está cortada a la mitad por el límite del cuadro, solo se puede leer “siempre” en su costado. La toma está hecha en estilo cámara libre. Se hace un pequeño paneo a la izquierda cuando él enseña sus cosas.

Explica que lo están extorsionando, por eso tuvo que esconder a su familia. Dice que ahora tiene que irse de su casa solo con su marimba; tiene miedo de que le destruyan o le roben la marimba. Se pone a llorar sobre la marimba; cuando esto pasa, la cámara se aleja un poco y se abre el encuadre.

Cuando termina de hablar don Alfonso, Hernández corta a la segunda escena: un comunicado escrito en letras blancas sobre un fondo negro. En este, Hernández explica como conoció a don Alfonso en el rodaje de su primera película, pero a causa de su extorsión removió su parte del film. Tres años después decidió contar la historia de Alfonso y dos amigos más. Mientras se lee este mensaje se escucha a don Alfonso empujando o jalando la marimba, junto con el ruido de carros pasando, de la ciudad.

Por último, Hernández corta a la tercera escena. Esta está compuesta de dos tomas. La primera toma comienza como un plano general, con ángulo contrapicado. Cuando don Alfonso, vestido con su polo beige y su pantalón negro, entra a cuadro, se convierte en un primer plano de él y su marimba. La

cámara está fija. Las vías del tren atraviesan el encuadre en diagonal, de abajo para arriba. También se puede observar una cerca de alambre espigado.

Pasa un tiempo antes de que don Alfonso entre al encuadre empujando su marimba con dificultad. En ese momento sale el título en la parte de arriba, sobre las vías del tren. Durante este tiempo solo se escucha el ruido de los carros y a don Alfonso empujando la marimba. Cuando, por fin logra pasar, se lee: “siempre juntos” en el lado de la marimba.

En la segunda toma, se observa a don Alfonso, en un gran plano general, arrastrando con dificultad la marimba a la orilla de la carretera, con la vía del tren pasando encima, como enmarcándolo. Él está aplastado por el encuadre. Se encuentra en la parte izquierda, hasta abajo. Pasan los carros a su lado.

Secuencia 2: el despido de don Alfonso



La segunda secuencia a analizar se divide en cuatro escenas. En la primera escena, don Alfonso se encuentra hablando con una señora joven ladina en el lobby de un hotel donde están llegando muchos turistas extranjeros. En el fondo se observan dos personas teniendo una conversación y un tapete colgado sobre paredes blancas. También se observa a un señor trabajando a la par de la señora.

Él se encuentra vestido con una camisa de botones, color beige. La mujer se encuentra vestida con una camisa blanca, de botones y utiliza anteojos. Se utilizan dos encuadres, uno para él y uno para ella; los dos son planos medios cortos. El ángulo para los dos encuadres es normal, pero en el de don Alfonso es completamente lateral, mientras que el de la mujer es ligeramente diagonal. En el encuadre de don Alfonso, él se encuentra pegado a la parte izquierda del mismo. Tiene mucho aire arriba y en frente de él. Ella está pegada a la derecha en el suyo; los separa el mueble de la recepción. La poca profundidad de campo hace que en ambos encuadres, solo estén enfocados él y ella.

En la conversación que están teniendo, ella le dice que no habían quedado en que solo él tocara marimba, sino en que tocara con su conjunto. Alfonso explica que solo es él, pero que va a sonar igual de bien.

En la segunda escena, en el primer encuadre, se observa a Alfonso vistiéndose con un traje típico que lo obliga a usar el hotel. Éste consiste de un pantalón rojo con rayas amarillas y una camisa blanca con rayas y cuello rojo. El señor que le entrega la ropa está vestido con un traje típico diferente; es de color azul oscuro con manchas de diferentes colores. Se escucha el sonido de fondo de las personas trabajando en la cocina. También se escucha la conversación entre ellos dos.

Él Está parado en medio del cuadro. La cámara está colocada un poco abajo, ligeramente contrapicada, dando una sensación de que la audiencia estuviera espiando. Se observan dos muebles blancos y una mesa café. En el fondo se observa un afiche turístico con el nombre Guatemala encima. En el segundo

encuadre solo aparece don Alfonso, él está colocado en la esquina inferior izquierda del mismo, con mucho aire arriba y del lado derecho. Mientras se está arreglando el cuello, voltea a ver a la señora del huipil.

Hernández corta a la siguiente toma. El encuadre de ella es todavía más dramático; la luz es más gris todavía y aunque es un plano medio, tiene aire por todos lados, especialmente arriba. Ella está colocada en el centro del encuadre. todo es blanco, pero está en otro cuarto donde se limpian las cosas que tienen que ver con la cocina. Está iluminado de manera lúgubre por unas luces blancas de tungsteno. Por último, corta a un plano detalle de los pies de don Alfonso. Se observa como se quita sus zapatos cafés de cuero y se pone los caites prestados.

En toda la escena se observan muchos contrastes: Los tres trajes típicos, de colores rojos, morados, amarillos, azules y verdes, con las paredes y los muebles blancos, pero que por la iluminación se miran como grises.

Hernández comienza la tercera escena con un encuadre muy ingenioso. Se trata de un plano medio muy abierto en el que utiliza la pintura del interior de Guatemala para enmarcar a don Alfonso mientras él toca marimba. Casi solo se escucha la marimba sonando. Alfonso está colocado en la esquina inferior izquierda, pegado al límite del encuadre, dándole una gran cantidad de aire arriba y del lado derecho del cuadro. Don Alfonso se encuentra vestido con el traje que le dieron en la escena anterior.

Corta a la segunda toma, que es un plano general, se puede observar una gran mesa de turistas, a través de una puerta, en un segundo plano; esto da la perspectiva de Alfonso. En este, ya se escucha el ruido de la plática más que la marimba. Los turistas que se encuentran comiendo tienen ropa genérica: camisas de botones de diferentes colores y playeras. Son colocados en la mitad inferior del cuadro, dejando aire en la parte superior. Ellos no le ponen atención a don Alfonso.

La tercera toma es un gran plano general. Se mira un gran salón vacío, con excepción de Alfonso tocando la marimba en una esquina, solo. Los turistas están en otro cuarto, sin poner atención.

Todo en los dos cuartos es muy colorido. El piso es de azulejo amarillo con negro, los manteles son blancos con tapetes rojos y también está el gran mantel azul vivo, con detalles típicos. El cuadro está lleno de verdes que contrastan con el traje que tiene puesto don Alfonso y todos los turistas están de diferentes colores, aunque nada muy llamativo.

La cuarta escena comienza con un primer plano medio lateral de don Alfonso esperando en la salida trasera del hotel. Él se encuentra con su camisa beige y él se mira a través de una malla. Está encuadrado con el aire en la espalda, no hacia donde está viendo. Él está esperando a la misma señora que lo contrató. El segundo encuadre es un plano medio lateral de ella fumando mientras le habla a don Alfonso.

La señora está ubicada en medio del encuadre, con la misma cantidad de aire adelante y atrás. También se observa a través de la malla. De fondo se escucha el ruido de los carros, mientras ella le explica a Alfonso que van a tener que cancelar el contrato porque ya no tienen dinero para pagarle. Le dice que la gente ya no quiere escuchar marimba y que ahora van a poner un Ipod. Él solo la escucha, le dice gracias y sale de cuadro, dejando solo la malla y el callejón.

Secuencia 3: presentación de Chiquilín



La tercera secuencia está conformada por dos escenas. La primera consta de dos tomas. La primera es un plano general frontal de un callejón en un asentamiento, en pleno día soleado. La cámara está estática. Se observa como Chiquilín escapa de un señor que le intenta pegar con un tubo de plástico.

Comienzan en el fondo del cuadro y corren hacia la cámara, evitando todos la chatarra que se encuentra en el callejón, hasta salir de cuadro por el lado izquierdo. Chiqui está vestido con un pants naranja y una camisa blanca sin mangas. El señor que lo persigue se encuentra con una camisa blanca sin mangas y un jeans. No hay diálogo, solo se escuchan los pasos de ellos dos, con el sonido de la ciudad de fondo.

Hernández corta a la segunda toma. Es un plano general lateral de Chiqui caminando de derecha a izquierda en una parte de la ciudad, dando a entender que logró escapar del señor que lo estaba persiguiendo. La cámara está estática y cuando está a punto de salir de cuadro, comienza una voz en off. En la

siguiente escena se observa que la voz es del mismo Chiquilín. El pants naranja fosforescente de Chiqui contrasta con su entorno urbano, ya que este está compuesto por grises y verdes lavados.

En la segunda escena, se puede observar a Chiquilín encuadrado en un plano medio con ángulo normal lateral, mientras le cuenta la historia de su escape a un señor. El aire se encuentra frente a él, al lado derecho, viendo al señor. Se encuentran en lugar donde hay maquinaria industrial.

En segundo plano se observa un afiche enmarcado de la cantante pop estadounidense, Britney Spears. Este contrasta con la pared blanca pero sucia, junto con el tomacorriente desprendido y la pequeña hoyita floreada que se encuentra en la esquina inferior derecha. Chiqui está vestido con su pants naranja fosforescente y su camisa blanca sin mangas que tiene una foto de unos buses en una ciudad.

El encuadre del señor es un primer plano medio con ángulo normal lateral. El aire se encuentra del lado izquierdo, para donde él está viendo. Él usa una camisa azul con el nombre Kumbala en el pecho, del lado izquierdo. En segundo plano, fuera de foco, se puede ver una bodega iluminada pobremente con una pared blanca sucia y una naranja al fondo. Lo único que se escucha, a parte de Chiqui, es el sonido de las máquinas trabajando.

Chiqui le cuenta al señor cómo escapó de un lugar donde lo tenían aprisionado en contra de su voluntad. Mientras Chiqui habla, pareciera que el señor no lo escucha, tiene la mirada perdida. No le pregunta nada, ni hace comentarios sobre el relato violento. La escena termina con un plano general del lugar. Ellos están ubicados en la esquina inferior derecha. La mayor parte del cuadro lo ocupan las máquinas industriales. El fondo es una pared de block y el techo está cubierto de plástico negro. De nuevo, Chiqui y su pantalón contrastan con el ambiente lúgubre y gris.

Secuencia 4: don Alfonso lastima a un ex colega para proteger su marimba



La cuarta secuencia esta compuesta por dos escenas. En la primera escena, don Alfonso se encuentra encuadrado en un plano americano con ángulo normal, dándole la espalda a la cámara. En un segundo plano se mira un partido de futbol de barrio. Alfonso está colocado ligeramente a la izquierda del encuadre y su marimba se encuentra detrás de el, la mitad afuera de cuadro. Solo se lee un pedazo de la inscripción de la marimba: "siempre juntos". Él está vestido con su camisa beige y sus pantalones grises.

Solo se escucha el sonido de los jugadores en el campo. Una botella es lanzada desde afuera de cuadro y le pega a Alfonso en la cabeza. Esta es seguida por un señor agresivo vestido con pantalones de lona y una camisa color celeste de botones. Alfonso se da la vuelta y conversa con el señor. Él termina siendo un ex colega que está enojado porque Alfonso ya no trabaja con él y sus compañeros. El señor se porta agresivo físicamente y empuja a Alfonso al lado

Izquierdo del cuadro. Le dice que la marimba es de ellos, que se la ganaron y que por eso se la va a llevar.

El señor la comienza a jalar y sale de cuadro por el lado derecho. Don Alfonso, al ver que se está llevando su marimba, la suelta y sale de cuadro por el lado izquierdo. Cuando entra de nuevo, se observa que lleva una piedra en la mano. Cruza el cuadro y sale del lado derecho. Se escucha el sonido de la piedra pegándole al señor y cayendo al suelo, pero no se mira. Don Alfonso atraviesa el cuadro de derecha a izquierda jalando su marimba y sale de cuadro. Se escucha el sonido de la marimba siendo arrastrada por la tierra, el juego de fútbol y el sonido de la ciudad en el fondo.

La segunda escena es una sola toma. Es un plano general con ángulo normal. Don Alfonso va, de espaldas a la cámara, empujando con dificultad su marimba por un campo de tierra, mientras niños juegan alrededor y una señora camina en frente. Nadie se inmuta por el incidente de la piedra. Él, vestido de beige y gris, junto con su marimba café, parecen casi parte del paisaje de tierra. Se escuchan los niños jugando en la distancia y el sonido de la ciudad, con sus carros pasando.

Escena 5: presentación de Blacko



La escena cinco comienza con una toma de una señora de mediana edad, vestida con tonos grises, esperando sentada. Está encuadrada en un plano medio, pero está colocada en la parte inferior derecha con una cantidad de aire que ocupa de la mitad del cuadro para arriba. La pared es rosada con una raya café y las sillas son grises. La señora está atenta a una conversación que no sale en cuadro, está en voz en off. Otra señora le está alegando a una secretaria porque no está su doctor habitual.

