

**NARRATIVA AUDIOVISUAL Y SEMIÓTICA DE HANS LANDA EN EL CAPÍTULO I  
DE LA PELÍCULA “BASTARDOS SIN GLORIA”**

**SERGIO YECID MOLINA SARMIENTO**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**PAMPLONA 2020**

**NARRATIVA AUDIOVISUAL Y SEMIÓTICA DE HANS LANDA EN EL CAPÍTULO I  
DE LA PELÍCULA “BASTARDOS SIN GLORIA”**

**SERGIO YECID MOLINA SARMIENTO**

**CC: 1115914558**

**Trabajo de grado modalidad monografía**

**Asesor:**

**Christian Ricardo Hernández Granados**

**Magíster en Educación**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**PAMPLONA 2020**

## **Agradecimientos**

A mis padres. Ustedes han sido un apoyo fundamental en toda esta aventura. Los amo.

A mi hermano, Mateo Molina, por los debates sobre cine y sinsentidos que hacemos en las noches de película.

A quienes de un modo u otro estuvieron involucrados en la construcción de ideas dentro de este texto: Sergio Hoyos, Brayan Serna y Deifan Rivera.

Al profesor Christian Hernández por su mentoría y consejos. A Edgar Villamizar por sus buenas ideas.

A ti, Jess, por estar siempre ahí, en los días turbios y en los soleados. Gracias totales.

*Para vos, siempre.*

## **Abstract**

The cinema – quoting the great Santiago Rivas on his visit to Pamplona city (Cinematoscopio, 2019) – is “a wonder, it is a modern miracle that allows us to tell our stories”, cinema is the seventh art, but a communicative revolution that focused the advance of the current world in the last century. There are so many authors and directors who have dared to tell the truths in different ways, that today cinema is and continues to be the best way to narrate, incorporates the magic of radio, the elegance of photography and poetry made script. It’s a harmonious composition, pleasing to the eye and capable of allowing tears to roll and hearts to be exalted. In that carousel of emotions, Quentin Tarantino enters as creator of dystopian or alternate stories to reality with his bloody touch with which many viewers today feel identified, but it’s not only as he tells but as he carries out the history of his characters. This monograph focuses on the study of a particular character, Hans Landa on the film *Inglourious Basterds* of 2009, as one of his star characters in his filmography and how from the audiovisual narrative and semiotics his influence is evidenced as the guiding thread of others events in the film.

**Keywords:** Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds*, Hans Landa, audiovisual narrative, semiotics, plot development, filmography.

## Resumen

El cine – citando al gran Santiago Rivas en su visita a la ciudad de Pamplona (Cinematoscopio, 2019) – es “una maravilla, es un milagro moderno que nos permite contar nuestras historias”, el cine es el séptimo arte, pero una revolución comunicativa que centró el avance del mundo actual en el siglo pasado. Son tantos los autores y directores que se han atrevido a contar las verdades de distintas maneras, que hoy por hoy el cine es y sigue siendo la mejor manera de narrar, incorpora la magia de la radio, la elegancia de la fotografía y la poesía hecha guión. Es una composición armoniosa, gustosa para la vista y capaz de permitir que las lágrimas rueden y que los corazones se exalten. En ese carrusel de emociones, entra Quentin Tarantino como creador de historias distópicas o alternas a la realidad con su toque sangriento con el que muchos espectadores hoy en día se sienten identificados, pero no es solamente como narra sino como lleva a cabo la historia de sus personajes. Esta monografía se centra el estudio de un personaje en particular, *Hans Landa* de la película *Inglourious Basterds* del 2009, como uno de sus personajes estrellas en su filmografía y como desde la narrativa audiovisual y la semiótica se evidencia su influencia como hilo conductor de los demás sucesos en el filme.

**Palabras clave:** Quentin Tarantino, Bastardos sin gloria, Hans Landa, narrativa audiovisual, semiótica, desarrollo de trama, filmografía.

## Tabla de contenido

<b>Capítulo I: Problema</b>	<b>10</b>
1.1. Contextualización Teórica Del Objeto De Estudio	10
1.1.1. Tarantino Antes De Tarantino	11
1.1.2. Estructura de la obra de Tarantino	11
1.1.3. Las influencias del director	14
1.1.4. The Inglorious Bastards	17
1.1.5. ¿The Semiotic Basterds?	18
1.2. Delimitación teórica del objeto de estudio	23
1.3. Objetivos	26
1.3.1. General.	26
1.3.2. Específicos.	26
1.4. Justificación	27
<b>Capítulo II: Monografía</b>	<b>30</b>
2.1. Antecedentes	30
2.1.1. Antecedentes internacionales	30
2.1.2. Antecedentes nacionales	34
2.1.3. Antecedentes regionales	35
2.1.4. Antecedentes locales	36
2.2. Fundamentos teóricos	38
2.2.1. La comunicación es el plató	38
2.2.2. Cine como medio	41
2.2.2.1. El Montaje Como Elemento Disociativo	45
2.2.3. El relato cinematográfico	46
2.2.3.1. Relato cinematográfico parte II	49

2.2.4. ¿La significación de Peirce o la de Deleuze?	52
2.2.5. This is the way	56
2.2.6. Homeóstasis biológica	59
2.2.7. La narrativa	61
2.2.8. Narrativa en el cine	63
2.2.9. La importancia de los planos	65
2.2.10. Los planos no son solamente eso	66
2.2.11. Todo lo que necesitas saber sobre... el lenguaje cinematográfico	68
2.2.12. Los elementos del lenguaje cinematográfico	72
2.2.12.1. Planos, Angulación, Movimientos Y Composición	75
2.2.12.1.1. Planos Descriptivos	75
2.2.12.1.2. Planos narrativos	76
2.2.12.1.3. Planos expresivos	77
2.2.12.1.4. Ángulos De Cámara	78
2.2.12.1.5. Movimientos	79
2.2.12.1.6. Composición	80
2.2.12.2. Ritmo, continuidad, iluminación y color	83
2.2.12.2.1. Ritmo	84
2.2.12.2.2. Continuidad	85
2.2.12.2.3. Iluminación	86
2.2.12.2.4. Color	88
2.2.12.3. Aspectos sintácticos y estéticos	91
2.2.13. Análisis del capítulo I de Bastardos sin Gloria	92
2.2.14. Érase una vez... en una Francia ocupada por los Nazis	93
2.2.15. El mejor personaje	123



2.2.16. Su influencia en el resto de la película	126
<b>Conclusiones</b>	<b>129</b>
<b>Análisis documental</b>	<b>133</b>
<b>Diario de campo</b>	<b>139</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>152</b>
<b>Cibergrafía</b>	<b>155</b>

**Tabla de tablas**

Tabla 1. Análisis documental de “La ciencia de la Semiótica”	133
Tabla 2. Análisis documental de “La narración en el cine”	134
Tabla 3. Análisis documental de “Ensayos de la significación en el cine volumen I: 1964-1968”	135
Tabla 4. Análisis documental de “El relato cinematográfico”	137
Tabla 5. Análisis documental de “El lenguaje del cine”	138
Tabla 6. Diario de campo “Elementos que determinan el relato audiovisual”	139
Tabla 7. Diario de campo “Elementos que determinan el relato audiovisual, segunda parte”	143
Tabla 8. Diario de campo “Aspectos del lenguaje audiovisual”	146

## Tabla de figuras

Figura 1. Escena inicial de apertura de Bastardos sin Gloria	93
Figura 2. LaPadite usando el hacha	94
Figura 3. Una de las hijas del granjero cuelga ropa	95
Figura 4. Lo que hay detrás de la sábana	96
Figura 5. El granjero deja el hacha	97
Figura 6. Julia va por agua	98
Figura 7. LaPadite se lava el rostro	99
Figura 8. - ¡Hola putos! ya llegué. Hans (cazador de judíos) Landa	100
Figura 9. ¿Esta es la propiedad de Perrier LaPadite?	101
Figura 10. Pase usted, después de usted	102
Figura 11. Suzanne, tráele vino al coronel	103
Figura 12. La mirada de Charlotte	104
Figura 13. ¿Podría decirle a sus hijas que salgan?	106
Figura 14. ¿Usted no sabe quién soy yo?	107
Figura 15. Usted es un hijo de puta	108
Figura 16. No, no me molesta	109
Figura 17. La simbología tarantiniana	110
Figura 18. Interrogatorio circular	111
Figura 19. Ratas	113
Figura 20. El cazador de judíos	114
Figura 21. Aquí hay gato encerrado, o mejor dicho judío encerrado	115
Figura 22. Una bomba de tiempo	116
Figura 23. El símbolo de poder	117
Figura 24. Hijueputa	118

Figura 25. ¡Es compa ya esta muertoooo!, no más no le han avisadoooo	119
Figura 26. Gracias por su hospitalidad	120
Figura 27. Adieu	121
Figura 28. <i>Au revoir Shoshanna</i>	122

## Capítulo I: Problema

### 1.1. Contextualización Teórica Del Objeto De Estudio

Al hablar del cine contemporáneo se tiene que hablar de las películas que han logrado trascender más allá de la mera innovación artística, sino de las que logran concretar todos esos elementos del cine que hacen de un film un recuerdo grato en el tiempo y la historia. Quentin Jerome Tarantino es uno de los directores que ha logrado, con su estilo y narrativa diferente, encontrar su lugar en los anaqueles de la historia del cine.

Para ubicar a Tarantino en los listados de los más destacados directores no hay que ir muy lejos. Internet Movie Database (IMDB), sitio especializado en filmografía lo cataloga en su Top 25 de los más grandes de la historia del cine (IMBD, 2017). What Culture (2018), lo clasifica en el puesto 6 de los 10 directores más exitosos de la historia, por su “su narración no lineal y su visión satírica de la criminalidad”. Lo describe como “un fanático que se empujó a la industria que amaba y su trabajo a menudo presenta homenajes a sus mayores influencias”.

Y así lo describen otros tantos sitios especializados en cine, como FilmSite, Total Film Magazine (2007) que lo pone dentro de los “50 grandes”, Quartz (2017) como el puesto 19 de los mejores directores según la crítica, ScreenRant (2019) como uno de los más destacados de la década. Y así podría seguir un listado donde en casi todos Tarantino, y su brutal visión del mundo, sus diálogos excéntricos y la facilidad con la que cautiva al espectador, lo hacen un director de peso.

### **1.1.1. Tarantino Antes De Tarantino**

Tarantino empieza a explorar la versión del mundo que le presentaba filmes como *Abbott and Costello Meet Frankenstein* de Charles Barton, o *The Graduate* de Mike Nichols, que para su época, no eran las típicas películas que un niño de su edad miraría (Rubio, 2018). Esa fascinación por otros géneros cinematográficos, lo llevó a ser inquieto y observador, a aprender a encontrar gusto por otro tipo de realidades que junto con la vida que llevaba con su madre Connie, le fueron mostrando que la perspectiva del mundo no siempre es limpia, que hay violencia, sangre y muerte, pero que es precisamente eso lo que le puede ayudar a encontrar puntos de quiebre que más adelante los usaría en sus largometrajes.

Entonces el director, luego de idas y vueltas, de trabajos bien pagos y otros por gusto, de su paso por el videoclub Video Archives, y del talento innato para escribir guiones (cosa que más adelante le funcionaría para poder costear su primer film), se topa con un punto donde las decisiones se deben tomar y es ahí donde despegó su carrera como director, como guionista y como esa “figura cool (...) con rostro de caricatura —tan marcado por esa pera prominente— y su modo de hablar acelerado” (Schell, 2015).

### **1.1.2. Estructura de la obra de Tarantino**

Si bien la obra de Quentin Tarantino está llena de narrativa audiovisual, que más adelante se explicará en detalle, también contiene elementos distintivos, nada que otra película de cualquier otro director no tenga, pero que aquí, en el *universo tarantiniano*, son fundamentales para la construcción de la estética visual: la estructura, los personajes y los diálogos.

En cuanto a la estructura, se podría decir que constituye uno de los elementos que ayudan al director a tener una identidad propia dentro de la historia del cine contemporáneo. El director da un vuelco al cine negro a través de sus guiones, no por contar algo nuevo, todo lo contrario, sus historias son las mismas que hemos visto durante más de medio siglo, sí lo hace en cambio por medio del discurso: “Postmodernidad en estado puro: incuestionable importancia del discurso sobre cualquier otro aspecto, fragmentación y estructura laberíntica, propiciadoras de iteraciones y juegos espectaculares. (Havel, 2011: 297, citado por Rubio, 2018)

Esta identidad, de la que habla Havel, no es más que un marca, un símbolo, un sello característico que el director de *Jackie Brown* ha sabido aprovechar para narrar sus historias. Pinarello (2018), resume de manera jocosa la estructura completa de la película y además, ilustra perfectamente la situación que convirtió a *Pulp Fiction* de 1994, en un referente de que las historias bien contadas, que narrativamente hablando, no tienen que tener un orden consecutivo, pero si se necesita de una estructura coherente y de una persona detrás de cámaras que sepa contar la historia:

Esta es la historia de un grupo de delincuentes yanquis que van de acá para allá, haciendo de las suyas y teniendo aventuras no lineales, que lo único que lograron es que muchos estudiantes de cine hagan sus cortos así, creyendo que una historia no lineal es sinónimo de calidad.

Y si lo ponemos en un contexto actual, la filmografía de Tarantino ha sido referenciada – al igual que él referenciando otros directores que lo influenciaron – no solo por estudiantes de cine

que pretenden contar historias no lineales, bien logradas o no, sino por otros cineastas y directores que ven en su estructura narrativa un elemento crucial para el desarrollo de una historia.

En cuanto a los personajes es Tarantino uno de los más destacados en su oficio. Martin Scorsese por ejemplo, se basa en historias reales para agregarle los matices a los personajes de sus historias, si bien el Jordan Belfort de *The Wolf of Wall Street* es representativo, el neoyorkino le agrega ciertos elementos a la ya exagerada vida del empresario. Steven Spielberg, si bien se enfoca más en la construcción de obras del género de ciencia ficción, sus personajes no son tan profundos, y el desarrollo de estos toma al menos toda una película para esto. Pero para Tarantino, la construcción de los personajes es reconstruirlos y adaptarlos para que desde el minuto 1 de la película sepamos todo sobre él. Havel (2011) le da un enfoque mucho más sensato a la relación de Tarantino con la construcción de sus personajes en el libro *Neo Noir: Cine negro americano moderno*:

Utiliza una estructura fraccionando la película a través de sus personajes, pero no de acuerdo con la mecánica del *flashback* sino, simplemente, como si fuesen capítulos de una novela que no contemplasen la continuidad cronológica de la historia. Si un libro va hacia adelante o hacia atrás no está haciendo ningún *flashback*, sino que ése es el modo utilizado por el autor para narrar su historia. Tarantino entiende el *flashback* como la introspección personal o el recuerdo subjetivo de un determinado personaje. (p.292)

Ya Tarantino daba atisbos de que en sus guiones, en especial el de *True Romance* de 1993, donde los diálogos deben ser un elemento no de decorado, sino conector, es un puente entre la



audiencia, que debe sentirse representada por lo que el actor dice, y que deconstruye en su mente la situación al punto de generar empatía o rechazo con las meras palabras. (Rubio, 2018: 44) habla precisamente de esa cercanía con el espectador al afirmar que “El hecho de que dentro de cada película, en algún momento los personajes muestren sus opiniones sobre temas de lo más cotidiano sirve también para dotar de realismo o verosimilitud a la obra.”

### ***1.1.3. Las influencias del director***

Para poder seguir explorando la visión de Tarantino y de cómo logra la creación de *Inglourious Basterds* la película que nos hace tomar partido, y que le tomó más 10 años en escribir el guión, es importante hacer un ávido recorrido por la influencia del cine negro, Sergio Leone y el *spaguetti-western*, como recursos del arte cinematográfico del director.

El cine negro, o *film noir* fue una corriente cinematográfica de los años 40 que desencadenó en todo un género conocido actualmente. Como lo explican Santamarina y Heredero (1996, p. 25) citado por Ortega (2012), “este tipo de cine incorpora un reflejo de la realidad en un periodo y espacio geográfico concretos; los Estados Unidos en las décadas de 1940 y 1950, aproximadamente”.

Este género del cine, dio lugar a un sinnúmero de referentes artísticos en el ámbito de la dirección como *John Huston* y *Billy Wilder*, quien en su momento, aprovecharon el *boom* de este género donde la criminalidad, el estilo detectivesco de sus personajes y su trama rayan en el expresionismo. Es también una época donde la fotografía del cine, pasa usar más contrastes, sombras, humedad y una sensación de tensión permanente. (p. 45)

Santamarina y Heredero (1996) hablan de la profundidad psicológica de los personajes y el estilo del cine *noir*:

El núcleo duro y fundamental del cine negro desvela sus principales señas de identidad en el carácter problemático de sus personajes (de psicología siempre curva o nebulosa), en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias. Más que la violencia, la presión psicológica o la crueldad por sí mismas, el rasgo diferencial del género en este campo atiende a la representación supuestamente realista y descarnada, pero en verdad sumamente estilizada, de éstas conforme a patrones icónicos mucho más codificados de lo que parece a simple vista. (p. 30)

Tarantino fue influenciado por el *film noir* y adapta muchas de sus obras al estilo moderno del cine negro: el *neo-noir*. Este, toma características del cine negro y las contextualiza a la realidad moderna donde son las emociones fuertes, la dualidad entre dos opciones, el tener que sobrellevar una carga emocional fuerte o las crisis de todo tipo cobran protagonismo en los personajes, que durante ese desarrollo del mismo sufren, y reflejan una realidad constantemente marcada por negativismos, como lo refleja Sánchez (2015):

Se observan elementos estéticos que permanecieron ausentes en el cine negro durante las décadas de 1940 y 1950. Algunos de los cambios que se produjeron fueron la vulnerabilidad del protagonista, el aumento de la carga sexual y la crisis de identidad. (p. 2)

Estos nuevos matices le aportan un elemento de comedia negra distintiva todos los largometrajes del director. Esta comedia, se adentra en los temas tabú como la muerte, el sexo, la sangre, todo desde la mirada humorística. “Los elementos más definitorios de este tipo de género

son la falta de poder por parte de los protagonistas, la burla y la disfunción y los finales trágicos” (Sánchez, 2015).

A esta influencia del cine negro, que luego se convierte en el *neo-noir*, hay que agregarle un subgénero del *western* que surge en los años 60 caracterizado por su bajo presupuesto, la estética marcada en los protagonistas, su carisma, la mugrosidad, la sensación de sudoración constante, y la representación de forajidos y bandoleros que toman parte central en el protagonismo de la historia. Guzmán y Vila (2010) citando a Aguilar (2002) exponen el origen de este *subgénero* popularizado por el cineasta italiano Sergio Leone:

Los rasgos de identidad del spaghetti-western surgieron a partir de *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) de Sergio Leone, considerada a nivel crítico como la película fundacional del género. Leone instauró las bases estilísticas, argumentales y sonoras del género con esta obra, siendo el *spaghetti-western* en definitiva una simbiosis de referentes culturales, artísticos y formales. Por un lado el western americano aporta del marco histórico-geográfico, la imaginería e iconografía del género, el cine japonés aporta su ceremonioso “*Tempo*” y la mentalidad mediterránea añade atributos como los siguientes: picaresca, brutalidad, mugre, sudor, comicidad, egoísmo, rapacidad, anticlericalismo, codicia, machismo, respeto y venganza.

Estas influencias hacen que la filmografía de Quentin Tarantino se convierta en una combinación del *film noir*, el *spaguetti-western*, referencias a directores como Leone, Huston, Wilder y algunas características latentes en sus largometrajes de la *Nouvelle Vague*.

La ola cinematográfica francesa de la *Nouvelle Vague*, propone “nuevos temas para ser tratados en el cine, entre ellos nuevos modelos de mujer que rompían con los moldes propuestos

por los cines tradicionales (Ortega, 2012)”. Esta nueva etapa en la que la mujer toma partido por sus nuevas decisiones, en donde eran independientes, opuestas a los estándares masculinos y libres, fue una de las influencias de esta corriente que Tarantino ha sabido aprovechar en películas como *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill Vol. 1* (2003), *Kill Bill Vol. 2* (2004) e *Inglourious Basterds* (2009).

Otro elemento de la *Nouvelle Vague* en la obra de Tarantino es la estructura narrativa, donde no se lleva una cronología lineal, sino que hay un *desencaje* en la forma como se le presenta al espectador la historia. Tarantino toma además recursos del lenguaje audiovisual de la *Nouvelle Vague* como el *travelling*, los planos secuencia, *zoom in* y el *zoom out* y los primerísimos primeros planos. Además de “sistema de referencias culturales que en Godard se apoyaba en cine, literatura, música y pintura traducido a la época actual” como lo expresa Riambau (1998, p. 65).

#### **1.1.4. *The Inglorious Bastards***

Todos estos elementos, 5 películas y un equipo ganador de premios, hacen que Tarantino, después de 10 años consiga grabar la película que compete a esta monografía “*Inglourious Basterds*”, film del 2009 que se caracteriza por tener varios elementos narrativos que explota de una manera bien lograda, haciendo de sus cinco capítulos un deleite narrativo que se debe aprender a apreciar.

El capítulo I “Érase una vez... en una Francia ocupada por los Nazis” es el capítulo en el cual este trabajo tomará parte, y es en este donde, los personajes, o al menos el villano principal muestra toda su faceta sádica y detectivesca en apenas veinte minutos de metraje. En estos

minutos, desarrollados como una unidad en sí misma, trae al espectador tantísimos recursos propios del lenguaje audiovisual, que la convierten en un punto de referencia en la filmografía del director.

El espacio-tiempo manejado en el capítulo I, aunque basado en la realidad de la Francia ocupada por los Nazis entre 1940 y 1944, transcurre en una ucronía de al menos un año, donde los sucesos marcados en cada capítulo – como si de un cuento se tratara – van siguiendo un orden secuencial, en distintos momentos de esa realidad alterna. Este periodo específico de tiempo, Tarantino lo toma como un momento crucial en el desarrollo real de la Segunda Guerra Mundial, pero no va con rodeos: muestra los elementos necesarios para que el espectador se sienta *in situ* con la llegada de Hans Landa, quien es en esta película, el villano malvado y el protagonista carismático al mismo tiempo.

#### ***1.1.5. ¿The Semiotic Basterds?***

Habiendo ya desarrollado la premisa del origen de las influencias de Tarantino, el recorrido que ha hecho por distintas corrientes cinematográficas y el amor que le tiene a las historias entramadas y complejas, hay que hacer una parada obligatoria en la significación y representación de todos esos signos que se irán desarrollando más adelante y que son parte fundamental para comprender esta historia ucrónica narrada desde la perspectiva narrativa de Tarantino y visual de Richardson como el director de fotografía.