La otra señora, señora 2, entra a cuadro y se sienta a la par de la señora 1. La señora 2 está hablando por celular, mientras la señora 1 trata de enterarse del porqué de sus quejas. La señora 2 le explica a su marido, por celular, que está indignada porque en vez de su doctor, está un peludo, sucio y roquero para atenderla, todo esto de manera despectiva. En este momento corta a la siguiente toma de Blacko, que está encuadrado en un plano medio, con ángulo ligeramente lateral y encuadrado parecido a la señora 1. Tiene una camisa

negra, el pelo largo negro y un estetoscopio en el cuello. Arriba, en la pared celeste se mira la mitad del diploma de médico.

La voz despectiva de la señora sigue en off, mientras Blacko está en cuadro. Blacko solo se queda escuchando en el otro cuarto mientras las dos señoras le siguen alegando a la secretaria de manera despectiva.

Secuencia 6: Chiquilín ayuda a don Alfonso a esconder su marimba



La sexta secuencia está compuesta por tres escenas. La primera escena es una sola toma en gran plano general con ángulo lateral normal. Se observa como don Alfonso empuja su marimba por la acera. Está vestido con una camisa beige y un pantalón gris, con sus zapatos cafés. La calle está desierta, sólo se encuentra un carro negro parqueado. Detrás de él, se encuentra una venta de llantas usadas, pintada de azul y amarillo y, contigua a la misma, una pequeña

iglesia cristiana pintada de color blanco. Lo único que se escucha es el sonido ambiente de la ciudad y las ruedas de la marimba en la acera.

La segunda escena se da en la minúscula cocina-sala-comedor de Chiquilín. Don Alfonso le cuenta que lo están extorsionando y que tiene que esconder su marimba. La primera toma es un plano general, con ángulo lateral normal, de Chiqui, la mesa, la marimba, la vieja refrigeradora y la pequeña televisión. Chiqui se encuentra sentado en su pequeña mesa, mientras toma una Coca Cola y escucha lo que dice don Alfonso. Está posicionado en la esquina inferior izquierda del cuadro; sus piernas están cortadas por el encuadre. En la esquina inferior derecha se encuentra la marimba, también cortada a la mitad por el encuadre. Detrás de la misma, se observa la televisión encima de la refrigeradora.

El cuarto entero está pintado de diferentes tonos de verde. Todas las paredes están desgastadas y son de diferentes materiales, como si todo estuviera lleno de parches. Chiqui, de nuevo, contrasta con el cuarto al estar vestido con su pants naranja que hace juego con el mantel rojo desgastado que tiene la mesa.

Mientras don Alfonso le cuenta a Chiqui que quieren quemar su marimba, cambia la toma y corta a un plano vaquero, ligeramente contrapicado, con ángulo frontal de don Alfonso. La toma da el punto de vista de Chiqui desde donde está sentado. Alfonso está de espaldas a la cámara mientras se peina en un pequeño espejo.

Está ubicado en medio del encuadre. Su marimba, de nuevo cortada por el cuadro, está colocada en la esquina inferior izquierda. Él, a diferencia de Chiqui, casi se pierde entre los tonos verdes sin vida de las paredes gracias a su camisa beige y su pantalón gris. Solo se escucha el sonido de la ciudad y, muy en el fondo, un sonido de pájaros cantando.

La tercera escena comienza con una toma de un pasillo sin luz que da a la calle. Se utiliza un plano general con ángulo normal, frontal. Se observa como dos siluetas en contra luz empujan la marimba. Se escuchan las ruedas y los pasos

que dan al empujar la marimba; también se puede escuchar como pasan los carros y las camionetas que se observan en la puerta del fondo.

Chiqui le explica a don Alfonso que en ese lugar puede guardar su marimba sin que nadie lo moleste. Después de llevar la marimba hacia la cámara, salen de cuadro al meterse en otro cuarto que está en el lado derecho del encuadre. Al final, en cuadro solo se ven los carros pasando en la entrada del pasillo.

Después, Hernández corta a una toma estática en primer plano lateral de la cara de Chiqui. Está recostado en una pared verde. Su cara, aunque está viendo para ese lado, está colocada en el límite del derecho del cuadro, dejando el aire en el lado izquierdo del encuadre. Chiqui observa algo con atención y tiene los ojos vidriosos. Antes de cortar a la siguiente toma, se escucha el sonido de la marimba a punto de ser utilizada.

Corta la siguiente toma en plano general. Tiene un ángulo ligeramente contrapicado y es lateral. En el primer plano, en el lado derecho del cuadro, se observa una pared, presumiblemente, que está desenfocada. En segundo plano, en foco, se encuentra Alfonso y en un tercero, sutilmente desenfocado, está Chiqui.

Don Alfonso está tocando su marimba mientras Chiqui lo mira en silencio. La marimba delimita el encuadre en la parte inferior, se lee el “siempre juntos” entero. Los cuerpos de los dos están ubicados en la mitad inferior del encuadre y la marimba los tapa enteros, menos el pecho de ambos. Las paredes de la bodega están en un estado deplorable; están despintadas y tienen hierros salidos. Son verdes de diferentes tonos, como la casa de Chiqui.

Mientras don Alfonso sigue tocando, corta y regresa a la primera toma de Chiqui en primer plano. A Chiquilín se le ponen los ojos vidriosos al ver a Alfonso tocando. Cuando termina de tocar, Chiqui le explica que allí se va a quedar con su marimba y que ese lugar es una bodega donde guardan producto los vendedores de la calle. Toda la conversación se da sin cambiar de toma. Al final,

cuando Chiqui lo trata de animar diciéndole que seguramente lo van a dejar en paz eventualmente, suelta una sola lágrima.

Secuencia 7: el nacimiento de Las Marimbas del Infierno



La séptima secuencia a analizar está conformada por dos escenas. La primera toma de la primera escena es un plano general con ángulo normal, lateral de un pasillo de una casa . La toma es estática. Blacko se encuentra ubicado en la esquina inferior izquierda del cuadro, en un segundo plano, mientras mira como viene un joven caminando hacia él. El primer plano está conformado por el pasillo y dos puertas abiertas. Tiene todo el aire en su espalda, es decir los restantes tres cuartos del cuadro que se encuentran del lado derecho. El piso es de azulejo maltratado, con un diseño de cuadros negros y grises. La pared es color beige y Blacko está vestido todo de negro.

En esta toma se observa como un joven le avisa a Blacko que Chiquilín lo está buscando para que toque una marimba. Blacko dice que no lo conoce, pero que lo deje pasar, eso sí: “de gratis, nada”. Después de eso, en un tercer plano desenfocado, se puede ver como el joven deja entrar a Chiqui. Además de sus voces, solo se escucha el sonido urbano de los carros pasar en la calle.

Corta a la siguiente toma, un plano general con ángulo frontal normal, de Chiqui, Blako y Don Alfonso platicando. Es una toma estática, de nuevo. Chiquilín, que está en el límite de la mitad izquierda del cuadro, se encuentra pedaleando en una máquina de ejercicio. En la mitad derecha, también en el límite del cuadro, se encuentran Blacko, más al centro, y Alfonso sentados en una banca. Separándolos, se encuentra una librera con un equipo de sonido y múltiples discos. La mitad del cuerpo de Alfonso está tapado por una pared roja que se encuentra desenfocada en primer plano.

Don Alfonso, de nuevo con su camisa beige y pantalón gris, se mimetiza con las paredes y los pisos de la casa. Blacko, vestido todo de negro también combina con el piso y la banca. El único que resalta es Chiqui, con sus pants naranjas y su camisa blanca sin mangas.

La toma comienza a media conversación. Blacko le dice a Chiquilín que la manera en la que le va a pagar una deuda va a ser “sacándose el jugo” en la máquina de ejercicios. Al terminar de hablar con Chiqui, Blacko le pregunta a don Alfonso sobre su visita. Alfonso le propone que mezclen el heavy metal con la marimba y que así hagan dinero. A Blacko le parece una buena idea, especialmente porque no tiene trabajo en ese momento. Pero solo si dividen el porcentaje de las ganancias en setenta para Blacko y treinta para Alfonso, porque él es más famoso que Alfonso.

Hernández corta a un primer plano con ángulo lateral normal de la cara de Alfonso. Inmediatamente se escucha a Blacko tararear “Lágrimas de Telma”. En primer plano se encuentra Alfonso y en segundo, desenfocado, se observa el

brazo y un pedazo de cabeza de Chiqui. La cabeza de Alfonso está cortada por el cuadro en la parte superior derecha y en el límite derecho del encuadre.

Después corta a un primer plano medio de Blacko, con ángulo frontal normal. Solo aparece él tarareando la canción y viendo al techo mientras mueve la mano. Está posicionado en la esquina inferior derecha, dejando una cantidad de aire inusual en el lado izquierdo y en la mitad superior del cuadro. Antes de cortar a la próxima toma, Blacko explica que esa canción se la cantaba su mamá de pequeño y le pregunta a Alfonso cómo podrían combinar el Rock con esa canción.

A media conversación, corta a un primer plano, con ángulo frontal normal, de Chiqui. Solo está un momento viendo para los dos lados y escuchando a Blacko hablar. Está ubicado en medio del encuadre. Inmediatamente corta a un plano medio con ángulo frontal normal de los tres juntos. Están muy apretados en el cuadro. Los tres están sentados en la banca. Blacko está al lado izquierdo, Chiquilín en el centro y Alfonso en el lado derecho. Es un encuadre muy justo. La mitad del cuerpo de Alfonso está cortado y también la mitad del cuerpo de Blacko.

Chiqui solo se les queda viendo mientras tararean una versión de "Lágrimas de Telma" con Rock. Cuando terminan, Blacko le pregunta a Chiqui que de qué se ríe, él le responde que nunca se imaginó que iba a aceptar la propuesta de Alfonso. Blacko les dice que lo hagan, porque si nadie lo ha intentado, por qué no se podría hacer. Pero que antes tienen que escuchar música de su vieja banda: Guerreros del Metal.

Corta a un plano general con ángulo frontal normal, parecido al de la segunda toma, de los tres escuchando heavy metal frente al equipo de sonido. Mientras Blacko les cuenta que cuando se hizo evangélico lo hicieron quemar sus dos mil discos de metal, corta a un primer plano con ángulo frontal normal de las piernas de Chiqui, para mostrar como se mete un disco de Blacko en el pants y se lo roba.

Después corta a dos primeros planos medios, con ángulo frontal normal, de Blacko disfrutando la música. El primero es de su parte media del cuerpo, de las rodillas al pecho, y el segundo es de su cabeza. En el primero hace como si tiene una guitarra y en el segundo mueve la cabeza con el ritmo del Rock. Durante toda la escena se escucha en el fondo el sonido de la ciudad y de los carros pasando.

En la segunda escena intercala tres tomas mientras Blacko les lleva unas cervezas y conversan. La primera es un plano general con ángulo frontal de ellos tres con una tienda, de color rojo y amarillo fuerte, de fondo. Alfonso y Blacko se sientan en la esquina inferior izquierda del encuadre y Chiqui se queda parado en la mitad derecha.

El segundo es un primer plano medio, con ángulo frontal normal, de don Alfonso. Está colocado en la esquina inferior derecha, dejando una gran cantidad de aire en la mitad superior y en los tres cuartos restantes del lado izquierdo. El tercero es un primer plano medio, con ángulo lateral normal, de Chiqui. Está ubicado en de acuerdo a la regla de tercios en la intersección inferior derecha. Chiqui mira para abajo a la izquierda.

Blacko les cuenta que, debido a sus creencias religiosas, no puede ensayar los sábados. También les cuenta de su etapa satánica y de cómo se convirtió a las Leyes Noédicas. Chiqui lo interrumpe cuando pasa un carro y se escucha una canción con ritmo latino. Él les dice que es una buena canción y Blacko se burla de él. Se escucha en el fondo el sonido urbano, de los carros pasando.

Escena 8: el primer ensayo de la banda



Esta escena es el primer ensayo oficial de la banda. Comienza con una toma general del minúsculo cuarto donde están ensayando. Los instrumentos casi no caben y ellos tampoco. Se encuentran don Alfonso tocando la marimba, Chiqui cantando, Blacko en la batería y un guitarrista. Chiqui está colocado en el límite derecho del cuadro en un primer plano desenfocado. Está cortado y solo se mira una parte de su hombro y su cabeza viendo dándole la espalda a la cámara. En frente de él, en un segundo plano, se encuentra el guitarrista.

En el límite izquierdo, en un segundo plano enfocado, se encuentra don Alfonso tocando su marimba. También lo corta en cuadro y solo se mira parte de su torso, sus manos y su cara. Por último, está Blacko en el fondo, en un tercer plano, enterrado por la batería. Únicamente se puede observar su cara entre los platos y los tambores. Las paredes son color beige sucio y la iluminación es natural, es decir que la luz entra por la ventana y proyecta sombras fuertes sobre ellos.