Primero, ¿qué tiene que ver la semiótica con el cine?. Carajo, básicamente es todo. Todo lo que el cine muestra es una representación sustancial o tácita del mundo real y es en este punto donde es debido remontarse a los teóricos que no pasan de moda a pesar de haber concebido el

concepto muchos años atrás como Charles Sanders Peirce, considerado el “padre de la semiótica”. La semiótica, según el diccionario filosófico (1978) es la “disciplina que se ocupa del estudio comparativo de los sistemas de signos (Signo): a partir de los sistemas más simples de señales hasta los idiomas naturales y los lenguajes formalizados de la ciencia”. Es una ciencia, que trasciende los métodos y pretende entender cómo la percepción de lo que vemos es representado en el cerebro creando elementos que representan lo que vemos y significando lo que tenemos a la vista.

Para Peirce, todo lo que existe es signo, en cuanto que tiene la capacidad de ser representado, de mediar y llevar ante la mente una idea, y en ese sentido la semiótica es el estudio del más universal de los fenómenos y no se limita a un mero estudio y clasificación de los signos. También nuestros pensamientos son signos y por eso la lógica en sentido amplio no es «sino otro nombre para la semiótica, la cuasi-necesaria o formal doctrina de los signos» (Hartshorne & Burks, 1958).

Tenemos entonces una base para iniciar la exploración hacia la significación de lo que se proyecta en la pantalla, 20 minutos donde el espectador tendrá de donde escoger para empezar a entender un poco más de qué va esta película. Si bien Peirce y “*concepción triádica*” del signo, que esconde algo más allá, que no es meramente algo que aparece y se va, sino que tiene repercusiones.

La *Triada de Peirce*, es esa representación de lo que vemos, de lo que observamos, de lo que interpretamos. Una breve pero concisa explicación de la triada la tiene el mismo Peirce en su

libro *La ciencia de la Semiótica* de (1974), donde a cada elemento de ese triángulo se le asigna un nombre y una interpretación:

- a) El referente: el objeto en sí el cual es el objeto de estudio. Este *referente* es el objeto emisor, que busca enviar un mensaje.
- b) El representamen: se convierte en el mensaje que el *referente* quiere enviar a través del canal de comunicación establecido.
- c) El interpretante: es el significado que el sujeto le imprime al objeto al recibir el mensaje.

Si se pone en el papel, suena complejo, pero ejemplificando, un sujeto escucha el leve choque entre dos copas de vidrio. El sujeto no ve las copas, pero su cerebro interpreta que son copas de vidrio por el sonido, por la *imagen acústica* establecida previamente, pero no sabe que contienen. Si el mismo sujeto ve, dos copas llenas de vino, chocando levemente entre sí, la interpretación sería otra. ¿Por qué celebran? ¿Quiénes lo hacen? ¿Qué clase de vino es?, son infinidad de preguntas que los tres elementos de la triada responden a cabalidad. El objeto, las copas, el mensaje o representamen, el leve choque, y el interpretante lo que ese mensaje hace que el sujeto intérprete. Puede ser que las copas chocan para brindar por un negocio realizado con éxito, el sujeto podrá decir que es un brindis de celebración de un cumpleaños, o intuirá una charla amena entre dos o una cita. El mensaje original cambia según la percepción del sujeto.

En el film en cuestión, será un acercamiento meramente subjetivo de los elementos que conforman el capítulo, algunos con suma relevancia en la trama, otros como elementos decorativos con un trasfondo sencillo, pero que encaminan la labor hacia el mismo fin. Es en ese

análisis semiótico donde Gilles Deleuze también aporta un elemento importante dentro de la cinematografía al incorporar ese pensamiento triádico de Peirce al concepto del séptimo arte. En su libro *Estudios sobre Cine 1: La imagen movimiento* de 1983, Deleuze hace una antesala de lo que será esa significación final en el proceso semiótico del sujeto, el de otorgarle el significado según su percepción, según como interprete los dos primeros momentos de la triada:

Tras haber distinguido entre la afección y la acción, a las que llamaba, respectivamente, Primeidad y Segundeidad, Peirce añadía una tercera especie de imagen: lo «mental» o la Terceidad. La terceidad en su conjunto no era sino un término que remitía a un segundo término por mediación de otro u otros. (Deleuze, 1983)

Llegar a este punto significa para el sujeto del ejemplo de las copas de vino un paso importante en el razonamiento dentro del proceso de la semiótica. Ya no depende de terceros para saber lo que necesita saber, tiene dos momentos previos que lo capacitan para argumentar su realidad con el tercer momento.

Es entonces cuando se descubre que la *imagen mental* asociada a ese objeto es la que dará el *plot twist* para obtener ese interpretante del objeto. Algo subjetivo pero condicionado o no a la realidad a la que pertenece. Deleuze (1983) continúa escurbando más sobre la imagen mental en uno de los párrafos de su libro:

Cuando hablamos de imagen mental queremos decir otra cosa: es una imagen que toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento, como los objetos de percepción tienen una existencia propia fuera de la percepción. Es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales. Puede ser, pero no lo es



necesariamente más difícil que las otras imágenes. Necesariamente guardará con el pensamiento una nueva relación, directa, totalmente distinta de la de las otras imágenes.

¿Qué tiene que ver eso con el cine? La misma pregunta se la plantea Deleuze y se enfoca en un ejemplo de las películas de Alfred Hitchcock, los dos primeros momentos se le presentan al espectador, pero es el tercero, el significado subjetivo, el interpretante, el que corre por cuenta del espectador (1983). Hitchcock era un cineasta atrevido, y el atreverse a descomponer los planos y secuencias en tres partes, implícitamente le daba las herramientas al público para que compusiera la tercera. No es extraño entonces, que sus filmes cargados de *suspense*, hicieran reaccionar a la audiencia de la manera como lo hacía.

La semiótica también tiene un papel relevante en lo que Eco (1975) citado por Perdomo (2016) dice cuando habla de la *semiosis in progress*. Un acto comunicativo donde el intérprete de los hechos va actualizando o adaptando lo que ve a modo que se acople a su imagen inicial de lo que estaba observando. En el cine, es una función intuitiva del espectador el ir reconociendo patrones de significación a medida que el metraje va avanzando. Este proceso semiótico Perdomo (2016) lo soporta hablando de la estructuración de la semiótica con el lenguaje y la capacidad del cerebro de acoplarse a los cambios o modificaciones de la percepción temporal, es decir el progreso de la significación dependerá de dos factores, cómo se muestra y cómo se interpreta a medida que los signos van siendo revelados durante el film.

Volviendo al tema Tarantino, *Inglourious Basterds* se basa en esos dos elementos para que el observador de la cinta cree su imagen mental con cada escena que transcurre en pantalla, pero

que independientemente de lo impregnado que pueda estar por el director, la planimetría, el diseño de producción y el guión, se pueda encaminar para crear su propia imagen mental.

## 1.2. Delimitación teórica del objeto de estudio

El tiempo específico del filme es incierto, pero por su contexto histórico en el que se basa, se desarrolla en 1941. Con la ocupación de Francia el 22 de junio de 1940, la película se sitúa en un periodo de tiempo en el que los franceses – aunque con recelo – están acostumbrándose a la presencia alemana en su territorio.

Es en ese punto donde inicia el capítulo I, en la granja de *Perrier LaPadite*, campesino francés que es visitado por el oficial de la *Sicherheitsdienst*, el *Standartenführer* Hans Landa, quien busca como un zorro muy astuto una familia judía cercana a *LaPadite* y de la cual no se sabe nada. Con esta premisa, desde el minuto 1:52 hasta el minuto 21:19, esta primera unidad del filme presenta, 2 de los 5 personajes principales que van darse otro encuentro mucho más extraño en capítulos siguientes.

La pertinencia de este capítulo o fragmento de la película para su análisis se basa en tres elementos clave: funciona como un corto aparte de la película, si se extrajera esa parte, sencillamente pasa por un corto muy bien producido. Segundo, tiene matices técnicos y cinematográficos que no son extraordinarios pero que como lenguaje cinematográfico se vuelven relevantes, el paneo circular y el contrapicado de *Landa* al ver hacia el piso, dan cuenta de una técnica que si bien no desaparece por completo en la película, es mucho más marcada en esta parte del film. Tercero, el villano por lo general en una película no se muestra al inicio, es un personaje oculto en las sombras que maneja los hilos de varios otros elementos y personajes y va

dando atisbos de su relación con su papel. En *Bastardos sin Gloria*, el villano es presentado como un personaje digno de robar el protagonismo a su contraparte benévola.

Ahora bien, si la película es el punto central de este compilado de teóricos y referencias, es pertinente organizar el desarrollo de la textualidad comprendida. Si se quiere llegar a un elemento concreto, como lo es en este caso, es necesario ahondar en materia investigativa documental en la narrativa audiovisual y la estética visual del capítulo. Aquí, hay que detenerse a observar que la angulación, los planos, los *zoom in* y *zoom out* que pueden existir en las secuencias a analizar van a permitir un acercamiento a la significación de cada uno de los elementos narrativos, elementos en pantalla, etc.

Detallados estos recursos, el siguiente paso será el de observar y revisar la influencia del signo en la construcción de la semiótica (Peirce, 1978), la transformación de la imagen en la proyección de signos a través de la fotografía (Barthes, 1977), la adopción de los conceptos de Ferdinand de Saussure al lenguaje del cine (Metz, 2002), la teoría de la imagen-movimiento (Deleuze, 1983), la visión de la narrativa (Bordwell, 1996) y las investigaciones modernas sobre cinematografía y su atracción hacia el espectador, las emociones que siente y ve al estar inmerso en la narrativa audiovisual que proyecta la pantalla (Gaudreault, 2007); estos recursos validarán de los personajes que involucran el capítulo, las locaciones, y los demás elementos semióticos que transcurren durante los 20 minutos.

El personaje a tratar – Landa – es el que finalmente mostrará el desarrollo como personaje, en estructura narrativa en el tiempo de duración del capítulo y como su presencia va a ser protagonista durante el resto del filme, porque no solo hace parte de los primeros 20 minutos,

sino que, implícitamente hay una sensación de que mientras se ve la película, el personaje aparecerá, y es precisamente esta sensación la que Tarantino quiere transmitir al espectador. Ya se lo mostró antes como un zorro, y durante el filme, estamos esperando que este detective haga su aparición cuando menos se lo espere.

Todo esto exige que durante esta lectura se observen los detalles y elementos a recorrer a través de los ojos del director su puesta en escena y a encontrar las similitudes que usted quiera encontrar en Landa y otros personajes de la *cultura pop* y ver que el cine no es solo entretenimiento sino una construcción de la visión argumental de una idea.

### **1.3. Objetivos**

#### ***1.3.1. General.***

Analizar la narrativa audiovisual y semiótica de Hans Landa en el capítulo I de la película “Bastardos sin Gloria” y su influencia como personaje en el resto de la misma.

#### ***1.3.2. Específicos.***

- Detallar la influencia de la narrativa audiovisual en el desarrollo estético del capítulo I de del film.
- Identificar los elementos semióticos presentes en los personajes y la locación donde se desarrolla la acción del capítulo I “Érase una vez... en una Francia ocupada por los Nazis”
- Evidenciar el desarrollo del personaje de Hans Landa desde el aspecto narrativo y como influye en el resto de la cinta.