Blacko está dirigiendo el ensayo y les da instrucciones a todos antes de comenzar. Cuando mira la camisa del guitarrista le dice que esa no es ropa de roquero. Después se sienta y comienzan a tocar. Corta un primer plano con ángulo frontal normal, de la camisa del guitarrista. Es una camisa del personaje de Disney, Hanna Montana. En el momento que Chiqui comienza a cantar, Blacko para la música y le dice despectivamente que no cante como “hueco”; le enseña cómo tiene que hacerlo.

Escena 9: Blacko y don Alfonso deciden expulsar a Chiquilín de la banda



Esta escena comienza con Chiqui, Blacko y don Alfonso jugando basquetbol. Comienza con un plano medio, con ángulo normal frontal, de la canasta. Solo se escucha que alguien está jugando basquetbol. Corta a un gran plano general, con ángulo picado, en el que se encuentran los tres jugando en un gimnasio. Es una cancha multipropósito, se puede jugar fútbol y basquetbol. Está pintada de color verde con las rayas divisorias de color amarillo para el baloncesto y blanco

para las de fútbol. Las paredes son color blanco, manchado, con celeste en la parte de abajo. Luz natural entra por las ventanas. Antes de cortar a la siguiente toma se escucha en voz en off a Blacko decir que Chiqui no es suficientemente bueno para estar en la banda.

Corta a una toma en plano americano, con ángulo normal lateral, de una conversación entre Blacko y don Alfonso. En el fondo se escucha Chiqui jugando solo. Don Alfonso, quien se está peinando diligentemente, está colocado ligeramente a la izquierda del encuadre y Blacko que está parado enfrente de él, está más a la izquierda. En el fondo se observa la pared del gimnasio; una franja horizontal gruesa color celeste, con una más fina, color blanco, en la parte superior del encuadre. El aire en el encuadre está en el tercio superior y en la mitad derecha. Don Alfonso parece no ponerle mucha atención a Blacko, ni preocuparse por el hecho que Chiqui no va a estar en la banda.

La conversación sigue. Corta a un primer plano medio, con ángulo lateral normal, de don Alfonso, mientras se peina y habla. Él está colocado en el primer tercio de izquierda a derecha y está viendo a la izquierda, hacia Blacko. En el encuadre, el aire está en la mitad superior y en los dos tercios de la derecha. Le comienza a contar a Blacko de su situación, es decir de el hecho que lo están extorsionando y como se quedó solo. Cuando dice que está solo, corta a una toma de Chiqui en un plano general, pero que lo corta en la cintura. Él está cantando y practicando las letras de las canciones.

Don Alfonso le dice a Blacko que necesita conciertos para poder vivir. En ese momento, Hernández corta de Chiqui a un primer plano medio, con ángulo lateral normal, de Blacko. El encuadre funciona como espejo del encuadre individual de don Alfonso. Blacko aprovecha la oportunidad y le dice que todos necesitan dinero, pero que si canta Chiqui, no va a funcionar. En el momento que dice esto, corta a Chiqui en un plano medio, con ángulo ligeramente lateral. En el fondo se mira la red de una de las porterías. Chiqui se calla y se les queda viendo, mientras siguen conversando de sacarlo y dejar que Blacko cante.

Corta y regresa a intercalar los encuadres de Alfonso y Blacko, mientras siguen hablando de cómo van a hacer las cosas ahora que Chiqui ya no está. Al final corta a Chiqui, otra vez el mismo encuadre en plano medio. Mientras Chiquilín los escucha y observa, ellos deciden que Blacko va a ser el encargado de informarle de la decisión. La escena termina con Chiqui viéndolos en silencio.

Secuencia 10: Conversación entre Chiquilín y don Dani



La secuencia numero diez consta de dos escenas. En la primera escena se observa a Chiqui caminando por la calle, ya de noche. Es un gran plano general con ángulo frontal normal. La casa de la esquina y el segundo plano es lo que se encuentra en foco. Chiqui camina desde el segundo plano hasta el primer plano y queda fuera de foco. Chiqui va con sus característicos pants color naranja que, en este caso combinan con los postes de luz que iluminan la calle con un color naranja más pálido. Se escucha el sonido de la ciudad, un carro pasando y un perro ladrando en la distancia.

La segunda escena comienza con una toma en plano medio, con ángulo frontal normal, de la puerta de una puerta de metal azul y un barandal arreglado con cinta de aislar. Chiqui abre la puerta, camina hacia la cámara y sale de cuadro por el lado izquierdo.

Corta a Chiqui sentado en un plano medio, con ángulo ligeramente lateral y sutilmente picado. Chiqui está situado en la parte inferior central del encuadre, con sus piernas cortadas por el límite del mismo. Se puede observar, en el fondo el afiche de BritneySpears que se vio la primera vez que Chiqui estuvo en la bodega con las maquinarias. Las paredes son color beige manchado, el mueble que está atrás es color azul oscuro y los cartones color beige.

En el fondo también se pueden observar un radio y una olla colocados sobre el mueble azul. Chiqui le está gritando a un “don Dani” que no le contesta. Se pone a cantarle las letras nuevas que escribió para cantar en la banda. No hay respuesta de don Dani. Chiqui se rinde, se voltea y se dice a sí mismo que seguramente ya está dormido.

Corta a una toma de don Dani, presumiblemente, en plano medio, con ángulo lateral normal. En el momento en que corta se comienza a escuchar un sonido de algo pegándole a un metal. Don Dani está durmiendo boca arriba, con un Suter azul oscuro, en el piso. En el fondo, en un tercer plano, se pueden observar unas torres de papel y en primer plano se encuentran unos objetos negros no discernibles debido a que están desenfocados. Eventualmente se cansa de los ruidos y le grita a Chiqui que se calle, que lo deje dormir.

Corta a un primer plano medio, con ángulo ligeramente lateral, de Chiqui tirando una pelota de tenis, presumiblemente, contra un objeto metálico. Él está en el primer plano y el segundo plano está sumamente desenfocado. Está ubicado sutilmente en la mitad izquierda del encuadre, es decir que tiene el aire en la parte derecha del mismo.

Corta de regreso al encuadre de don Dani. Él le pregunta que si es cierto que de pequeño lo atropelló un camión. Chiqui le dice que se calle. Después corta de

regreso a Chiqui. Mientras sigue tirando la pelota, Le dice que sí pasó cuando tenía aproximadamente seis años, pero que no le gusta hablar de eso. La escena termina con Chiqui tirando la pelota, mientras mira para enfrente, con la mirada perdida.

Escena 11: Blacko pelea en un bar con un hombre desconocido



Esta escena comienza con un plano medio, con ángulo frontal normal, de don Alfonso viendo para enfrente, mientras se escucha una discusión entre Blacko y otra persona. Don Alfonso está ubicado en el centro del encuadre, con el aire equiparado en sus dos costados. En un segundo plano desenfocado, se pueden observar mesas de billar con superficies verdes gastadas. Las paredes del lugar son color beige gastado con una franja color café oscuro en la parte de abajo. Alfonso utiliza su característica camisa de botones color beige. Él solo escucha mientras el hombre insulta a Blacko diciéndole “hueco”.

Corta a un plano medio, ligeramente contrapicado, de el hombre que está insultando a Blacko. Está colocado en la esquina inferior izquierda del cuadro. El encuadre le da mucho aire; éste está ubicado en la mitad superior del encuadre y en la mitad derecha del mismo. En un segundo plano se encuentra una pared color corinto o rojo, con un refrigerador de cervezas gallo. Sobre su cabeza cuelgan luces de tungsteno. El señor reta a Blacko a que lo calle con un lenguaje muy agresivo.

Corta a un plano general, con ángulo normal, de Blacko, Alfonso y el guitarrista jugando billar. Don Alfonso está recostado en una mesa viendo a la pared. Está ubicado en el límite derecho del cuadro. Blacko se acerca y le dice que en los conciertos el nivel de agresividad es mucho mayor. El guitarrista se queda en el fondo, en un segundo plano, al margen de la conversación. Finalmente, Blacko pierde la paciencia cuando menciona a su ex banda, Guerreros, y le tira unas bolas de billar. Ni Alfonso ni el primo se inmutan ante esa acción. Alfonso solo voltea para ver como camina hacia la pelea Blacko.

Corta a un plano general, ligeramente contrapicado, de los dos peleando. En un primer plano se encuentra la mesa de billar totalmente desenfocada. Aunque es un plano general, ellos solo salen de la cintura para arriba en cuadro. Están ubicados en un tercio del encuadre de izquierda a derecha. Los otros dos tercios son aire, al igual que la mitad superior del cuadro. Se agarran hasta que Blacko tira al piso al hombre y lo comienza a patear.

En ese momento corta y regresa al plano general donde estaban los tres anteriormente. Se observa como Alfonso y el guitarrista solo observan sin hacer ni decir nada, mientras se escucha como Blacko sigue pateando al hombre. Corta a la toma de la pelea. La escena termina con Blacko recogiendo su gorra y diciéndoles que se vayan ya. Nadie le contesta.

Secuencia 12: segundo ensayo de la banda; Chiquilín consigue la primera presentación



La doceava secuencia esta compuesta por dos escenas. La primera escena es el segundo ensayo de la banda. Comienza con una toma en plano general, con ángulo frontal normal. Como primer plano se encuentra la marimba y las manos de don Alfonso tocándola. El segundo plano está conformado por los tres guitarristas y el tercer plano por Blacko tocando la batería y Chiqui solo parado, apoyándose contra la pared. Se encuentran en el mismo cuarto minúsculo donde ensayaron la primera vez. De nuevo don Alfonso está vestido con su camisa beige, Blacko está de negro y Chiqui tiene sus pants color naranja con su camiseta blanca sin mangas.

Al terminar la primera canción, corta a un primer plano normal de la cara de Blacko. La profundidad de campo es muy limitada en esta toma, solo él está en foco. Todo lo que se encuentra entre él y la cámara esta extremadamente fuera de foco. Está fumando, mientras dirige el ensayo. Cuando comienzan a practicar

“Lágrimas de Telma”, corta a un primer plano medio, con ángulo lateral normal, de don Alfonso mientras toca la marimba. Se encuentra ubicado en la mitad izquierda del encuadre. La mitad de su cabeza está fuera de cuadro y sus manos solo entran a cuadro cuando las levanta para tocar. Se mimetiza con la pared beige a sus espaldas.

Blacko le dice a Alfonso que está agarrando una nota mal. En ese momento corta a un primer plano medio igual al anterior, pero ahora la cabeza está más cortada. Él se encuentra en el límite derecho del encuadre, con el aire a sus espaldas, del lado izquierdo.

Cuando ya está todo listo, regresa al primer plano general y después corta a un plano medio de don Alfonso. Se encuentra ubicado en el tercer tercio del encuadre de izquierda a derecha. En los primeros dos tercios se puede observar un pedazo de ventana y unos cartones de huevos apilados. La marimba está ubicada en la esquina inferior izquierda y está cortada por el encuadre. Se escucha toda la banda, pero solo se mira a Don Alfonso tocar.

En el momento que Blacko les dice que hagan “Lágrimas de Telma”, corta de regreso al plano general inicial. Corta a media canción a un plano medio de Chiqui hablando. En el primer plano, se observa un pedazo de pared que está ubicado en la mitad izquierda del cuadro, que está fuera de foco. Chiqui está ubicado a la izquierda del cuadro en un segundo plano. El tercer plano es un amplificador que está ligeramente desenfocado. Chiqui está viendo hacia fuera de cuadro, para el lado derecho.

Les cuenta que logró conseguir un lugar para que puedan tocar en el programa de marimba de la TGW, el tres de febrero. También les cuenta que ya mandó a hacer los volantes, para que los vayan a ver. Una vez Blacko le da su visto bueno, corta a un primer plano medio desde el mismo ángulo que la toma pasada. Chiqui les sigue contando que también mandó a hacer nueva escenografía y que está pensando en conseguir una marimba más grande.

La segunda escena está compuesta por cuatro planos medios, con ángulo normal frontal, en los que se observa como Chiqui, dándole la espalda a la cámara, pega los volantes en diferentes paredes de la ciudad. Encima de grafitos, otros volantes y en paredes limpias. Lo único que se escucha es el ruido de la ciudad, es decir los carros pasando y las personas caminando.

Secuencia 13: Chiquilín roba la marimba de Alfonso y la vende



La secuencia número trece está compuesta por seis escenas. En la primera escena, se puede ver un plano general, con ángulo normal ligeramente lateral, de Chiqui revisando su celular mientras se apoya en la pared de una casa. La casa es de color gris con café y en la pared está pintada la frase: “cuando el mundo está en venta revelarse es natural”. Chiqui se encuentra en la esquina inferior derecha, con el aire en la mitad superior y en el espacio restante del lado izquierdo. Es allí donde está escrita la frase. Las piernas de Chiqui no salen en

cuadro, está cortado en la cintura por el encuadre. Se escucha el ruido de los carros, motos y camionetas pasar.

La segunda es un primer plano medio, con ángulo ligeramente contrapicado normal, de una conversación que Chiqui tiene con una mujer de su edad, aproximadamente. En el fondo se puede ver un edificio color blanco grisáceo con un tipo de arquitectura muy geométrica, específicamente, rectangular. Ella está colocada del lado izquierdo del cuadro y Chiqui del lado derecho. El aire se encuentra en la mitad superior. La iluminación es natural. Ella está vestida con una camiseta celeste y él con su típica camiseta blanca.

La conversación está ya comenzada. Ella le pide dinero sin decirle para qué es. Él le dice que en ese momento no tiene, pero que para mañana se lo puede conseguir. La escena termina con ella abrazándolo. Se escucha el sonido de la ciudad en el fondo.

La tercera escena abre con una canción de Guerreros del Metal. Consta de dos tomas en las que se observa como Chiqui empuja la marimba de don Alfonso por las calles. Las tres son planos generales, con ángulos frontales normales. En las tres Chiqui va de derecha a izquierda. Primero pasa por un hotel que está pintado color aqua. Chiqui, como siempre, contrasta con sus pants color naranja. En la segunda pasa en frente de “Marimba Orquesta Gallito”. Es una casa pintada color amarillo con una franja café pegada al piso. Las letras son azules y tiene un gallo pintado en la pared.

La primera toma de la cuarta escena es un plano general, con ángulo general lateral, de Chiqui llegando con la marimba a una especie de bodega. Es un edificio de ladrillos descuidado. Él entra a cuadro de derecha a izquierda y se coloca en el centro del encuadre para subir la marimba a una rampa. Mientras todo esto pasa, sigue sonando la canción de heavy metal.

Corta al interior de la bodega. Es un plano vaquero, con ángulo lateral normal. El lugar está lleno de chatarra. La marimba está ubicada en la esquina inferior derecha. Solo se lee la mitad de la palabra “siempre”. Chiqui se encuentra en el

lado derecho y un señor con una camisa celeste en el lado izquierdo. La iluminación es lateral natural.

El señor le compra la marimba a Chiquilín por cuatrocientos quetzales. Chiqui le da la mano y sale de cuadro por el lado derecho. Se escucha todavía la canción de rock. Corta a una toma general, con ángulo ligeramente contrapicado, de la marimba ya en el ambiente de la bodega con toda la chatarra. La marimba está en el centro del encuadre, un poco hacia la derecha. Se lee el “siempre juntos”. Debajo de la misma se encuentra una caja de herramientas y a la izquierda, un archivador color beige. En un segundo plano se pueden observar, fuera de foco, todos los objetos que hasta cuelgan del techo de ese lugar.

La quinta escena es un plano medio, con ángulo lateral, de un segundo encuentro entre Chiqui y la joven que le pidió el dinero. Se encuentran en el mismo lugar que la conversación pasada. Chiqui se encuentra posicionado en el centro, un poco a la izquierda y ella a al lado derecho. La parte superior del encuadre está compuesta por aire. Los dos están cortados en el pecho por el límite inferior del cuadro. En el fondo, fuera de foco, se observa el edificio geométrico. Ella está vestida con una camiseta color beige y Chiqui tiene puesta su camiseta blanca, sin mangas.

Chiqui le entrega el dinero sin decir nada, solo se escucha el sonido de la ciudad en el fondo. Ella lo recibe, mira a Chiqui, no dice nada. Sale de cuadro por el lado derecho y él la sigue.

La sexta escena comienza con un plano general, con ángulo normal lateral, de un pequeño cuarto con paredes color celeste. En la esquina inferior derecha se encuentra Chiqui y, un poco más para el centro, se encuentra la joven de la escena anterior. El cuerpo de Chiqui está cortado por el cuadro; el límite inferior le corta la mitad del torso, mientras que el límite derecho le corta la mitad de la cabeza y la mitad del torso. Él está parado a la par de ella, que está sentada en una cama deshecha.

En la esquina inferior derecha se observa una televisión apagada que está cortada por el límite derecho del cuadro. Detrás de la misma se encuentra una ventana que llena el espacio vertical del cuadro. La iluminación es lateral y natural, desde la ventana. La puerta café cerrada está al fondo en medio del cuadro. Los dos se encuentran oliendo alcohol puro, utilizando guaipe para hacerlo. En el fondo solo se escucha el ruido de la ciudad.

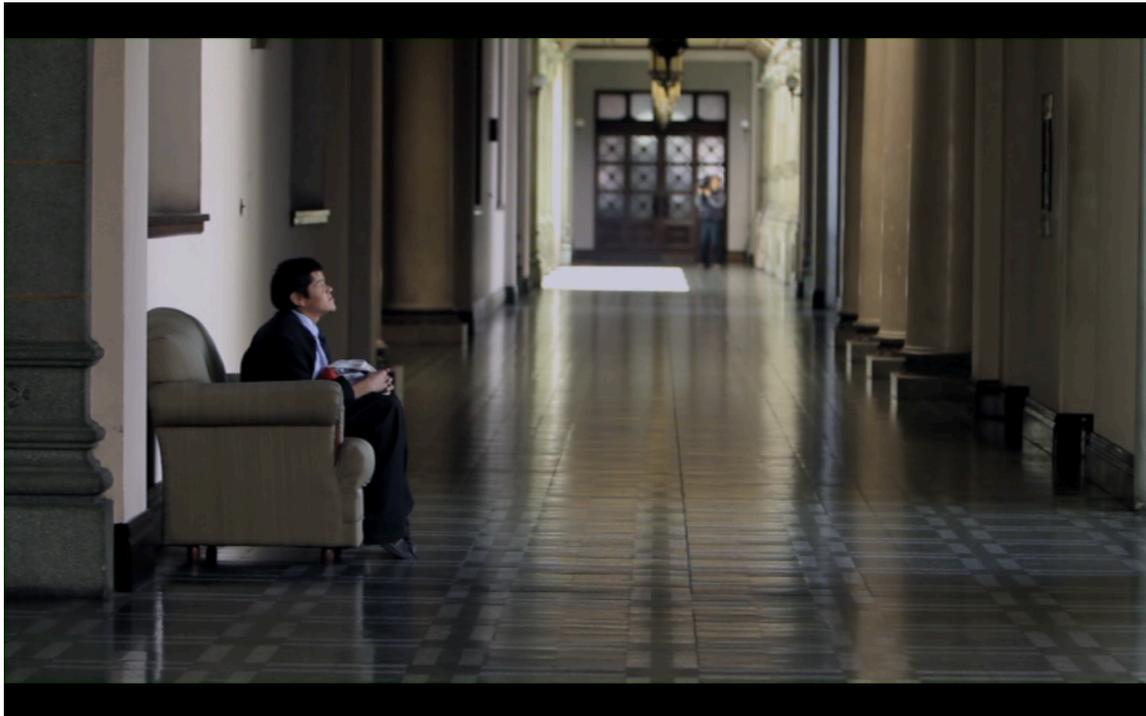
Corta a un primer plano, con ángulo lateral normal, de Chiqui, mientras huele el guaipe. Él está ubicado en el límite derecho del encuadre, mientras mira hacia el lado izquierdo del mismo, con la mitad de la cabeza cortada por el límite del cuadro. En el fondo solo se mira el celeste vivo de la pared.

Después de que Chiqui sonrío, se escucha la voz de ella preguntándole de manera retadora que qué pasa si se lo toma puro. Chiqui le responde que eso no es para tomar. Después de la insistencia de ella, Él le dice que lo haga pero solo cuando está con él, porque no quiere que se ella se muera. Ella se queja y le dice que lo haga él entonces. Chiqui agarra el bote y le da un trago. Ella se molesta, le dice que no era en serio y le quita el bote. Se ríe ella.

Corta y regresa al primer plano general del cuarto. Ellos dos se encuentran saltando en la cama. Ella ya no tiene ni pantalón, ni camisa. Tiene puesto únicamente su sujetador negro, sus calzones morados y una licra color rosado transparente encima de los calzones. Chiqui tiene su pants naranja y su camisa sin mangas todavía puesta. Mientras saltan ella le quita la camisa a Chiqui y siguen saltando, riendo. Parán de saltar. Se quedan viendo el uno al otro con sonrisas en sus rostros, hasta que ella agarra una almohada y le pega a él.

Corta a un primerísimo primer plano, con ángulo lateral normal, de sus dos caras mientras se besan. En la mitad inferior del cuadro se encuentra la cara de Chiqui y en la superior la de ella. Sus caras están fuera de foco. Usa un "jumpcut" y corta al mismo encuadre, dando a entender que ya pasó tiempo. Chiqui se levanta y se pone encima de ella. Se observa en la esquina superior derecha la cara de ella y el resto del encuadre lo ocupa la espalda tatuada de Chiqui.

Secuencia 14: Chiquilín intenta conseguir una marimba nueva



La secuencia número catorce está conformada por cinco escenas. La primera escena comienza con un plano medio abierto, con ángulo general frontal, de Chiqui observando una fotografía en una galería de arte. Él está posicionado en la parte inferior del encuadre; en el centro, un poco a la izquierda. La mitad superior del cuadro es aire. Las paredes son completamente blancas. Chiqui lleva su camiseta blanca sin mangas y le está dando la espalda a la cámara mientras mira la fotografía, que se encuentra en la mitad derecha del encuadre.

Un joven ladino vestido con una camisa de botones color gris y un suéter fino color negro entra a cuadro desde el lado izquierdo. Tiene gafas gruesas y es más alto que Chiqui. Se posiciona en el límite izquierdo del encuadre. Chiqui le dice que va con él para ver si le puede “ayudar con una marimba”.

El joven le pregunta por la música que tocan con la banda; Chiqui le canta una canción. Le explica que fue con él porque quiere que le haga un diseño con calaveras, demonios y fuego. El joven le dice que para hacerla tiene que pensar

en el significado de la obra y que le llevaría un tiempo para poder hacerla. Además no trabaja madera, solo el mármol. Le propone que pongan un “playback” en vez de tocar. Al final quedan en que Chiqui va a regresar a ver si el joven se decide a hacer la marimba. Chiqui sale por la puerta y él lo sigue.

La segunda escena está compuesta por dos tomas. La primera es un gran plano general, con ángulo picado, de un piso naranja pálido atravesado por una mancha de algún tipo de líquido. Chiqui entra a cuadro por la esquina superior izquierda y camina lentamente hacia el centro del cuadro, como si estuviera buscando algo de manera desubicada. Solo se escucha el sonido de la ciudad.

Corta a un primer plano medio, con ángulo normal frontal, de Chiqui. Está en medio del encuadre, en primer plano. La profundidad de campo es nula, el fondo está totalmente desenfocado; solo se miran sombras. Chiqui está hablándole a alguien que se encuentra fuera de cuadro del lado derecho. Le pregunta que dónde puede encontrar a Javier Playeras. No le responden, pero se entiende que le señalaron donde está Playeras, porque Chiqui da las gracias, le da la espalda a la cámara y se va caminando. Poco a poco va saliendo de foco. Antes de pasar a la siguiente toma se escucha una voz en off que pregunta: “¿marimbas con heavy metal?”

Corta a un plano medio de una pared color beige con una luz ubicada en el cuarto superior derecho del encuadre. Corta a un primer plano medio, con ángulo normal lateral, de Chiqui platicando con alguien que no sale en cuadro. Chiqui está viendo para el lado izquierdo del encuadre. Se encuentra ubicado en la mitad derecha del encuadre. El aire abarca la otra mitad del encuadre y el primer tercio de arriba para abajo. En el fondo, fuera de foco, se pueden observar múltiples librerías grises y cafés con múltiples archivos. En la pared beige se encuentra colgado un reloj cortado a la mitad por el límite superior del encuadre.

La voz le pide que le explique la mezcla entre marimbas y heavy metal. Chiqui le responde que es así, tal como se escucha. Corta a un primer plano, con ángulo

ligeramente lateral normal, de la espalda y la cabeza del hombre que estaba hablando. Tiene el pelo negro, usa lentes y tiene puesto un saco color gris. El fondo está desenfocado, pero no completamente. Su saco y su pelo lo hacen mimetizarse con las múltiples librerías grises que se encuentran en el fondo.