#### 1.4. Justificación

La apreciación del cine se convierte en tediosa si los recursos visuales que el espectador está observando no son atractivos. El cine, desde su invención por los hermanos Lumière, ha facilitado comprender el mundo y la perspectiva única que cada director puede ofrecerle.

*Inglourious Basterds* o *Bastardos sin Gloria* es una de las joyas cinematográficas que contienen variedad de detalles tanto en su narrativa, su estructura, su guión, los personajes, como también desde el aspecto semiótico y simbólico. ¿Es acaso un juego de ajedrez? o ¿una partida con un ganador claro desde el comienzo?

Tarantino y su obra, su expresividad para contar historias, los mundos fantásticos que logra recrear y mostrar al espectador son una fuente rica de inspiración y análisis en diversos aspectos con relación a la narrativa y la representación semiótica. Su forma de escribir, el vínculo que le da a la música con la dirección de arte, lo han convertido en un director a estudiar, merecedor de investigaciones y ensayos, no solo desde el aspecto personal o técnico de su lenguaje cinematográfico, sino también desde sus influencias y referencias al cine negro, al *spaghetti-western* y los homenajes que le ha realizado a otros directores y artistas. Todo esto permite que se pueda entrar a buscar otras perspectivas de análisis como la que se está llevando a cabo desde otras miradas.

Al igual que lo describe Robert McKee en su libro *El Guión* de 2011, “Las historias arquetípicas desvelan experiencias humanas universales que se visten de una expresión única y de una cultura específica”, el cine de Tarantino explora momentos expresivos dentro de la historia donde los estereotipos no tendrían cabida al ser carentes de sentido y de forma. “Se

reducen a una experiencia limitada de una cultura específica disfrazada con generalidades rancias y difusas (McKee:2011, pág 10) ”, generalidades tan difuminadas que se vuelven aburridas y poco atractivas. El largometraje de *Inglourious Basterds* no cae en ese *estereotipado* de personajes, sino que construye desde el guión la base de la trama. En el capítulo en cuestión, el director, enfatiza en la construcción del personaje en los primeros 20 minutos para luego centrarse en mostrar otras facetas a profundidad.

El director de *Bastardos sin Gloria* escudriña facetas simbólicas durante la película, pero será en el primer capítulo donde muestre el potencial que le ha permitido, ser estudiado, analizado y referenciado por otros tantos estudiantes, artistas y directores amantes del séptimo arte.

¿Por qué entonces analizar a Tarantino y su obra en especial este capítulo de esta película?, parte de esa respuesta viene dándose en un problema comunicacional o más bien, de percepción de la comunicación. Si bien el ver el cine parece algo tan trivial como caminar, es obviado en ocasiones por la falta de educación en el cine. El cine es un arte, y como tal hay saber obsérvalo con detenimiento. Al igual que una pintura o un óleo, el cine tiene matices, planos, escenas y momentos que deben verse con lupa para poder encontrar esos significados que esconden. Al poder analizar desde la semiótica y la narrativa audiovisual al cine, se puede ir más allá de lo que se ve y lo que nos genera.

La razón de análisis del capítulo en cuestión desde estas dos áreas es la de ver desde lo simbólico y significativo, el papel que tiene los elementos en una escena y cómo transmiten cosas que sin un conocimiento previo no se podría encontrar. Desde el discurso, lo hablado y lo que no se dice pero se percibe, como puede ayudar a reforzar la idea de un personaje mostrado,

ejecutado y llevado al término del protagonismo sin serlo y la retórica que su diálogo maneja. Con estas dos áreas cubiertas, la influencia de este durante los sucesos posteriores se verán con mejor claridad, entendiendo que parte de todo el entramado que viene puede ser previsto o al menos manejado con mucha mejor soltura que en otros personajes . Un plus a las razones del por qué es importante tanto el capítulo como las áreas a analizar dentro de este tiene que ver con la educación para y por el cine. Se debe hacer un énfasis en lo que el cine representa, en lo que cine puede formar y en lo que se debe formar al espectador para disfrutar el cine no como entretenimiento sino como mensaje cifrado. El espectador debe entender que al igual que otros aspectos de la vida, el cine merece estudiar para aprender a verlo desde otro modo.

Este pequeño compendio textual buscará encontrar en el capítulo I de “Bastardos sin Gloria” cómo los elementos correctos en una película pueden llevar desarrollo de personaje tan bien logrado en tan poco tiempo, gracias al guión, los diálogos, el *plot* y de cómo su historia subsecuente transcurre a la sombra de su protagonismo y del porqué muchas de sus acciones influirán sobre los demás roles interpretados en pantalla y como tentar al lector con todo tipo de elementos y aspectos cinematográficos que sirvan de base y ayuda para direccionar el correcto análisis cinematográfico.



## Capítulo II: Monografía

### 2.1. Antecedentes

Los estudios sobre cine y comunicación son variados, son parte de un proceso de investigación que se han llevado a cabo en distintos lugares del mundo, en Colombia, y claro, en la región. Parte de esos estudios servirán de soporte para sentar las bases de la construcción de análisis y crítica de la película en cuestión. Aunque hay que entender que los temas relacionados con Quentin Tarantino y el cine son de resonancia elevada en el aspecto internacional, en Colombia, y sobre todo en la región son escasos.

Los elementos como el cine de Tarantino, la semiótica en el cine, el lenguaje narrativo de las películas, personajes y arquetipos del cine y los elementos claves de la comunicación en el cine son algunos de los recursos más factibles que permitirán que el compendio en desarrollo pueda encontrar una base fuerte y robusta para poder completarse.

#### *2.1.1. Antecedentes internacionales*

En el ámbito internacional es necesario hacer un recorrido por España, que se ha destacado en la producción de textos y escritos orientados hacia el cine de Tarantino, por ejemplo el de Javier Salvador Lallana del año 2015, de la Universidad de Sevilla: *La representación de la violencia en el cine contemporáneo: El caso de Quentin Tarantino*. Que relata la modernidad de las influencias de Tarantino con respecto a la violencia explícita de sus películas, con el contraste actual en el que esas referencias se llevan a cabo. El objetivo del texto de Salvador (2015) es “Analizar la violencia expresada en las obras cinematográficas de Quentin Tarantino” buscando

así el máximo de detalles posibles, analizando las primeras 9 películas del director y el enlace violento en cada una de ellas.

La pertinencia del escrito de Salvador (2015) es esencial para entender el trato de la violencia en la películas de Tarantino, su exacerbado gusto por la sangre y cierto *gore* es notable, además de que profundiza en algunos elementos narrativos interesantes que se desarrollan en su filmografía y que serán referencia para el trabajo en cuestión. Hay que anotar, que aunque la violencia es un elemento narrativo en sí mismo durante los largometrajes del director Quentin Tarantino, también hay que hacer hincapié en el uso de recursos visuales, sobre todo en la lucha con armas de fuego, de lo grandes y potentes que pueden ser y daño exagerado que causan.

Partiendo de esa base, es necesario ahondar un poco más en el estilo cinematográfico del director y la construcción de los personajes como elementos del guión que llevan la trama.

En *Análisis del Estilo Cinematográfico de Quentin Tarantino* de Antoni González Sáenz, de la Universitat Politècnica de València (2011), se analiza en detalle toda la filmografía del director de Knoxville, Tennessee, en cuanto a el uso de los personajes, la trama y el guión. González (2011) en su escrito tiene como objetivo: “establecer un canon o modelo del estilo cinematográfico del director” que integre toda su influencia y estilo visual en un solo compendio. En este, explora en detalle los elementos que repite el director de Knoxville, Tennessee en los largometraje que realiza.

Para efectos del desarrollo de este trabajo, este texto de González (2011) funciona como una exploración de los momentos en el guión, donde los diálogos y la trama sumergen al espectador en un estilo narrativo y cinematográfico único, y donde es el director quien le da las pistas a los

espectadores del final de la película con algunos elementos clave en las escenas. Si bien Tarantino, tiende a dar pistas sobre esto, el elemento central es el estilo que le imprime a sus películas y como llega a ser tan atrapante en los aspectos del cine que competen al proyecto.

Otro de los trabajos que se han realizado con respecto al tema, es el de Marcelo Moreira Santos, *Os Oito Odiados: uma análise semióticosistêmica-psicanalítica* (The Hateful Eight: un análisis semiótico-sistémico analítico) del 2017 de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que evidencia desde la semiótica un análisis al comportamiento de los personajes en el mundo ficticio del film, contraparte con la realidad y como Tarantino logra hacer una amalgama bien definida de temas sociales con el contexto de la sociedad.

Moreira (2017), plantea como objetivo el “analizar la organización de elementos semióticos o red de signos entre el plano y la puesta en escena en la más reciente película del cineasta y guionista Quentin Tarantino”, en la que investiga elementos semióticos en contraste con la puesta en escena del director en la película.

Este documento es una fuente interesante de perspectivas distintas sobre las semiótica y como los elementos en pantalla pueden ayudar a formar imágenes mentales de escenas y posibles giros dentro del film. Para Moreira (2017), un recurso de transformación que se ve inmerso en la realidad es arquetipar los personajes, pero otorgándoles dones o características fuera de su estereotipo, que los mantenga entre dos perspectivas para que sea el espectador quien haga el análisis de lo que es y cómo puede ayudar a la trama.

Al encontrarse un elemento como la narrativa audiovisual presente en la temática de esta monografía es necesario abordar la semiótica del cine o semiótica filmica y José María Paz Gago

de la Universidad del Jujuy en Argentina en el 2001 escribe *Teorías semióticas y semiótica filmica*, una abordaje de las distintas miradas a la semiótica, su relación estrecha con el lenguaje y como se dan los recursos visuales en el cine, transformándola en una *semiótica filmica*.

Esta aproximación es pertinente para desarrollo de la monografía en cuestión, porque es desde la semiótica donde se irá abordando el desarrollo del personaje en el primer capítulo de la película, *Bastardos sin Gloria*, y que según ese lenguaje, puede dar atisbos al espectador de la relevancia que está teniendo con la trama y su imperancia en el desarrollo de otros personajes o su interacción con ellos.

Otro texto que se coloca dentro de la fila de relevantes para esta monografía es el de Marina Soler Jorge del año (2013). En su texto *Cinefilia, cult movies e o filme Bastardos inglórios, de Quentin Tarantino (Cinefilia, películas de culto y la película de Quentin Tarantino Inglourious Basterds)*, hace una incursión en la historia de la cinefilia (el gusto por el cine, la cinematografía) y cómo las películas de culto – incluyendo a *Bastardos sin Gloria* – logran quedarse en el imaginario de los espectadores. En dicho escrito escrito por Soler, tiene como objetivo “Discutir los enfoques entre la cinefilia y las películas de culto basado en el análisis de *Bastardos sin Gloria* de Quentin Tarantino”, que investiga las películas de culto que dieron influencia a Tarantino para crear la película *Bastardos sin Gloria*.

En ese documento, Soler (2013) incluye recursos que toma Tarantino de otras películas de culto y las adapta al contexto de su universo cinematográfico, además de coincidir con referencias e influencias de otros directores, Soler indaga en la percepción del espectador por buscar detalles que acompañen su visionado, durante y después del mismo.