Mientras conversan sobre los integrantes de la banda, él se mueve pero no se logra ver su cara ni sus ojos. Corta de regreso a Chiqui en el mismo encuadre anterior. Le pregunta su rol en la banda; Chiqui le contesta que planea ser el vocalista. Intercambia los dos encuadres anteriormente mencionados. Le pregunta sobre sus gustos de metal, Chiqui no sabe cómo responderle. Chiqui le canta la canción que escribió, hasta que el hombre lo interrumpe para decirle que no sabe si lo puede ayudar por motivos económicos. Va a tratar de ayudarlo, pero tiene que cambiarse de ropa porque la que tiene no le da credibilidad frente a “ellos”.

El hombre le dice que le puede prestar un traje que ellos tienen para “emergencias como estas”, pero que lo tiene que regresar lavado una vez termine de usarlo. Corta a un plano medio, con ángulo lateral normal, de Chiqui vistiéndose con el traje. Él está ubicado en el tercer cuarto del encuadre de izquierda a derecha. El límite superior del cuadro le corta la cabeza completamente; el límite inferior lo corta en las rodillas. En el fondo se observan más librerías grises y cafés con libros y archivos. En el fondo solo se escucha el sonido de la ciudad.

En la tercera escena se puede observar como, en un plano general con ángulo lateral normal, el hombre le dice a Chiqui que espere sentado en un sillón, que lo van a llamar. Entran por el límite derecho del cuadro. A Chiqui se le mira la cara, pero al hombre solo el perfil, de nuevo. Chiqui lleva sus pants color naranja y su camiseta blanca en los brazos. Tiene puesto el traje negro.

Están en un gran pasillo con piso de azulejos grises con paredes blancas grisáceas. El hombre sale por el lado izquierdo del cuadro y Chiqui se queda sentado en un sillón color gris. En el fondo se escucha el ruido de la ciudad,

específicamente se puede identificar una sirena. Se queda un gran rato y no llega nadie. Eventualmente se para y se va.

En la quinta escena corta a un plano general, con ángulo picado ligeramente lateral, de Chiqui terminándose de vestir con sus pants color naranja y su camiseta blanca. Chiqui está ubicado en medio del cuadro en la mitad superior. En frente de él se encuentra un carro viejo color gris y detrás, una pared de piedras grises. El traje se encuentra en el capó del carro. Chiqui mira para arriba y se va, dejando el traje sobre el capó. Sale por el lado derecho del cuadro. Solo se escucha el sonido de la ciudad. deja el traje que le habían prestado sobre el capó de un carro que está en la calle.

Escena 15: don Alfonso lastima a Chiquilín



La escena comienza con un primer plano, con ángulo lateral ligeramente picado, de Chiqui escribiendo en un cuaderno. El pequeño cuaderno está ubicado en la parte inferior izquierda del encuadre; mientras Chiquilín escribe en el mismo con la mano derecha. La mitad derecha del encuadre está ocupada por la mitad

superior del torso de Chiqui y su mano izquierda, en la que sostiene un pedazo de guaípe. Solo se puede observar su barbilla, ya que el resto de su cara está cortada por el límite superior derecho del cuadro. En un segundo plano, fuera de foco, se observa una calle con un carro pasando y múltiples edificios. Chiqui escribe, mientras huele el guaípe.

Corta a un plano general, con ángulo normal, de Chiqui en el mismo lugar. Él está ubicado en el centro del encuadre, pero está cortado por el límite inferior a la altura de los muslos. Está apoyado en una baranda hecha de blocks grises y él está en contraluz. En el fondo se mira un paisaje urbano, con edificios grisáceos y con el smog en el aire.

Chiqui está vestido con su pants color naranja y su camiseta sin mangas con la foto de la ciudad en el pecho. Solo se escucha el sonido de la ciudad. Corta a dos tomas generales de don Alfonso subiendo unas rampas de parqueo. La luz es natural y es atardecer. Las flechas que indican el camino son rojas. Alfonso está vestido con su camisa de botones color beige y su pantalón gris. De nuevo, se mimetiza con el paisaje urbano y el parqueo.

Corta a una toma en plano general, con ángulo frontal normal, de Chiquilín dormido en el piso del parqueo, a la par de un pick up gris. Él se encuentra en la esquina inferior izquierda del encuadre, recostado en la barra de cemento que sirve para que los carros se puedan parquear. El pick up se encuentra en la mitad derecha del encuadre, pero en el primer plano. Está ligeramente desenfocado. Solo se escucha el sonido de la ciudad.

Corta a un primer plano medio, con ángulo frontal normal de don Alfonso. Está viendo fijamente hacia delante. Está ubicado en el primer tercio de izquierda a derecha en el cuadro. El fondo está completamente desenfocado. Se observan diferentes tonos de grises y cafés, con una línea blanca de luz en la mitad derecha del encuadre. Alfonso camina para donde está viendo y sale de cuadro por la derecha.

Corta al mismo encuadre de Chiqui durmiendo, pero ya con don Alfonso acercándose a él en el piso. Alfonso lo patea para tratar de despertarlo. Corta a un primer plano, con ángulo lateral picado, de la cara de Chiquilín durmiendo, sin reaccionar ante las patadas. Su cara está posicionada en el centro del cuadro, en la mitad superior del mismo. Se encuentra recostado en su cuaderno color naranja, que dice “temperamento sentimental”. Se observa como se mueve con cada patada de Alfonso.

Corta y regresa al encuadre general anterior. Don Alfonso se rinde y se sienta a la par de Chiqui mientras duerme. No hace nada, solo se sienta a esperar. Corta a un primer plano, con ángulo frontal normal, de la cara de Alfonso. Se encuentra ubicado en la mitad derecha del cuadro, viendo hacia el mismo lado, afuera del cuadro. Su cara está en el límite. Tiene sombra en su lado derecho de la cara. Después de estar un rato solo viendo afuera de cuadro, se voltea y le pega a Chiqui, que se encuentra fuera de cuadro. Solo se escucha el sonido de la ciudad.

Escena 16: Confrontación entre Alfonso y Chiquilín por el robo de la marimba



La escena comienza con un primer plano, con ángulo normal ligeramente lateral, de Chiqui. Está ubicado en el primer tercio de izquierda a derecha del cuadro, y en los primeros dos tercios de abajo para arriba. Tiene el ojo derecho lleno de curitas mientras escucha a don Alfonso hablar. En un segundo plano, fuera de foco se observa una pared de color café claro, con un reloj ubicado en la esquina superior derecha del cuadro. Corta a un plano general, con ángulo lateral normal, de Alfonso, Blacko y Chiqui platicando en un restaurante.

Blacko y Alfonso están sentados a la par, dándole la cara a la cámara y Chiqui está del otro lado de las mesas, solo. Están ubicados en la mitad inferior del cuadro, ocupando dos tercios de derecha a izquierda. Detrás de ellos está la ventana con una reja blanca cubriéndola y, atrás, la calle sobreexpuesta. Chiqui está vestido con su pants color naranja y su camiseta blanca sin mangas, Alfonso con su camisa de botones color beige y Blacko con una gorra negra y una camiseta negra.

Alfonso está contando la historia de su marimba; cómo la pagó a plazos por mucho tiempo, lo cara que salió, cómo aprendió a tocar y cómo armó su primer conjunto. Después de que Alfonso termina de contar la historia, Blacko le dice a Chiqui que se está “ganando una buena vergueada”. Chiqui responde que no sea necio, que él no fue quien se la robó.

Después de que los tres se quedan callados unos segundos, don Alfonso le tira un cubierto a Chiqui y se comienza a parar para irse encima de él. Chiqui le regresa otro cubierto. Le dice a Alfonso que se tranquilice, que ya le dijo que no fue él. Alfonso se vuelve a sentar, diciéndole “cerote”. Corta de regreso al primer plano de Chiquilín, que solo se le queda viendo a Alfonso fijamente. Se escucha como Blacko le dice: “te cagaste en todo”. Solo se escucha el sonido de la ciudad en el fondo.

Escena 17: don Alfonso roba una marimba



Esta escena comienza con una toma en plano general, con ángulo frontal normal, de Alfonso entrando a un pasillo de un mercado. En el fondo de la toma se observa entrar a don Alfonso por una entrada ubicada en la mitad izquierda del encuadre. Una vez entra, camina hacia la cámara, ubicado en el centro del encuadre, en la mitad inferior del mismo.

Se encuentra vestido con su camisa beige y su pantalón gris con sus zapatos cafés. A los lados del pasillo se observan diferentes prendas con diseños coloridos. El piso es color gris claro y el techo es color blanco-beige. La iluminación es una mezcla de natural, desde la entrada y artificial por las lámparas tungsteno.

Corta a un plano general, con ángulo lateral normal, de Alfonso tocando una pequeña marimba. Se encuentra colocado en la esquina inferior derecha del encuadre, probando la marimba. El resto del encuadre se encuentra saturado

Esta escena comienza con un primer plano medio, con ángulo frontal normal, de un locutor radial en su cabina. Se encuentra ubicado en la mitad derecha del cuadro, y tiene un micrófono en frente. En voz en off se escucha la introducción del programa de marimba de la TGW. Corta a un plano general, con ángulo frontal normal, de Alfonso practicando en la pequeña marimba que se robó, eso sí, ya modificada con los diablos y el fuego.

Ahora la marimba es color blanco con manchas rojas y amarillas; los diablos son color blanco. El piso es de madera de diferentes tonos de café, las paredes de la cabina también. Las paredes del edificio, afuera de la cabina, son color beige claro. Don Alfonso está vestido con una camisa estilo polo color beige, su pantalón gris y sus zapatos cafés.

Él se encuentra en el medio del encuadre, junto con la marimba, en un primer plano. Al lado derecho se observa la batería y al lado izquierdo del encuadre, unos cuadros de diablos. Se encuentra adentro de la cabina de grabación. En el segundo plano se pueden observar las personas sentadas en las sillas rojas, que llegan a escuchar la marimba en vivo. Estas están afuera de la cabina. En el fondo se escucha la voz del locutor y la práctica de don Alfonso.

Corta a un plano medio, con ángulo lateral normal, de Alfonso, Chiqui, Blacko y un guitarrista esperando para poder tocar, mientras el locutor sigue hablando. Chiqui se encuentra en un primer plano, en medio del encuadre, Alfonso en un segundo en foco, también en medio del encuadre y Blacko en el tercer plano, tapado por el micrófono, en la esquina superior derecha. En el fondo, a través del vidrio se observan las personas que están escuchando el programa.

Corta a una toma en plano general de un conjunto marimbero entrando a la cabina. Entran por una puerta que se encuentra en la mitad izquierda del encuadre y caminan hacia dos marimbas que ocupan tres cuartos, de derecha a izquierda, del cuadro. Son ocho para tocar las dos marimbas. Todos son morenos y tienen traje negro. Las marimbas tienen grabado en el frente las siglas: TGW. Antes de que comiencen a tocar, regresa al plano anterior donde

ellos estaban esperando. Una vez comienzan, corta y regresa al plano general del conjunto mientras toca.

Corta a una toma general, con ángulo frontal normal, de las personas que están afuera de la cabina mientras bailan al ritmo del conjunto. En el fondo se observa la cabina. Todo el pasillo está lleno de personas bailando en pareja. Después corta a cinco primeros planos de dos parejas diferentes bailando al ritmo del conjunto. Con cada cambio de toma cambia la canción que están tocando. Cota a un primerísimo primer plano, con ángulo normal lateral, de la marimba siendo tocada por el conjunto. La profundidad de campo es mínima. Solo una tecla está en foco.

Corta a una toma por encima del hombro de uno de los tocadores de marimba. El tocador está fuera de foco en la mitad izquierda del encuadre. Don Alfonso se encuentra en un segundo plano, pero en foco. Está ubicado en la mitad izquierda del encuadre. Él está esperando a que terminen. Solo se escucha a las marimbas sonando.

Corta a un plano general, con ángulo lateral normal, de Blacko hablando con una señora ladina vestida con pantalones de lona, zapatos de correr blancos y una camiseta color beige. Ellos dos se encuentran en la parte central, en la mitad inferior del cuadro. En la mitad derecha, cortada por el límite derecho, se encuentra la marimba con tres de los señores en traje.

En la mitad izquierda, detrás de ellos, se observan diferentes banderas, incluyendo la guatemalteca. Se observa como ellos discuten, pero solo se escucha el sonido de las marimbas sonando. Eventualmente, Blacko hace una seña con la mano viendo hacia el lado izquierdo, dando a entender que ya no van a tocar. Termina la pieza de marimba que estaba sonando.

Corta a un plano general, con ángulo lateral normal, de toda la banda. Ocupan dos tercios del cuadro, de izquierda a derecha. El límite inferior del encuadre le corta las piernas a todos. En el fondo se observa el espacio donde todas las personas estaban bailando antes.

Todos los integrantes de la banda miran a Blacko mientras él les explica que una señora le dijo que ya no pueden tocar. No le dieron razón, solo le dijeron que se fueran. Voltea a ver a Chiqui, que se encuentra en un primer plano, y le dice que cuando consiga toques, que los consiga bien. Le dice que por su culpa solo fueron a hacer el ridículo.