Trayendo a colación el ámbito nacional, encontramos algunos estudios e investigaciones que le bien a la elaboración de este trabajo. En la Universidad del Quindío en el (2018), se realizó una investigación a cargo de María Fernanda Fernández Villa, Angie Tatiana Gutiérrez Ospina y Diego Arias Cortés donde hablan del *Aprendizaje de dos conceptos semióticos para el análisis cinematográfico* explorando fotogramas y planos desde el aspecto semiótico de la película *Relatos Salvajes* del año 2014. Aquí, Fernández, et al., (2019) expresan como objetivo “presentar un análisis semiótico del cortometraje *El más fuerte*, que pertenece a la película *Relatos salvajes*, del año 2014”, a través de una ejemplificación y demostración de los elementos visuales que la componen.

En este trabajo (Fernández, et al., 2019) hablan sobre la significación fílmica de los recursos semióticos y como se ven reflejados en algunos filmes como *Corazón Salvaje* de David Lynch y *Volver* de Pedro Almodóvar. Esos mismos elementos, más adelante Fernández, et al., (2019), lo retoman para analizar desde el lenguaje audiovisual la narrativa que los elementos semióticos aportan a la comprensión del film.

### ***2.1.2. Antecedentes nacionales***

Al hablar de Tarantino, también se habla de sus personajes y cómo están contruidos, por eso el trabajo de Pedro Leandro Peña Mosquera del (2018), de la Universidad Santo Tomás, da una visión más estructurada de esto. En el *Análisis de arquetipos en la obra de Quentin Tarantino*, (Peña, 2018) trata de darle forma a la visión general de Tarantino con respecto a los personajes, pero también una mirada profunda a la constitución de algunos de ellos, entre estos Hans Landa, nuestro sujeto central de la investigación. Para Peña (2018), el objetivo principal de su escrito es

“Indagar en la construcción de personajes a partir de arquetipos como una herramienta para la narrativa visual” planteando un análisis del paradigma constructivista desde un enfoque subjetivo en los arquetipos de la obra de Tarantino.

Este documento es pertinente por dos razones al trabajo en desarrollo: a) Hans Landa está construido como un villano carismático, pero también como un sádico desalmado que puede con una sonrisa, amenazar, provocar y causar pánico. En 2018, Peña deconstruye esa imagen del personaje en detalles minuciosos. b) Al tratarse de la trama central de sus guiones, los personajes de Tarantino tienden a ofrecer características similares, pero no iguales en cada una de sus películas, desarrollando así un *efecto reciclaje* en algunas de sus obras.

Juan David Cárdenas, también da una mirada más comparativa al cine y su relación con el héroe, en *El cine clásico y su doble anacronismo del mito y del héroe* del (2011), donde ilustra algunas de las facetas implícitas del cine clásico con la política y las corrientes en las que se desarrolla y claro, como el personaje, el eje central de un filme tiene una significación más allá de lo que representa.

Este al igual que el anterior antecedente explora facetas de personajes en el cine clásico como puntos a analizar en cuanto a si su accionar es relevante para categorizarlo en la categoría de “héroe” o si más bien su modo de comportarse tiene un *mix up* de varios estereotipos de personajes.

### **2.1.3. Antecedentes regionales**

Otro antecedente para resaltar es el de Fuentes (2013), titulado *Relación Filosofía y Cine desde el concepto de imagen-percepción en Gilles Deleuze*, filósofa de la Universidad Industrial de Santander, que ilustra apartes importantes del cine y como este trasciende más allá de la pantalla, su semiótica y la influencia de la imagen en la manera como se percibe la película. En este escrito, la autora busca afirmar la unión entre cine y filosofía acudiendo a algunos elementos planteados por el filósofo francés Gilles Deleuze, considerando un análisis detallado en la película *El Pianista* de Roman Polanski.

En 2013, Fuentes analiza como Gilles Deleuze ve el concepto del cine ligado a la filosofía, donde la significación de momentos o escenas pueden verse afectadas por la forma como el personaje y su filosofía – además de la del director – cambian o modifican el curso de la misma.

### **2.1.4. Antecedentes locales**

Como referencias locales, está el trabajo realizado por Milton Mesa Sierra en el (2018) de la Universidad de Pamplona titulado *Poética decolonial en la figura del cangaceiro corisco de Dios y El Diablo en la Tierra del Sol de Glauber Rocha, un acercamiento fenomenológico*, donde explora una faceta de análisis filmico del realizador brasilero Glauber Rocha.

En este documento (Mesa, 2018) el comunicador social aborda la mirada de un personaje (Corisco) en su relación al “reconocer, en la narrativa cinematográfica, una forma concreta de compromiso social y liberador”. En donde el personaje va dando atisbos escena tras escena de su intención rebelde y contradictoria con el aspecto y contexto de la película.

Sierra (2018), propone un objetivo de “Analizar la figura del cangaceiro Corisco y la poética que propone Glauber Rocha desde la perspectiva decolonial”, aludiendo a la fenomenología como eje principal de su metodología de estudio. En el texto de Mesa (2018), se ven pertinentes varios aspectos, como la deconstrucción de un personaje desde el análisis de una temática en específico, como su influencia dentro del filme y son aditivos claves para el trabajo en cuestión.

Como referente local, también se encuentra el trabajo realizado por Carlos Fernando Álvarez de la Universidad de Pamplona en conjunto con Héctor Ariel Feruglio y Naím Garnica en el año (2019) titulado *El efecto Black Mirror. Ensayos sobre filosofía, tecnología y cultura*, una perspectiva filosófica y epistémica al desarrollo de historias que trastocan la noción de realidad con el sentimiento de ansiedad y culpa en la serie de Charlie Brooker *Black Mirror*. En el, el objetivo principal es “ofrecer al lector diversos caminos de reflexión sobre cómo la tecnología afecta nuestras vidas, qué nos pasa cuando pensamos en ello, y con qué herramientas conceptuales contamos para hacerlo”, para ello, los autores indagan en distintas miradas a los elementos contenidos en la serie.

Para Feruglio, Garnica y Álvarez (2019), funciona la relación de la psicología con el acercamiento del espectador a sentirse identificado positiva o negativamente en la historia, y del mismo modo en *Inglourious Basterds* Tarantino nos da varias opciones de escoger en cuanto a asociación de un bando u otro sin importar las acciones que estos lleven a cabo, sino en la influencia del *plot* se refiere.



## 2.2. Fundamentos teóricos

### 2.2.1. *La comunicación es el plató*

Antes de empezar a hablar de cine, hay que hablar de la comunicación como eje fundamental en el proceso de desarrollo de la sociedad. Su influencia es tal, que son los pictogramas rupestres quienes denotan una necesidad por transmitir conocimiento e información. En el libro *Introducción a las teorías de la información y la comunicación* Aguado (2004) da un acercamiento al concepto de comunicación como tal. Para él, la comunicación es “principio de acción” que permite la interacción con actores externos en el contexto para comunicar o transmitir algo que se quiere. Si bien explica que existen elementos que componen la comunicación, también afirma lo siguiente frente a su accionar:

La idea de interacción transformadora se encuentra en la base de todo proceso comunicativo e implica la coordinación de los procesos de cambio entre dos estructuras o elementos. Por su carácter de proceso y por involucrar la relación estructura/función, la comunicación se encuentra estrechamente relacionada con las ideas de ‘organización’ y ‘conocimiento’. Aguado (2004)

Ahora bien, si se necesita hablar de comunicación, con un enfoque que esté acorde al documento que se está desarrollando es pertinente hablar de Marshall McLuhan (1996), y su idea del “medio es el mensaje”, que comentó a lo largo de su prolija carrera en donde aseguraba que la configuración del mensaje estaba implícito en el mismo, es decir no existe un modo más eficiente de comunicar que comunicar en sí. Sin aforismos o verdades a medias, McLuhan logra encontrar un camino desde las teorías de la comunicación que sirvan de base para la estructuración de otras tantas.

Para McLuhan (1996) “esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva”, que en un intento por encontrar comunicar algo nuevo se transforme en el mismo mensaje que está dando. Durante su libro *Comprender los medios de comunicación*, McLuhan va dando vistazos a los modos en los que la comunicación llega convertirse en un vehículo para llegar a los públicos, como también lo hace en *El medio es el mensaje, un inventario de efectos* de 1967, hace el siguiente comentario con respecto a la cotidianidad de la comunicación y la influencia que el nuevo siglo le está dando: “ahora somos conscientes de la posibilidad de ordenar todo el ambiente humano como una obra de arte, como una máquina de enseñar destinada a llevar al máximo la percepción y hacer del aprendizaje cotidiano un proceso de descubrimiento” (McLuhan, et al., 1967)

Ese despertar de la consciencia ante la posibilidad de poder organizar a nuestro antojo la forma como queremos y podemos comunicarnos, que en 1967 se veía futurista, pero que hoy en día es una realidad, trasladan la función del comunicador social no a un campo meramente experimental de prueba y error en búsqueda de descifrar el mensaje que pueda ser el medio, sino en un entorno complejo y completo en la estructuración de esos mensajes. Con McLuhan hablando de la televisión y su incipiente esparcimiento en el mundo, se puede ver un ejemplo más claro de eso.

En 1967, McLuhan, et al., hablan de lo impactante y cambiante que fue la entrada de la televisión como un *gigante tímido* que se encontraba dormido esperando el momento adecuado

para estallar en la cara de los críticos que la veían como sosa y aburrida, que no podía competir con otros medios de comunicación como la radio y que solo se envalentonaba por ser un recurso de las élites. En el texto McLuhan dice lo siguiente: “la causa principal de que la televisión defraude y de que se la critique, radica en que sus críticos no saben verla como una tecnología totalmente nueva que exige respuestas sensoriales distintas”.

En ese orden de ideas, McLuhan empieza a orientar su teoría comunicativa de *medio es el mensaje* sin saber que sería este modelo de concretar la información y emitirla la que permitiría la evolución de otras disciplinas como el lenguaje audiovisual y el cine. Si bien, nunca concretó sus bases teóricas como tal, el legado de McLuhan es innegable, y le permitieron hacerse un espacio dentro de los mejores pensadores de su tiempo. Porque al ser honestos, al hablar de comunicación en el ámbito hispano, son los mismos de siempre los que se llevan el mérito, y si, las teorías de la comunicación para el desarrollismo de las culturas, antiglobalización y anti destrucción de la identidad propia están muy bien, de veras, pero hay que ver qué otros autores, que otras personas o teóricos tienen para dar, que pueden aportar al discurso y sacarlas de los estantes llenos de polvo, que sirvan para establecer una conexión más estable con el lector, que posiblemente estará hastiado de leer a Barbero y Canclini.

### **2.2.2. Cine como medio**

Siguiendo con la conexión de la comunicación y el cine, hay que detenerse por un momento en una cita de McLuhan en su libro *El medio es el mensaje*. En este apartado, el autor aborda una mirada muy crítica pero bastante cotidiana de la intencionalidad con la que el cine se toma:

La industria cinematográfica ha proporcionado una ventana al mundo y las naciones colonizadas miraron a través de ella y vieron las cosas de que estaba privadas. Acaso no se comprende bastante que una heladera puede ser símbolo revolucionario... para un pueblo que no tiene heladeras. El automóvil de propiedad de un obrero en un país, puede ser un símbolo de rebelión para un pueblo que carece de artículos de necesidad vital. (1967)

Aunque el cine es un medio subjetivo, existe un autor que hace un análisis de la función del cine como elemento científico, Jean Mitry. Para Mitry (1986), el cine se va mucho más allá del arte y se convierte en un lenguaje del medio en sí mismo. Sus facetas, elementos y conjeturas lo hacen de un “medio de expresión susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que pueden desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, se convierte entonces en un lenguaje”. El cine es entonces un medio capaz de expresar ideas a través de su propio lenguaje, distinto al del lenguaje tradicional y muy apartado del entendimiento tradicional, como lo afirma en el libro *Estética y psicología del cine*, pero capaz de tener los mismos acentos, conexiones, fragmentos y sílabas que componen al lenguaje tradicional.