Escena 19: se termina la banda; cada quien se va por su lado



En esta escena, que es la última del filme, se encuentran Blacko, don Alfonso y Chiqui sentados en una cafetería bar mientras toman cerveza y hablan. La primera toma es un plano general, con ángulo normal lateral, de ellos tres sentados en una mesa. Están colocados en la esquina inferior derecha del encuadre. La pequeña marimba está en frente de ellos, como si fuera el cuarto integrante de la mesa. En medio, viendo a la cámara, está Blacko; a la izquierda, recostado de manera relajada, Chiqui y a la derecha, don Alfonso. Los tres están vestidos con su ropa característica.

En el espacio restante se pueden observar dos mesas vacías color acua claro, en un primer plano, y en un segundo plano, la barra sin nadie que la atienda. La mitad superior del encuadre es de aire. Se observa el techo de cemento, con un diseño de cuadros, iluminado por las luces tungsteno. También entra la luz natural, desde afuera del cuadro, por el límite derecho. En el fondo se escucha el sonido de la ciudad.

Blacko les está contando que sus músicos “se fueron a la mierda” y que eso significa que ya no existe Marimbas del Infierno. Don Alfonso le pregunta que qué va a pasar con él ahora; Blacko le responde que él (don Alfonso) también “a la mierda”. Alfonso se enoja, pero de una manera existencial; pregunta: ¿qué se le va a hacer?”, resignado. Chiqui sigue recostado sin formar parte de la conversación.

Se quedan callados un momento. Don Alfonso corre su silla, mueve la marimba y comienza a tocar Lágrimas de Telma. Blacko lo acompaña haciendo percusión con las manos, utilizando la mesa. Chiqui por fin reacciona y se pone a bailar; primero en la silla y después se para. Cuando termina Alfonso de tocar, Blacko se emociona y lo felicita.

Le dice que sabe que va a pensar que él (Blacko) es una mierda, pero que él va a buscar otro marimbista, ya que Alfonso ya no tiene marimba. Alfonso le pregunta que y él, qué. Blacko solo responde “zafuca la peluca”. Habla para afuera de cuadro, viendo a la barra y le dice a la señora que atiende el lugar que Alfonso y Chiqui van a pagar la cuenta. Se levanta y se va sin despedirse de nadie.

Don Alfonso le dice a Chiqui que él no tiene dinero. Chiqui voltea a ver a la barra y le dice que él tampoco tiene dinero. Se voltea otra vez y dice: “sabe qué, vámonos a la mierda”. Se para, agarra la marimba y sale de cuadro por el límite derecho. Don Alfonso se queda un momento más, sin moverse. Finalmente se para y se va, saliendo por el límite derecho del cuadro. Entra a cuadro la señora

que atiende y les dice que paguen, pero ya no están. Solo vuelve a salir, resignada, por el lado izquierdo del cuadro.

V. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

5.1 La ciudad como espacio des-identificador y creador de soledad

En *Las Marimbas del Infierno*, se sitúan tres personajes, Chiquilín, don Alfonso y Blacko, en un espacio urbano, específicamente guatemalteco. En el filme la ciudad no es solo un espacio físico, sino un universo construido por sistemas simbólicos diseñados para contener a estos personajes. Este sirve como un ente independiente. A través de significación por medio de los elementos del lenguaje cinematográfico, se le otorga cualidades de personaje a la ciudad y esta, ya resignificada como un personaje, juega un papel muy importante en el filme; el de un espacio des-identificador y creador de soledad.

La ciudad se resignifica y se convierte en un lugar donde la alienación es la regla. Donde los personajes se pierden en su búsqueda de conexión. Están condenados a dinámicas sociales y reglas coercitivas. La ciudad pasa a ser, irónicamente, un espacio de desencuentro más que de encuentro entre las personas.

Se utiliza el sonido como elemento cinematográfico significante. Se le otorga valor simbólico, y a través de la repetición de su uso se reafirma su representación. Contrasta la búsqueda constante de identificación y encuentro interpersonal de los personajes con la fría realidad urbana. Está el sonido de la urbe en el fondo de todas las escenas y secuencias; los carros, camionetas y demás sonidos que connotan actividad humana, pero que los mismos personajes no tienen acceso a la misma.

En la mayoría de las secuencias y escenas de el filme se escucha este ruido urbano. Es una de las líneas simbólicas que atraviesan la película. Se le otorga una coherencia sígnica y temática a la misma. Los personajes son ubicados en estos espacios urbanos, calles, cafeterías, casas, etc..., pero siempre solos, sin

contacto con otro ser humano, sin la posibilidad de comunicarse de manera trascendente.

Desde el comienzo de el filme, en la primera escena de la primera secuencia, se establece esta relación simbólica entre lo urbano y sus personajes. Don Alfonso está siendo entrevistado sobre lo que le pasó a su familia y, en el fondo, se escuchan los carros, camionetas y motos pasar. El contraste entre todas las personas que se encuentran tan cerca y la soledad en que se encuentra Alfonso.

Desde ese momento el sonido de la ciudad ya no desaparece, adquiriendo, de esta manera, su valor simbólico anteriormente mencionado. Al igual que con el sonido, se utilizan los elementos cinematográficos de encuadre y ángulo y se les utiliza como herramientas de significación que soportan, en este caso, el sonido de lo urbano, creando así un sistema simbólico.

Se utilizan grandes planos generales como herramientas de significación que tienen como propósito el resaltar la sensación de soledad en momentos específicos en la narrativa. Desde la tercera escena de la primera secuencia, se ubica a don Alfonso en un plano general empujando su pesada marimba a la orilla de la carretera mientras todos los carros pasan a su alrededor. Está rodeado de personas en carros, pero completamente solo a nivel solidario. Todavía acentúa más esta premisa con la frase que tiene grabada la marimba: "siempre juntos". Solo tiene a su marimba y su marimba a él.

En la décima secuencia, en la primera escena, Chiquilín acaba de escuchar a Alfonso y Blacko hablando sobre sacarlo de la banda. Se utiliza un gran plano general para sacar a Chiqui caminando a la bodega. Se escucha el sonido de la ciudad dormida y se observa cómo camina a media calle, completamente solo.

Se utiliza la organización de los personajes adentro de cada encuadre como herramienta significativa. De nuevo, esta es una estrategia simbólica que se repite a través de todo el filme, uniéndose con las demás para crear la gramática semiótica del mismo. No importa cuántos espacios salgan en la película, casi siempre los personajes se encuentran solos, o están acompañados es de ellos

mismos (Chiqui, Blacko, don Alfonso). La mayoría de las veces, cuando salen otras personas, es para acentuar esta falta de identificación en las relaciones sociales, la incapacidad de comunicación entre los personajes con ellos mismos y su entorno y la soledad que resulta de esas transacciones sociales.

Esto es evidente en la primera escena de la tercera secuencia; Chiqui logra escapar de un hombre que lo quiere lastimar, solo para llegar una bodega donde le cuenta su historia de supervivencia a un hombre que no le interesa escucharla. Sale de una situación violenta de vida o muerte para buscar conexión y comunicación; lo que encuentra es indiferencia y falta de empatía. Siempre con el sonido de la ciudad en el fondo.

Otro ejemplo se da en la cuarta secuencia. Alfonso observa un partido de fútbol junto con su marimba. Un hombre, su ex colega, le tira una botella y se trata de llevar su marimba. Alfonso lo lastima con una piedra y se va caminando con su marimba, solo.

Esta es una dinámica que se repite a través de todo el filme. La ciudad funciona simbólicamente como un ente enajenador que dramatiza la soledad que los tres personajes sienten a través de la historia, y como estos funcionan como una metáfora de la sociedad fragmentada y no solidaria que existe actualmente en Guatemala.

5.2 Personajes contradictorios y ambivalentes

Chiqui, Blacko y don Alfonso son personajes sumamente contradictorios y ambivalentes en la forma de manejarse en su mundo y en sus acciones. No se rigen por ningún código moral establecido, debido a que vagan por los límites de la marginalización social. Viven en el universo de la ambivalencia; ese orden que genera incertidumbre e inseguridad, donde la posibilidad de la violencia siempre está presente.

A través de todo el filme se utilizan los sistemas simbólicos mencionados anteriormente para construir estas contradicciones en los personajes y, de esta manera, contrastarlos con su entorno. Esto sirve para complementar el discurso significativo que existe en el filme.

Todos están tratando de escapar de sus propias realidades sumamente violentas. Intentan huir de un sistema que los obliga a adaptarse al mismo o a ser marginalizados y no formar parte de las dinámicas sociales que se dan adentro del mismo. Es por esto que la contradicción moral es su única opción. Por más que busquen esa solidaridad, esa comunicación trascendente y la identificación, están condenados a actuar de manera violenta, no empática y no solidaria. Todo esto atado por la necesidad de subsistir económicamente en esta sociedad.

Don Alfonso se va de su casa buscando escapar de las extorsiones violentas, queriendo proteger lo único que le queda: su marimba. Cuando está solo, Chiqui, solidariamente, le consigue un lugar donde dormir y, más importante, un lugar donde guardar su marimba. El único acto solidario, desinteresado de todo el filme. Mas adelante en la historia, en la novena escena, Alfonso no piensa dos veces antes de sacar a Chiquilín de la banda. Una vez Blacko le dice que si lo dejan en la banda no van a hacer pisto, Alfonso accede a sacarlo. No le demuestra la solidaridad que él mismo busca y que fue tan valiosa al principio.

Se establece muy claramente la división simbólica adentro del grupo, la marginalización de Chiquilín, de nuevo, a través del posicionamiento de los personajes en los encuadres. Blacko y Alfonso siempre están agrupados y Chiqui está solo. Vale la pena recalcar que ellos dos no están juntos porque son amigos, o que tienen una conexión afuera de la música en sí misma, sino que los une el objetivo en común de subsistir económicamente con esa actividad. Chiqui funciona a nivel significativo como un obstáculo para cumplir ese deseo, especialmente para Blacko.

Alfonso, al darse cuenta que su marimba fue robada, resignado, se va a un mercado y se roba una pequeña marimba. De nuevo, se utiliza un gran plano general para seguir con la línea significativa construida anteriormente. Después de que pasó toda la película protegiendo su marimba, se roba otra, reproduciendo la dinámica violenta de violación de derechos.

De la misma manera él desea escapar, desde el comienzo, de la posibilidad de violencia física. Pero él mismo es el que la utiliza; primero, con el ex colega que le quiere robar su marimba y, segundo, con Chiqui. Así que, independientemente de las razones, Alfonso recurre a la violencia física aunque haya sido esta la que arruinó su vida.

Es necesario entender que estas contradicciones no son producto de un pensamiento claro y consciente por parte de los personajes, son producto de un sistema moral, económico y social que no permite a los personajes, o a los ciudadanos guatemaltecos, darse cuenta de que están reproduciendo las mismas dinámicas violentas de las que quieren librarse.

Chiqui, por su lado, es un personaje con un deseo inmensurable de ser escuchado y entendido. Por eso es tan contrastante una contradicción como la siguiente, pero al mismo tiempo, completamente entendible. Después de haber sido prácticamente expulsado de la banda por su falta de talento musical, Chiqui vuelve comprar su valor dentro de la misma; les consigue un 'toque' y con eso se convierte en una especie de promotor. Inclusive, invierte en volantes que va a pegar por toda la ciudad.

Inmediatamente después de terminar de pegar los volantes recibe un mensaje de una mujer con la que se reúne. Ella le pide dinero. Chiqui, sin tomar en cuenta las consecuencias ni todo su trabajo, decide robar la marimba de don Alfonso y venderla por unos míseros cuatrocientos quetzales. Todo esto, siendo él el único que entiende qué significa la marimba para Alfonso. Sabotea todos sus esfuerzos por la esperanza de encontrar amor, conexión, identificación aunque sea por un momento efímero.

5.3 La discriminación y la represión de la individualidad como sistema de control social

El universo simbólico que se propone es uno gobernado por un sistema social, económico y cultural basado en dinámicas de poder verticales y en la discriminación como mecanismo de control social, haciendo un paralelismo con la realidad social guatemalteca actual y, de esta manera, evidenciando la misma. Sus personajes son huérfanos de un mundo que les dice: “o se adaptan a las imposiciones sociales, culturales y morales, o van a ser violentados y marginados socialmente.” A través de el filme, los tres son víctimas de estas mismas dinámicas y estas imposiciones.

Desde la segunda secuencia de la película, se deja clara la dinámica de poder que va a permear toda la narrativa. De nuevo, se utiliza el encuadre y el ángulo como herramienta de significación. Alfonso llega a un Hotel a tocar marimba. Lo recibe una mujer Ladina. Al principio los dos están encuadrados con el aire para donde están viendo, significando la intención de comunicar su mensaje, aún cuando él se tiene que adaptar a las condiciones que ella pone si quiere tocar allí.