Habiendo expresado esa premisa del cine como medio, Mitry también aborda que el cine genera un pensamiento para poder expresarse y analizarse. Si se hablara de expresión oral, el intérprete tiene que ejecutar un análisis previo de la conversación. En el cine, según Mitry (1986) pasa lo mismo: lo que quiere decir está pensado y expresado de ese modo tan peculiar que se entiende al cine no como un modo de entender el lenguaje sino como un intérprete de este. Por otra parte el autor hace una comparación de algunos elementos del lenguaje tradicional que el cine transmite al ser un medio de comunicación. La palabra, la imagen, el pensamiento, la lógica,

la conexión verbal entre sílabas y palabras y como le urge a llegar a expresarse de la forma más natural posible sin que se convierta en algo tedioso y poco entendible.

Si bien el cine aporta elementos comunicativos implícitos y explícitos, es el mensaje que transmite el que se queda en el espectador, consciente de que en adelante comparará lo que vió en la pantalla con lo que sucede y pondrá en tela de juicio su realidad. Un teórico fundamental para este desarrollo es Christian Metz, quien François Jost, dice “colocaría en el mismo estante de mi biblioteca en el que están Eisenstein o Bazin” (Metz. 2002) y del que se tiene un concepto importante en el mundo de las teorías cinematográficas por su relevancia en la deconstrucción de los elementos del cine desde la semiótica y la comunicación.

Para Metz (2002), “el cine es un fenómeno basto y dispone de más de una vía de acceso, antes que nada el cine es un *hecho*”. Esta introducción al mundo del cine que hace Metz, da a entender que su perspectiva no se va a basar complementamente en un análisis del cine como lenguaje, sino del cine como hecho tangible en la comunicación. Como lo decía McLuhan en párrafos anteriores “la comunicación es un proceso” y para Metz, el cine es ese proceso de comunicación, más que un producto o una experiencia es un proceso en el que los espectadores aprenden a entender el lenguaje de cada film como un idioma nuevo.

Si bien Roland Barthes (1977) en *El mensaje fotográfico* ahonda en la dinámica de la fotografía como elemento constructor de realidades, para Metz, la fotografía no es igual al cine, porque aunque ambos retratan realidades o percepciones similares, el cine tiene una facultad distintiva, el arte de la ficción y la construcción de sus propios mundos. Y sí, la fotografía nos da eso, Berger (1989) cuando decía que la percepción e integración de la imagen dependía del

sujeto, en el cine según Metz (2002) aporta “un índice suplementario de realidad”, algo más allá de lo que la imagen estática propone, el cine aporta *movimiento, sonido y sentimientos reflejo* que en ocasiones la fotografía no nos da.

Aunque la relación del movimiento en el cine, como lo afirma Metz, es *inmaterial* a este, porque aunque se ve y se percibe como real, no se puede palpar. Desde la *fenomenología del cine* que propone el autor, el cine “no puede admitir dos grados de realidad fenoménica”, no puede verse algo real y algo copia de la realidad en el mismo sentido (2002). Para entender este concepto, desde la *significación del cine* aporta un elemento clave de valor: la narrativa.

La narrativa que plantea el autor, existen algunas consideraciones para entender la secuencia de la historia en el cine, empezando con un inicio y un final. Esta primera consideración, busca ilustrar el cine como un cuento, un cuento de niños que se lee varias veces hasta que el final es predecible para el infante, pero que si el lector cambia algo, sustancialmente se volverá más atractivo para este. El cine es eso, un cuento narrativamente visual, que presenta un enlace con los personajes en el principio y los va desarrollando, pero a medida que se acerca el final, dependerá exclusivamente del realizador si lo hace aburrido o no (Metz, 2002:44-45).

Otras consideraciones que hace Christian Metz en sus *Ensayos Sobre La Significación En El Cine*, es el de encontrar las variables que se desprende fuera de esa narrativa y que van creciendo hasta convertirse en tendencias o subtendencias propias en la manera como el realizador lleva a cabo su obra.

Antes de introducir otros autores relevantes como Bordwell, Deleuze o el propio Peirce, Metz habla de la importancia de la significación en la construcción de las escenas en la películas y que tiene que ver con la semiología.

**2.2.2.1. El Montaje Como Elemento Disociativo.** Para Metz, el punto central de una película se encuentra en la sala de montaje. Puede tener las mejores tomas, una mezcla de sonido exquisita, una actuación soberbia, pero si el montajista no sabe transmitir esos sentimientos a la audiencia mediante el montaje, se perderá la connotación de la que el director ha querido mostrar. Muchas veces el montador es el mismo director, en la actualidad, muchos directores –gracias a la tecnología avanzada– supervisan de cierta manera la intencionalidad que quieren mostrar.

Eisenstein citado por Metz (2002) señala en *The Film Sense* que se desprende “para el lector moderno lo que bien puede calificarse de fanatismo del montaje”. En esa misma medida R. Micha citado por Christian Metz (2002), “observa con razón que el cineasta soviético obsesionado por esta noción clave, llega a encontrarla en todas partes y a ensanchar desmesuradamente sus límites”. Ese *espíritu manipulador* se describe en el texto pretende señalar al espectador como un consumidor excesivo de detalles, que aunque presenta cierta afinidad por el film que critica o al que reacciona, también está comedidamente pendiente de que elementos le quitan ese peso que solo él, como espectador le ha agregado. Como si se creara una noción de algo que no está, pero que en la continuación de la trama no existe, es algo que se supone, pero que queda a razón de cada quien el darle el visto bueno.

Se plantea entonces que el cine es un *repetición con variables*, es un mensaje que se repite constantemente pero que varía en la ejecución, por lo tanto dando un mensaje distinto en cada ocasión. Ejemplificando, una película sobre una pareja disfuncional que pasan situaciones extrañas y alocadas, que es por lo general lo que se ve en la películas de comedia, tienden a sufrir eventos catastróficos que harán que el desarrollo del o los personajes cambien. Sin embargo si se repite esa misma trama en otra película, las situaciones no van a ser las mismas, el resultado no será el mismo, pero la estructura de las dos películas es igual. Un cliché barato que funciona a pesar de las aberrantes diferencias con otros géneros que le imprimen algo más de carácter a sus tramas.

En fin, recapitulando, el montaje es un elemento que ve Metz (2002), como causante de la sucesión o continuación de los eventos que se suponen pasarán, pero que si no se usa correctamente, solo serán imágenes bonitas en pantalla con un sonido potente. El cine es una mezcla de muchos componentes visuales, técnicos, semiológicos, semióticos, implícitos y tácitos en el que el espectador debe ser quien construya y enlace las partes que los une.

### ***2.2.3. El relato cinematográfico***

Adentrando el tema en terrenos más técnicos, pero no dejando de lado lo que significa el cine que vemos, está las teorías del *relato cinematográfico* que escribió Bordwell (1996) hace muchos años. Este empieza a explorar la idea del relato con un chiste, bastante malo por cierto, pero logra sacarnos una sonrisa al entender completamente de que se trata. El chiste dice así:

Un inglés y un americano se encuentran cruzando un desierto. El inglés lleva un cubo de agua; el americano una puerta de coche. Caminan penosamente uno al lado del otro durante muchos



kilómetros y, durante ese tiempo, el inglés mira perplejo a su compañero. Finalmente, el inglés se para y dice: «*Discúlpeme, pero, ¿por qué acarrea usted esa puerta?*». «*Se lo diré*», contesta el americano, «*si usted me dice por qué lleva ese cubo.*» «*Es muy sencillo*», dice el inglés. «*Cuando tengo calor, saco agua y me refresco la cara.*» «*Oh*», replicó el americano, «*cuando tengo calor, yo simplemente bajo la ventanilla*». Bordwell (1996)

Esta apertura inicial del libro *Narración en el cine de ficción*, trae un desarrollo detrás que servirá para analizar la importancia del guion en la trama y de lo que denominamos *estándares* no son más que reglas comunes y corrientes que aburren la situación. Imaginar este chiste anterior en una película donde el protagonista es irónico, cruel y perspicaz. El tipo del cubo es un tipo que se lo encuentra caminando por el desierto. El personaje tiene la puerta y pueda que el espectador porque la tiene, no sabe su uso en el film. Ahora ocurre el diálogo completo, y lo que debería pasar es que el tipo de la puerta pida algo de agua, se hagan amigos y continúen su travesía al menos hasta un tiempo, pero, que cine tan aburrido. El *gag* al final de diálogo ejemplifica el romper con el molde establecido para enganchar a la audiencia.

Bordwell (1996) explica el suceso así:

Analizado, nuestro cuento revelaría una sencilla estructura binaria: dos hombres, dos nacionalidades, dos maneras de enfrentarse a la caminata, dos formas de refrescarse, una alternancia regular de las líneas del diálogo, y -para permitir que la historia se desarrolle- un intercambio (aquí, de información) que rompe la simetría.

Al romper el paradigma establecido por otros tantos films vistos anteriormente, va a causar una pequeña impresión, curiosidad y deseo de saber que ocurre más adelante. Bordwell, en un

pequeño chiste, resume toda la función del *relato cinematográfico*, este debe ser coherente, tener una secuencia que permita obtener información y un final que se pueda o no esperar, debe funcionar para el espectador. Ese es su fin, el *relato cinematográfico* debe satisfacer al espectador sin importar cómo lo perciba, debe tener un espectro de favorabilidad enorme. Como lo decía Metz, debe *disponer de más de una vía de acceso*, que le de al espectador la probabilidad de entender hasta el más pequeño detalle.

Para efectos de esta monografía, hay que distinguir entre dos *teorías miméticas de la narración*, que Bordwell aborda en su texto. Antes de eso, hay que entender el relato cinematográfico, parafraseando a Bordwell (1996), como un elemento de conexión y cohesión en el cine, que enlaza la trama, el montaje y el guión en una continuación exitosa. Hay películas con un relato interesante, poder citar a *Inception* (2010) de Christopher Nolan, con su trama del ámbito onírico y como trastoca la realidad del protagonista. Sin embargo, si se hablara de un relato incongruente, falto de componentes se citaría *The Room* (2003) de Tommy Wiseu, una película construida sobre la marcha, con diálogos deficientes, montaje apresurado y una estructura simple, demasiado simple, que no permite que el espectador sea partícipe. Aunque claro, cabe aclarar la interesante fama que ha ganado la película con el pasar de los años, calificándola del *Ciudadano Kane* de las malas películas según Tomatazos (2018).

La escena del *ha!, ha!, you must be kidding, aren't you?*, es una representación desastrosa de del relato cinematográfico, la actuación de Wiseu y el diálogo cliché lo transforman en un elemento cómico, pero no muy entretenido en cuanto a calidad se refiere. Aunque eso sí ¡eh! nadie le quita lo *bailao* a la fama que consiguió la película.

Entonces, *¿de qué teorías miméticas de la narración nos hablas, viejo?*, básicamente Bordwell (1996) concatena 4 elementos de los cuales dos tienden a ser pertinentes para el escrito. La primera es *la perspectiva como narración*, que aborda el relato desde lo que se ve reflejado en un objeto o elemento clave en la película. Volviendo al tema de *Inception* (2010), es el pequeño *trompo* que usa Cob durante parte del film que le otorga un relato por sí mismo al objeto. Otro elemento es el de *la perspectiva y el punto de vista literario*, cuando se usa una lírica y poesía distinta a la tradicional para llevar el hilo de la trama.

Es Bordwell entonces y su forma de narrar el cine, lo que hace que para lo que compete aquí, la película de *Bastardos sin Gloria*, estén conjugados los elementos expuestos como se detallará más adelante, la pipa de *Hans Landa*, o la libreta de apuntes, además de *poetizar* el accionar del villano con respecto a su rol de ejecutor y cazador. Si bien David Bordwell es un referente infaltable en el relato cinematográfico, es Gaudreault quien le pone el elemento central a la trama de este film textual que se pretende desarrollar aquí.

**2.2.3.1. Relato cinematográfico parte II.** Gaudreault y Jost (1995) hablan en el libro *El relato cinematográfico* de un enclave importante en el cine: el narrador. Para ellos, la narratología tiene que ver con el uso del narrador y su influencia en las acciones que ocurren en la película. En ese punto, no solo se limitan a si en el film hay un narrador explícito, sino a la existencia de otros narradores que el espectador no los reconoce, pero que hace uso de ellos durante toda la proyección.

Estos narradores son las imágenes, el sonido, las palabras, ambientación, musicalización, la temporalidad y el mismo relato, que van sincronizándose entre sí para permitir una cohesión

completa del significado en las escenas. Al permitir al espectador recopilar tantas fuentes tan bien elaboradas, se le otorga un nivel más avanzado, ahora hace parte de la película. Si se analizar conscientemente una película, en ocasiones quien está frente a la pantalla solo divaga mientras observa, para Gaudreault, et al., (1995) el relato debe conducir a etapas que tengan idas y venidas constantes para quien ve la película, pueda hacerse cargo de la carga emocional o psicológica que se le está imponiendo.

El relato entra a ser un conductor de los momentos, como un carro de rieles en una montaña rusa, de las emociones según el género que se esté usando, como también de las tristezas o momentos de reflexión de quien ve.

Gaudreault, et al., (1995), explica que el relato es “una secuencia doblemente temporal”, donde “una de las funciones del relato consiste en transformar un tiempo en otro” trasladando el mundo de una escena a otra que puede ser completamente diferente, pero en esencia aprovisiona o mantiene parte del *estatus* temporal de la anterior. Pensar esta función de una manera sencilla vendría siendo algo así: En la escena de *Bastardos sin gloria* cuando *Aldo Raine* instruye a los bastardos sobre los cueros cabelludos nazis que le deben, se mantiene un rigor militar excesivo. En otra escena mientras *Aldo Raine* habla con su pelotón de bastardos sobre si llamar al *Oso Judío* para darle la paliza al comandante nazi retenido, el rigor es menor o no existe.

Esta contraposición de dos escenas con la mayoría de los integrantes en cada una de ellas, pero con un elemento distintivo para cada cual, convierte al relato de Quentin Tarantino en el mismo relato que hablaba Gaudreault y Jost, un guía que transporte al mismo espectador de un lugar militar a un lugar en el bosque, con contextos similares, pero ejecutando acciones distintas.

Suena complicado, pero, el entender este punto será importante para el desarrollo del último apartado. Al cambiar de escenario, los personajes no deberían cambiar su rigor o postura en la ejecución de sus acciones, sin embargo, *Aldo Raine*, un militar arrogante y experimentado, se comporta como *uno más* del montón de soldados presentes. Él come algo mientras ordena ejecutar a los nazis, lo que hace el relato en las dos es que, mediante un intervalo de tiempo se traslade al espectador a la continuación de la escena de instrucción militar, adicionando o quitando elementos. El relato es un guía, junta elementos conocidos con unos nuevos para crear un paradigma diferente, enlazado temporalmente con el anterior.

Para el relato cinematográfico Gaudreault, et al., (1995), ponen un ejemplo con Juan, un personaje en una película cualquiera que pone sus manos en el pecho y cae hacia atrás. Si pasados unos segundos el no reacciona, la impresión del público será creer que Juan murió. En cambio, si pasados unos segundo Juan se levanta, la impresión será de que Juan resucitó o resistió a lo que sea que le haya pasado, contrastará con el primer estado relatado. En el ejemplo, los autores intentan escarbar en la conveniencia del relato de ofrecer una escena de más que sirviera como refuerzo a la descrita anteriormente. Si la escena solo transcurre como se describió, Juan moriría, pero si se presenta una escena en donde Juan se ponía un chaleco antibalas, esta escena cambiaría la percepción del receptor, pero arruinaría la sorpresa del porqué suceden las cosas dentro del universo de la escena.

En cambio no se muestra nada, más que a Juan acostado, sin desangrarse, pero sin moverse, el espectador planteará que pasó y que pasará, sin embargo se va a un fundido a negro y la escena termina abruptamente. En 1995, Gaudreault y Jost resuelven la duda habilitando una posibilidad

diferente a la planteada, en la que dependerá si el realizador quiere hacer trampa o no. Si momentos atrás usó un detalle minúsculo que solo unos pudieron percibir y por ende, entiende que no todos los espectadores quedarán satisfechos, aunque sí intrigados.

Esa ejemplificación del relato, hace que los tres elementos principales de este se mantenga: *el lugar, el tiempo y la acción*. Cada uno con cualidades diferentes pero guiadas por el relato cinematográfico que permite activar los *activadores* – elementos o acciones que dan la apertura a otra – para así darle fluidez y sentido a lo que se proyecta.

#### ***2.2.4. ¿La significación de Peirce o la de Deleuze?***

Este apartado aportará dos vertientes, la primera es la semiótica de Peirce y cómo influye en el cine, y la segunda es una explicación más técnica de la significación como elemento narrativo que si bien es primordial entender el porqué se ejecuta, también es importante saber de donde aparece y por qué aparece.

Charles Sanders Peirce (1978) argumenta que la semiótica que es un conjunto de reglas o símbolos del lenguaje que sirven para significar lo que se ve. Como fue explicado páginas arriba, Peirce habla de tres elementos vitales:

- A. El referente: el objeto en sí el cual es el objeto de estudio. Este *referente* es el objeto emisor, que busca enviar un mensaje.







- B. El representamen: se convierte en el mensaje que el *referente* quiere enviar a través del canal de comunicación establecido.
- C. El interpretante: es el significado que el sujeto le imprime al objeto al recibir el mensaje.

Esta conjunción simbólica hace de la Semiótica de Peirce un aspecto a tomar en cuenta al hablar de la significación del cine. Bordwell Gaudreault, Barthes y Metz remontan sus teorías a la ciencia que estudia los signos del lenguaje, y que es Peirce uno de sus pioneros. Bueno, ¿por que no Saussure? Peirce tiene un componente que otros teóricos de la disciplina desconocen y es la cercanía expresiva con la que comenta sus teorías. La triada que generó para conocer el flujo de la información dentro del proceso de la semiótica le proporciona a la misma una mayor comprensión y por ende, dentro del cine logra impregnar al *relato cinematográfico* de su esencia.

Es sencillo poder aplicar un ejemplo de la semiótica que usa Peirce en una escena de la película. En el primer capítulo, cuando *Landa* llega a la granja y habla con *LaPadite*, este último pide permiso para fumar su pipa. Consciente *Landa* de que esto significaba darle más control del que ya tenía al granjero, le dice que si él también puede hacerlo. La pipa de *LaPadite* es minúscula en comparación al esperpento que enciende el nazi. Una escena que a simple vista parece simple, pero que si usamos los tres elementos de Peirce nos proporcionará una mirada más interesante del asunto:

- A. El referente: La pipa de Landa
- B. El representamen: A pesar de que son dos pipas, una es imponente y la otra chica, es una conclusión muy básica...
- C. El interpretante: por un lado *LaPadite*, creía haber tenido control sobre la situación hasta el momento, la pipa es un símbolo de victoria, a pesar de pedirle permiso al nazi, este disfruta encenderla por esa ansia de libertad que le genera, pero se ve apagada cuando *Landa*, enciende la suya, una ostentosa pipa, con la que quiere transmitirle al granjero

que aún sigue bajo su control, que la victoria no será suya en ningún momento y que el juego siempre estuvo de su lado.

Este ejemplo sencillo, permite entender que lo que relata Peirce en *La ciencia de la Semiótica* de 1978 es para todo público, es fácil de aplicar y poder encontrar una profundidad de lo que significan los objetos, las acciones y demás en el cine. Ahora, una cosa es que Peirce haga las cosas más sencillas y otra que no exista otro modo de observarla. Para eso se tiene que recurrir a Gilles Deleuze, que enfoca su filosofía de la significación – basado en Saussure– hacia el cine en: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I* de (1983).

Aquí se ejecutan varios elementos más referentes al cine, hablando de una comunicación no verbal, donde los signos aparecen cuando la kinésica y los gestos aparecen en la narrativa de un personaje. En la misma escena de la pipa, la mirada cabildante de *LaPadite* lo enmarca en un estado de ansiedad y preocupación, pero cuando enciende la pipa, se relaja, está menos tenso, todo eso sin decir una sola palabra. Sin embargo *Landa* está siempre centrado, táctico, esperando el momento para actuar como el detective que es. Ahí Deleuze (1983) estudia el arte de la percepción del público receptor en cuanto a lo que dice su rostro, lo que dice el entorno y lo que pretende mostrar la narrativa. En la escena de ejemplo, los rostros de los personajes están cada uno intentando descifrar al otro, con una gran ventaja del nazi sobre el granjero francés. El entorno se convierte en planos más cerrados que al principio de la conversación donde todo ocurría en la mesa, ahora ocurre sobre ella, con planos generales con ligeros *zoom in* para darle algo de dramatismo. La narrativa sin embargo quiere presentar un juego de poderes, el del nazi

que tiene control desde que entra, pero que pretende no tenerlo, como la del granjero que encubre sus acciones haciendo uso su timidez y recelo hacia *Landa*.

Hay que hacer un espacio para hablar de Metz, porque conjuga las dos versiones de lo dicho por Deleuze y Peirce en un párrafo citado por Navarro (2006):

Para Metz, el cine es la institución cinematográfica entendida en su sentido más amplio, como hecho sociocultural multidimensional que incluye acontecimientos anteriores al filme –infraestructura económica, sistema de estudios, tecnología–, exteriores al filme –distribución, exhibición e impacto social o político del filme–, y realidades ajenas al filme –el espacio de la sala de proyección, el ritual social de asistir a ésta.

Si bien Metz, merece un tratamiento más profundo, cabe destacar una situación con respecto a lo dicho por Saussure, que lo dijo Peirce y que lo conjugó Deleuze y que forma una mezcla sintagmática que se denomina en esta monografía la *sintagmática metziana*.

De este modo, Metz delimita el objeto de la semiótica cinematográfica: el estudio de discursos, textos, en lugar del estudio del cine en un sentido institucional amplio, una entidad con demasiadas facetas para constituir el auténtico objeto de la ciencia filmolingüística, del mismo modo que el habla era para Saussure un objeto demasiado multiforme para constituir el verdadero objeto de la ciencia lingüística (Navarro, 2006).

Sin embargo, los elementos técnicos claves que irán deconstruyendo las escenas como la planimetría, el montaje del plano desde el tecnicismo, el efecto de la luz y la imagen-movimiento son componentes que se tratarán a medida que se desarrolle el análisis completo de la escena general que comprende este primer capítulo de la película *Bastardos sin Gloria*.