En esta escena y a través de la película, el vestuario es utilizado como herramienta simbólica. En este caso, lo disfrazan con un traje indígena que, en ese contexto y teniendo la dinámica de poder claramente definida en la narrativa, funciona a nivel significativo como una imposición hegemónica que prostituye a Alfonso como persona y al valor cultural que trae consigo el traje típico. Cuando se está vistiendo, se corta a un plano general de una señora lavando platos con su huipil puesto. En este caso, la edición es utilizada para cimentar el discurso significativo y la dinámica de poder clasista y racista que atraviesa la narrativa.

Sale a tocar su marimba estando disfrazado con el propósito de entretener a un grupo de extranjeros. El indígena, en este espacio violentamente racista, está al

servicio del entretenimiento, no tiene valor como persona ni como cultura. Él tiene que aceptar esas condiciones denigrantes si quiere trabajar en ese lugar, si quiere pertenecer al sistema. La utilización de la edición y los encuadres en grandes planos generales sigue con la narrativa significativa de la soledad como única opción, acentuando la dinámica de poder antes mencionada.

Eventualmente termina de tocar y espera a la señora en el callejón de atrás. Alfonso está encuadrado con el aire detrás de su cabeza, con su mirada en el límite del cuadro, con una malla en frente de él. A ella la encuadra en medio del encuadre, con aire para donde está viendo. Ella, tranquilamente, le informa que lo está despidiendo, que lo va a reemplazar con un *Ipod*.

La malla funciona como una jaula. Esta es sufre una resignificación que modifica su valor simbólico en la narrativa. Don Alfonso vive atrapado en una dinámica de poder donde su presente y su futuro están en control de la clase social más alta ladina. Con ponerlo en el límite del encuadre, se entiende que él no tiene poder de acción ni manera de comunicarse mientras exista esa dinámica. Se tiene que conformar con estar a la merced de una sociedad que lo considera reemplazable en cualquier momento, aún cuando se adapta a sus imposiciones.

Blacko es un personaje atrapado en un ciclo de discriminaciones constantes en todas las esferas sociales. En su presentación, unas señoras ladinas no quieren ser atendidas por él (es doctor) por como se mira. En esta escena se utiliza la edición, los encuadres y el posicionamiento de los personajes como herramientas de significación. Al ubicarlas a ellas juntas en un encuadre y a Blacko solo en el otro, continúa con el tema de la soledad y la marginalización como condena. Aunque se trate de adaptar, no cabe; vive en el borde del sistema, en una búsqueda constante de identidad en ese mundo.

Con Chiqui, estas dinámicas quedan evidenciadas en la catorceava secuencia, cuando trata de conseguir una marimba nueva para la banda. Va con un artista ladino que quiere imponer sus condiciones (que sea de mármol y no de madera) si es que va a hacer la marimba, sin tomar en cuenta las necesidades ni las

peticiones de Chiqui en el proceso. No existe diálogo en la ecuación; si no se hace desde el punto de vista del artista, no se hace. Deja en evidencia la verticalidad de las interacciones sociales guatemaltecas.

Después de el fracaso con el artista, recurre al gobierno para que le ayuden con la marimba. No se muestra ninguna cara de nadie que trabaje en ese espacio. Este recurso es utilizado como herramienta simbólica, de nuevo la manera de encuadrar a los personajes suma a la línea simbólica a nivel narrativo de la falta de pertenencia y las dinámicas de poder que permean la sociedad.

Cuando Chiquilín por fin logra hablar con 'Javier Playeras', no se pueden observar sus ojos en ningún momento. Él le dice a Chiqui que si quiere que lo ayuden se va a tener que poner un traje que ellos tienen, porque sino nadie lo va a tomar en serio. Chiquilín se termina fugando una vez se pone el traje y lo deja abandonado afuera del edificio. De nuevo, se utiliza el vestuario como herramienta de significación. Simboliza la homogeneización obligatoria que Chiqui, o cualquiera, tiene que sufrir si quiere funcionar como parte del sistema y beneficiarse del mismo. No cabe espacio para lo heterogéneo.

También se le otorga significado al uso del color, en el sentido de que Chiqui en toda la película no se quita sus pantalones color naranja, solo el momento de ponerse el traje negro, que le queda extremadamente grande, como haciendo alusión a un traje de payaso. Es un sistema que mata la originalidad a nivel identitario e impone la homogeneización.

Por último, se encuentra la décimo octava escena. Es la escena en que van a tocar en la TGW. Primero, se presenta a un grupo marimbero legitimado con todos los elementos necesarios para encajar en el sistema. Ocho tocadores de marimba uniformados con trajes negros, homogeneizados. Todas las marimbas tienen grabadas el logo de la TGW, que funciona como símbolo de pertenencia de la empresa; no solo de las marimbas, sino de los tocadores de marimba.

El contraste con la banda de Alfonso es excesivo. Una vez establecido el contraste, pone a la sociedad, representada por el público en la estación, a

disfrutar la música legitimada siendo tocada por el conjunto homogéneo mientras la banda espera su turno. Una vez termina de tocar el conjunto, una señora ladina, funcionando como signo de hegemonía y la dinámica de poder reinante, le dice a Blacko que ya no van a tocar. No le da razones concretas, simplemente ya no dio tiempo.

De nuevo es una persona ladina la dueña de las puertas. No tienen posibilidad de accionar; están atrapados. No existe nada para ellos, personas que se manejan en los límites de la marginalidad social, en un espacio legitimado socialmente como la TGW. Si no tocan la música que está legitimada, no se visten como se tienen que vestir y no renuncian a su identidad, su originalidad, no van a funcionar nunca adentro del sistema social. Esta escena funciona como un espejo sógnico de cómo la sociedad civil, el público, reproduce, y al reproducir legitima las imposiciones de este sistema. Al legitimar la homogeneización, automáticamente margina a las personas que están en la periferia social, económica y étnica.

5.4 La música como único espacio de encuentro armónico, no violento.

En el universo regido por la violencia que se presenta en *Las Marimbas del Infierno* existen paréntesis simbólicos efímeros, creados a través de la música, de conexión, comunicación, solidaridad e identificación. Estos no tienen el suficiente peso social, cultural o económico para afectar estructuralmente el sistema. Funcionan como pequeñas ventanas simbólicas que muestran la posibilidad de un mundo más libre, honesto y solidario.

La música, como parte del sonido en los elementos del lenguaje cinematográficos, funciona, a nivel significativo, como el único espacio que les presenta la posibilidad de identificación a los tres personajes. El único espacio de encuentro sin barreras y el único espacio libre. Es por esto que el concepto de mezclar marimbas con heavy metal encaja perfectamente; es un llamado a la

libertad, a romper con las imposiciones sistemáticas y a la esperanza de salir de esa soledad aplastante.

En la sexta secuencia, cuando Chiqui le ayuda a esconder su marimba a Alfonso, se encuentra el primero de estos paréntesis musicales. Después de que llegan a la bodega donde va a quedar Alfonso, él se pone a tocar su marimba. Se utiliza uno de los únicos primeros planos de la película para enfocar la cara de Chiqui mientras escucha la música. A través de la selección de encuadres y la edición, se le otorga importancia sónica dentro de el discurso narrativo de la película a este momento. Se le hacen agua los ojos. Suelta una lágrima mientras trata de consolar, de manera muy torpe, a Alfonso. El momento de empatía y solidaridad es provocado por la música. Y para Alfonso, el tocar la marimba funciona como escapatoria momentánea de la realidad social en la que está inmerso.

En la séptima escena, donde se conocen Blacko y Alfonso, la música tiene una función significativa parecida, pero no idéntica. Primero, cuando tararean juntos *Lágrimas de Telma*, de nuevo funciona como medio de comunicación y conexión. Cuando Alfonso le habla a Blacko de juntar heavy metal con marimba, no lo entiende. Es hasta que tararean la canción que encuentran un espacio de conexión. De nuevo, se utiliza como herramienta de significación la escogencia de las tomas y encuadres, junto con la edición de las mismas. Los tres salen en cuadro en una sola toma larga, mientras tararean, acentuando la idea de conexión a través de la música.

Después, cuando Blacko les está enseñando música de su banda, funciona como un refugio simbólico para Blacko. Aunque está junto con ellos allí, es como si estuviera solo. Se deja muy claro al encuadrarlo solo a él, con tres primeros planos medios. El espacio que ellos crean con su música ecléctica es el opuesto simbólico de del sistema social y estructural presentado en el filme. El cierre perfecto de la progresión simbólica con respecto a este tema se da cuando simplemente, después de tanto esfuerzo, no los deja tocar la mujer ladina.

Al ser ella la que les impide entrar al sistema, también se cierra a la progresión simbólica con el tema de la homogeneización como condición para entrar y la discriminación como consecuencia a la heterogeneidad. Como banda son completamente reemplazables, al igual que don Alfonso al principio del filme. Si no se rinden ante la colonización de su música, no existen.

En la escena final, después de ser rechazados en la TGW, se encuentran solos los tres en una cafetería-bar. Aún en ese momento, cuando ya no queda nada, don Alfonso toca la pequeña marimba, creando, de nuevo, un paréntesis simbólico. Blacko lo acompaña y Chiqui baila al ritmo de la música. Es un último momento de comunión estética, un último paréntesis antes de que ocurra lo inevitable: el regreso al mundo regido por las interacciones violentas.

Una vez terminan de tocar, Blacko los abandona sin pagar; los traiciona sin pensarlo dos veces. No importa que tan fuertes sean estos paréntesis, no pesan a nivel sistémico. Todo sigue igual, no importa cuantas veces se encuentren a través de la música.

Esta escena final es el cierre perfecto a todas las líneas simbólicas temáticas. Se utilizan todos los elementos cinematográficos como herramientas de significación. Están encuadrados con un gran plano general en una esquina del mismo, dejando todo el aire en el espacio completamente vacío. En el fondo utiliza el sonido urbano presente a lo largo de todo el filme. Utiliza estas estrategias significativas, cimentadas a través de la narrativa, para cerrar el ciclo simbólico de soledad, marginación y reproducción de la violencia sistémica. De esta manera, se completa el retrato sígnico de las dinámicas de poder violentas que permean la sociedad guatemalteca actual.

VI. CONCLUSIONES

- Los elementos del lenguaje cinematográfico sí sirvieron como herramientas semióticas que representan los diferentes tipos de violencia, física, social y psicológica, en *Las Marimbas del Infierno*.
- Hernández, a través de la utilización de los elementos del lenguaje cinematográfico, especialmente el sonido, el encuadre, el ángulo, la escala y la edición, crea sistemas simbólicos que soportan su discurso significativo en cuanto a los temas que trata el mismo.
- La realidad social representada en la película funciona, a nivel simbólico, como un espejo, que pretende evidenciar la realidad social guatemalteca actual. El mundo que se presenta es uno donde las dinámicas de poder son claramente verticales, donde los espacios de poder legitimado rigen a la sociedad y, como consecuencia, no existe espacio para el diálogo en el sistema.
- *Las Marimbas del Infierno* pretende hacer una crítica a la exclusión social que se da a través del racismo, la discriminación y la homogeneización de la originalidad. Se dedica a evidenciar y cuestionar el concepto homogéneo de la nación.
- En un sistema social donde se utiliza la violencia sistemática, la represión de la individualidad y la discriminación como mecanismos de control, no cabe espacio para la libertad individual o colectiva.
- En el universo regido por la violencia que es presentado en *Las Marimbas del Infierno*, existen paréntesis efímeros de armonía y conexión, creados a través de la música. Estos funcionan como pequeñas ventanas que muestran la posibilidad y la esperanza de un mundo más libre y solidario donde sí podrían existir espacios de conexión, comunicación, e identificación en la sociedad. El problema es que estos no tienen el

suficiente peso social, cultural o económico para afectar estructuralmente el sistema.

- El cine de Julio Hernández Cordón funciona como denuncia de las dinámicas y relaciones de poder violentas, pero que al mismo tiempo busca la reconciliación con la identidad individual y colectiva como sociedad.
- La realidad social representada en *Las Marimbas del Infierno* es una de invisibilización de injusticias y dinámicas violentas. Como resultado de la invisibilización de las mismas, la sociedad, de manera inconsciente, las reproduce. De esta manera, haciendo un paralelismo con el sistema social actual guatemalteco.
- Hasta que las personas, como individuos, y la sociedad, como conjunto, no lleguen a un espacio de consciencia con respecto a las dinámicas violentas legitimadas antes descritas, van a seguir reproduciendo las mismas. Esto tiene, y va a seguir teniendo como consecuencia, una sociedad fragmentada, sin posibilidad de reconciliarse con su historia ni con su identidad colectiva ni individual. Va a seguir condenada a la violencia como norma social legitimada. Esta conclusión queda evidenciada en la escena final del film.

VII. RECOMENDACIONES

- Se considera importante que los cineastas guatemaltecos conceptualicen de manera consciente sus futuras películas en la etapa de preproducción, para que el producto no sea uno que reproduzca las dinámicas violentas que existen en la sociedad guatemalteca e invisibilice las mismas. Sino que se dedique a evidenciarlas.
- Se recomienda al Gobierno de Guatemala la creación un fondo económico destinado al cine guatemalteco. Esto, con el propósito de que Guatemala tenga la posibilidad de apoyar cineastas tan importantes como Julio Hernández Cordón y los muchos otros que no logran conseguir los medios para producir sus filmes en el país.
- A las cadenas de cines elitistas (Cinépolis, Circuito Alba, Escala), se recomienda que creen una cuota de pantalla destinada al cine guatemalteco, pero no solo para verlo, sino para discutirlo con el público. De esta manera la sociedad guatemalteca entraría en contacto con filmes como *Las Marimbas del Infierno*. A través de los espacios de diálogo, se discutirían de manera armónica los temas que evidencia y critica el filme, creando así, la oportunidad de reconciliación social a través del diálogo.
- Se considera importante que los cineastas guatemaltecos conozcan su contexto y su realidad social. Esto es necesario para que el discurso que sea propuesto en sus películas sea coherente y no reproduzca dinámicas sociales violentas, teniendo como consecuencia películas que promuevan el diálogo entre diferentes sectores sociales y ayuden a la sociedad guatemalteca a conciliarse con su pasado y su presente.
- A las autoridades pertinentes de la carrera de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rafael Landívar, se recomienda que se agreguen al pensum de estudios clases de semiótica aplicada. Es importante, ya que los futuros comunicadores necesitan poder articular la utilización de signos y sistemas simbólicos para crear y comunicar sus

mensajes, independientemente de cuáles sean o por cuál canal se transmitan, de la manera más eficiente.

- A futuros comunicadores y comunicadores profesionales, se les insta a reconocer el valor del proceso semiótico en la creación de diferentes proyectos de comunicación en el futuro.
- Se recomienda a los futuros comunicadores investigar y conocer su contexto para que sus futuros productos comunicativos, ya sean películas, reportajes escritos o estrategias de comunicación interna, adquieran relevancia adentro del mismo a nivel histórico, social y cultural.

VIII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amo, A. (1969): *El cine en la crítica del método*. Edicusa: Madrid.
- Balcazar, P. Et al. (2005): *Investigación cualitativa*. Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Barnwell J. (2009): *Fundamentos de la Creación Cinematográfica*. Parramón Ediciones, S.A: Barcelona, España.
- Barrios O. (2002): *Realidad y Representación de la Violencia*. Ediciones Universidad Salamanca: Salamanca, España.
- Barillas, K. (2013): *Prejuicios y estereotipos en las producciones guatemaltecas Puro Mula y La Vaca, y su representación en la realidad guatemalteca*. Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Chávez, F. (2005): *Análisis semiológico del cine guatemalteco y su relación de contenido con la sociedad*. Universidad San Carlos, Guatemala.
- Daniel, F. (2012): *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI análisis de los años 2007-2012*. Trabajo final de maestría, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Dawkins, E. (2003): *El problema de un elemento material en el signo cinematográfico*.
- Dominick J. (2001). *La Dinámica de la Comunicación Masiva*. (Sexta Ed.) México: Interamericana Editores S.A.
- Eco U. (2005). *La Estructura Ausente: Introducción a la Semiótica*. (1era. Ed.) México: Debolsillo.
- Gaitán, G. (2012): *La violencia en Guatemala presentada desde los medios de comunicación escritos: un análisis a sus formas, contenidos, dimensiones e influencia en los lectores*. Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Helbo A. Et. Al. (1975): *Semiología de la Representación: Teatro, Televisión, Cómic*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

- Hillmann, K. (2001): *Diccionario enciclopédico de sociología*. Herder: Barcelona.
- Ibáñez, T. (1988): *Ideologías de la Vida Cotidiana*. Editorial Sendai: Barcelona.
- Imbert G. (2010): *Cine e Imaginarios Sociales*. Editorial Cátedra: Madrid
- Instituto Cervantes: *Julio Hernández Cordón. Biografía*. Recuperado de: http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/Hernandez_cordon_julio.htm
- Jodelet, D. (1988): *La representación social: fenómeno, concepto y teoría*, en Moscovici, S. *Psicología Social II*. Editorial Paidós: Barcelona
- Kachler, K. (2006): *Humor y filosofía: análisis semiótico de las viñetas de Filóchofo*. Universidad Rafael Landívar, Guatemala.
- Laffay A. (1966). *Lógica del Cine, Creación y Espectáculo*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- León C. (2005): *El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. AbyaYala.
- Marroquín, K. (2004): *Análisis semiótico y valor estético del film*. Universidad San Carlos, Guatemala.
- Michaelis R. (1955): *Research Films*. AcademicPress Inc.: Nueva York.
- Metz C., Barthes R. Et Al. (1970). *Análisis Estructural del Relato*. (1era. Ed.) Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Mongin O. (1997): *Violencia y cine contemporáneo*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.: Barcelona, España.
- Montagu, I. (1964). *Film World*. Gran Bretaña: PenguinBooks.
- Morán, A. (2002): *Clasificación de la serie animada para adultos: Los Simpsons, según el método semiótico*. Universidad San Carlos, Guatemala.
- New, J. (2011): Representación de la violencia en la película: Vidas Secas, de Nelson Pereira Dos Santos. *Vos y Escritura. Revista de estudios literarios*, 19, 27-45.
- Organización Mundial de la Salud (2002): *El Informe Mundial sobre la*

Violencia y la Salud.

- Ortega, P. (2009): Análisis semiótico del film “Birdy” del director Alan Parker. *Revista de estudios interdisciplinarios en ciencias sociales*, Universidad Rafael Beloso Chacín. 11, 11-34.
- Páez, D. y cols. (1987): *Pensamiento, individuo y sociedad. Cognición y representación social*. Editorial Fundamentos: Madrid.
- Perera, M. (1999): *A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad*. Informe de investigación. CIPS: La Habana.
- Perera, M. (2005): *Sistematización crítica de la teoría de las Representaciones Sociales*. Tesis en opción al grado doctor en Ciencias Psicológicas. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas, Habana.
- Pérez A.: *La Teoría de las Representaciones Sociales*. Recuperado de: http://www.psicologia-online.com/articulos/2007/representaciones_sociales.shtml
- Pérez G. (2011): *Análisis de contenido de la película El Silencio de Neto, con base a los niveles histórico, contextual, terminológico, de presentación y el análisis de textos narrativos*. Universidad San Carlos, Guatemala.
- Portillo J. (1997): *Violencia. Memoria amarga*. Siglo Veintiuno de España Editores, S.A: Madrid, España.
- Sampieri R. Et. Al. (2006). *Metodología de la Investigación*. (Cuarta Ed.) México: Interamericana Editores S.A.
- Segura, D. (2012). El “efecto-silencio” en las películas de los Hermanos Marx. La sensación del silencio audiovisual como signo de cambio. *Revista interdisciplinaria de Ciencias de la Comunicación y humanidades*, 8, 105-117.
- Solomianski, A. (2006): Significado estructural, historia y tercer mundo en Amores Perros. *Revista: A contra corriente*, 3, 17-36.
- Staehlin, C. (1960). *Teoría del Cine: Universo y Evolución* (1era. Ed.)

Madrid: ABC del Cine.

- Talens J., Tordera A., Castillo J., Hernández V. (1999). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. (Sexta Ed.) Madrid: Ediciones Cátedra.
- Tudor A. (1974). *Cine y Comunicación Social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Zecchetto, V. (2010): *La danza de los signos*. Buenos Aires: La Cruja.

ANEXOS

Anexo 1

Sinopsis: Las Marimbas del Infierno

Las Marimbas del Infierno comienza con una entrevista, estilo documental, dirigida a don Alfonso. Él explica que lo han estado extorsionando y por eso se vio en la necesidad de mandar a su familia al interior del país. Sólo le queda su casa vacía y, más importante, su marimba. Tiene miedo de que las personas que lo extorsionan lastimen o roben su marimba. Así que decide esconderla, ya que es lo único que le queda.

Despiden a don Alfonso de su último trabajo con la marimba, porque “la marimba ya no le está gustando a la gente”. Después de tener una confrontación en la que casi le quita la marimba un ex colega, acude a Chiquilín para que le ayude a esconderla. Alfonso le cuenta su historia, Chiquilín se conmueve, tratando de ocultarlo, y lo lleva a una bodega donde puede dormir y guardar su marimba. Chiquilín es un muchacho entusiasta que tiene deseos de pertenencia y conexión, pero que vive drogándose con alcohol puro.

Chiquilín presenta a don Alfonso con Blacko, un roquero-metalero de mediana edad, con el fin de que Alfonso le proponga a Blacko formar una banda que una su marimba con el metal. Impulsados ambos por la falta de oportunidades y el deseo de crear música, deciden que es buena idea formar la banda. Chiquilín queda como cantante, Blacko es el baterista y encargado de armar la banda y Alfonso toca su marimba.

En el primer ensayo queda claro que Chiqui no tiene las aptitudes artísticas para estar en la banda, entonces Blacko le propone a Alfonso que lo saquen y que él mismo sea el que cante; así los dos hacen dinero. Don Alfonso le dice que sí, sin pensar en Chiqui. Chiqui los escucha, pero no les dice nada. Sintiendo

traicionado, se va a escribir letras para nuevas canciones de la banda. Al mismo tiempo, don Alfonso y Blacko se van a jugar billar a una cantina de mala muerte. En ese lugar Blacko es provocado, dando lugar a una pelea entre él y el señor que lo provoca.

En el segundo ensayo, Chiqui ya no hace nada, solo se para en el fondo del cuarto mirando. Cuando terminan de tocar, Chiqui les informa, con un aire de triunfo, que consiguió el primer trabajo de la banda: tocar el miércoles en la TGW para el programa de marimbas. Después del ensayo, Chiqui se junta con una mujer que le pide dinero. Él le dice que en ese momento no tiene, pero que se lo va a conseguir para el día siguiente. Decide robar la marimba de don Alfonso y la vende por tan solo cuatrocientos quetzales. Al regresar con ella, alquilan un cuarto en el que se drogan oliendo alcohol y tienen sexo.

Inmediatamente, Chiqui se dedica a tratar de conseguir otra marimba, sin que los otros se den cuenta. Primero va a una galería; ahí le pregunta a un artista si él le puede construir una. El artista contesta que sí, pero que se la haría de mármol, no de madera. Después prueba ir a un organismo del gobierno, donde lo recibe "Javier Playeras". Playeras le dice que le va a prestar un traje para tener una reunión y pedir dinero. Antes de que lo reciban, Chiqui decide irse y deja el traje, que le quedaba como de payaso, tirado en el capó de un carro.

Al no conseguir solución, Chiqui se va a drogar a un parqueo, mientras intenta escribir letras de canciones. Ahí es donde lo encuentra don Alfonso. Él ya sabe que Chiqui se robó la marimba, por eso lo busca, para confrontarlo. Cuando llega, Chiqui está profundamente dormido gracias al todo el alcohol que ha aspirado. Don Alfonso solo se sienta a la par y le pega en la cara mientras duerme. Al confirmar que no tiene esperanzas de recuperar su marimba, Alfonso se va a un bar a emborracharse.

Días antes del trabajo en la TGW, los tres se reúnen. Don Alfonso les cuenta la historia de cómo pagó su marimba en plazos y que la tuvo por 20 años. Cuando termina su historia, Blacko le dice a Chiqui que se "merece una buena

vergueada”; él contesta que no lo hizo, que no chinguen. Es en ese momento que Alfonso le lanza un cubierto y hace la mueca de pegarle a Chiqui, pero se aguanta al final.

Ya resignado, Don Alfonso va a un mercado a buscar una nueva marimba. Encuentra una simple y pequeña, que suena bien. Cuando nadie está viendo, se la roba. Finalmente llega el miércoles, el día que les toca su primera presentación como banda. Cuando están a punto de tocar, una señora le avisa a Blacko que simplemente ya no tienen tiempo en el programa y que por eso no van a tocar. Sin más qué hacer, se van si haber tocado.

El filme termina con los tres sentados en una cantina. Don Alfonso se pone a tocar en su marimbita, mientras Chiqui baila y Blacko hace percusión con las manos. Cuando terminan, Blacko le dice a Alfonso que él va a encontrar a otra persona que tenga marimba para seguir con el proyecto; como ya no tiene una marimba de verdad, ya no puede ser Alfonso. Blacko se levanta y los deja con la cuenta sin pagar. Ninguno de los dos tiene dinero para pagar; deciden irse sin pagar la cuenta. Fin.