### 2.2.5. *This is the way*

En la más reciente serie dedicada al mundo western espacial del universo de Star Wars, Jon Favreau, director de “*The Mandalorian*” (2019), ha sabido incorporar elementos típicos de los western americanos, como el forajido solitario que viaja buscando algo que lo conecte con la humanidad, parajes vacíos y llanos, personajes secundarios que le dan cierto tinte melancólico a la trama de cada episodio y una exploración por conceptos que el mismo Sergio Leone explora en sus películas pero trasladado al ambiente espacial, con “*rashos*” láser, naves espaciales y especies de semihumanos y razas alienígenas, que le han dado un respiro a la saga y la están posicionando como una de las más destacadas en la actualidad, según Barranco (2019).

Bueno, pero ¿Qué tiene que ver *The Mandalorian* con *Inglourious Basterds*? ¿Es un mero párrafo para meter una referencia de una serie popular y es necesario incluir una referencia a la cultura pop como lo hace Tarantino en sus películas, pero en este caso en este compendio escrito? Sí y no. Pero este asunto se resuelve por partes.

El personaje interpretado por Pedro Pascal, *Mando*, es un vaquero solitario, un cazarrecompensas que va de aquí para allá buscándose la vida, consiguiendo los objetivos que un tipo le encarga. Hasta ahí todo bien. Si bien se insta al lector de este compendio a verla para explorar un poco más su carga emocional, el personaje va desarrollando una manera de ver su existencia como un mero elemento narrativo de una sociedad decadente, sucia, sudorosa, maloliente y nauseabunda que se presenta en los diferentes planetas de la serie, y que evoca a los elementos que hablaba Leone en sus películas. La frase *This is the way* o “este es el camino”, es mantra espiritual que repite *Mando* en sus aventuras, ya que pertenece a una raza de guerreros en

donde la armadura, las armas y no dejarse ver el rostro en frente de otras personas lo significan todo, van guiando al espectador a una manera de entender el porqué de su accionar y a generar curiosidad por saber qué es lo que realmente está haciendo con su vida, porque toma esas decisiones y se siente incómodo con su *religión*.

*This is the way* es una guía implícita dentro de los diálogos del personaje para advertirle al espectador que toma esas decisiones a sabiendas que lo está haciendo mal, que el espectador debe saber que él (*Mando*) lo siente mucho, sabe que lo que hace puede ser malo, pero es su naturaleza hacerlo, está destinado, su religión lo obliga y el debe seguir ese camino hasta encontrar la respuesta al porqué de sus acciones.

Ese mantra que acompaña al espectador y al personaje durante el desarrollo de la trama se asemeja mucho a la manera como Tarantino ha usado frases cortas, referencias bíblicas u otro tipo de diálogo que remarca un personaje dentro de sus películas. El versículo bíblico inventado por Jules Winnfield, interpretado por Samuel L. Jackson en *Pulp fiction* (1994), o el diálogo incensurable de Calvin J. Candie en *Django Unchained*, son algunos ejemplos que hacen relación directa con el espectador y su manera de identificarse con frases o mantras de los personajes en las obras del director de Knoxville, Tennessee.

En el texto *Toward a general psychological model of tension and suspense* los autores Moritz Lehne y Stefan Koelsch (2015), retratan parte de ese entendimiento psicológico que se tiene al percibir elementos de suspenso y tensión en el cuerpo humano. En este estudio establecen algunas relaciones psicológicas que ayudarán a ilustrar la simbología en el espectador y en los personajes de las película en cuestión, que será tratados más adelante.

Para este apartado, Lehne, et al., (2015) realizan una “predicción” o anticipación de sucesos basándose en experiencias relacionadas al cine, la literatura y la música. Lehne y Koelsch, dividen esas emociones que nos puede llegar a transmitir un personaje cinematográfico a través del desarrollo de su trama y de cómo algunos recursos invisibles a simple vista pueden ayudar a facilitar la comprensión del porqué de sus acciones o hacia dónde nos quiere guiar su manera de comportarse en pantalla.

Al traer a colación el ejemplo de *Mando*, para ejemplificar una situación que se da constantemente en *Inglourious Basterds*, se busca encontrar un patrón de conducta de *Hans Landa* durante este primer capítulo de la película cuando, mediante su diálogo, nos da a entender que tiene controlada la situación y que es el que va a tenerla hasta el final del filme. Por ejemplo, *Landa* en un momento le pregunta a *LaPadite*, si conoce su apodo, *El cazador de judíos*, y este le responde que sí. Más adelante ese mantra orgulloso que tiene *Landa*, pues se siente satisfecho con ese sobrenombre, lo va a seguir mostrando al espectador en otras escenas, como poniéndole un gran aviso, de que a él nadie se le escapa. Nadie. Inclusive el *au revoir Shoshanna* del final del capítulo I, es un *spoiler* inmenso de que se van a encontrar nuevamente, aunque en situaciones diferentes y en una escena que valdría la pena estudiar en otro momento.

Si bien la relación de *Mando* con *Landa* es diferente por el entorno en el que se da, tienen algo en común. Viven diciéndole al espectador que van a hacer cosas, que saben que están mal, pero que no les importa, que están buscando el sentido de todo y que al final, van a aprovechar la oportunidad de rehacer su vida. *The Mandalorian* aún no termina la historia, así que hay que esperar que se vaya dando el argumento con el pasar de los episodios. En cambio en *Inglourious*

*Basterds*, *Landa* aprovecha ese final que buscaba, aunque al estilo *Tarantino*, no es el que esperaba. Esa bofetada de diálogos con una gran *spoiler alert* es lo que hace al personaje de *Landa* el objeto de estudio de este texto, encontrar sus razones, sus motivos para hacer lo que hace, mientras se ríe en la cara del espectador con las sugestivas referencias a través de los diálogos.

Lehne, et al., (2015) dividen la tensión y el suspenso en varios aspectos de los cuales para este punto se hablará de uno en específico: homeóstasis biológica.

### **2.2.6. Homeóstasis biológica**

Este apartado intentará encontrar como la *homeóstasis biológica* de la que hablan Lehne, et al., (2015), es un elemento psicológico crucial en la construcción del suspenso en la *psiquis* del espectador.. No se va a abordar el aspecto científico, sino, se va a hablar de lo que representa este término. La homeóstasis biológica es la “tendencia a mantener un estado fisiológico estable en un entorno cambiante”, es decir buscar el equilibrio en una zona de conflicto constante.

Mientras *Landa* le dice a *LaPadite* lo linda de sus hijas y alaba su producción de leche en una Francia granjera de los años 40, le dice al espectador “este man es culpable, lo sé, esconde algo, lo voy a averiguar mientras lo torturo psicológicamente”. Este estado tensión no solo lo vive el humilde granjero, es también sentido por el espectador que aunque no sabe por qué, siente la culpabilidad de *LaPadite* en su mirada. Este estado de tensión y conflicto, hace que al igual que en *The Mandalorian*, quién está detrás de la pantalla se vea inmerso en situaciones de suspenso, tensión, inestabilidad y conflicto, aún cuando el personaje no lo represente físicamente. En



*Bastardos sin Gloria*, pasa algo similar. *Landa* transmite pasividad con su mirada, pero fulmina al granjero y a los espectadores con su diálogo sarcástico.

La *homeóstasis biológica* después de todo, es solamente un recurso biológico para equilibrar las situaciones de tensión. Lehne, et al., hablan de esto a profundidad:

Sin embargo, en el contexto de tensión y suspenso, la preferencia general por estados estables no significa que las experiencias de tensión siempre estén asociadas con emociones negativas (como la ansiedad), ni que los estados estables de equilibrio siempre se vean favorecidos sobre los estados de tensión (2015).

¿Quiere decir que mientras el espectador está sumergido en una situación de tensión y conflicto a causa de lo que ve en pantalla puede que no esté sintiendo ansiedad sino más bien una experiencia emocional positiva? Sí. Los autores de *Toward a general psychological model of tension and suspense* explican en un párrafo esa situación de forma más detallada citando a Levinson (1997):

Los eventos asociados con la tensión pueden percibirse como positivos porque prometen emoción y experiencias emocionales intensas que generalmente no se experimentan en estados de equilibrio constante. Esto es especialmente cierto en contextos como la música, el cine o la literatura en los que las experiencias de tensión aparentemente negativas se pueden experimentar como positivas y gratificantes porque generalmente carecen de implicaciones negativas en la vida real (Lehne y Koelsch, 2015).

Y como el espectador no tiene nada que perder en caso de que a *LaPadite* lo asesinen, las emociones que surgen al ver una escena como esa, es algo completamente distinto a lo que

normalmente la *psique* humana haría. Tenemos entonces dos elementos, la tensión como elemento catalizador y la *homeóstasis biológica* que responde a un estímulo desequilibrante. En caso del espectador, es una reacción distinta, de gozo o emoción por saber que va a ocurrir, en el caso de *LaPadite* es estresante, frustrante y tendencioso luchar en contra de la astucia de *Landa*.

Recapitulando hasta este punto, la comunicación y el cine sirven de plataforma interactiva para comunicar mucho más allá de la pantalla, el cine negro es una gran inspiración para Tarantino en su obra, al igual que los western, el relato y la manera como se hace el montaje de una película influye mucho en su significado y este a su vez, desde Peirce y Deleuze nos intenta transmitir algo a través de la significación de elementos. Pero existe un elemento importante antes de empezar a representar gráficamente las situaciones en la película que se debe abordar: la narrativa audiovisual.

### **2.2.7. La narrativa**

Para mezclar todo lo que se ve en *Bastardos sin Gloria*, es importante resaltar dos puntos: narrativa y audiovisual, las dos juntas son parte de la conexión con el espectador, quien es a final de cuentas, quien va y compra las palomitas y la gaseosa exageradamente costosa, la boleta y ve la película. Para Navarro (2006), la narración es “una forma específica de modo literario, que se distingue del modo dramático y el modo lírico; también se entiende como una forma concreta de escritura, definida por oposición a la descripción”. Es la narrativa una manera de contar detallando aspectos de lo que se quiere.

Hasta ahí todo bien, todo correcto, pero ¿Qué es la narrativa audiovisual?; para llegar a ese punto de quiebre es importante analizar algunas cosas relacionadas con la narrativa, que luego

llevarán a la audiovisual y luego se juntarán para crear este concepto, un poco abstracto, pero que se puede reducir a algunos párrafos.

La narrativa no es contar, hacer partícipe a un narrador y detallar lo que se quiera, es mucho más enmarañado, como lo afirma en 2006, Navarro cuando expone que:

A lo largo del desarrollo de la cultura humana, se ha hecho evidente que los seres humanos damos sentido al mundo que nos rodea mediante la construcción y el intercambio de historias posibles. Incluso los epistemólogos de la ciencia histórica han demostrado ampliamente que la explicación de los hechos históricos no sigue de manera estricta la lógica de la causalidad científica, sino la lógica de la narración: comprender cualquier acontecimiento histórico es entender una narración que muestra cómo un hecho condujo a otro. Las estructuras narrativas están en todas partes y en todos los ámbitos de la cultura y el conocimiento.

Esto da pie para empezar a encontrar una visión mucho más cercana a la narrativa como elemento conductor, que convierte el relato, la forma como se cuenta la película, en un experiencia de por sí independiente de los demás elementos de la misma. Si se retoma un poco el aspecto del relato, un buen relato debe contener un detalle que motive a seguir oyéndolo, debe causar impacto, curiosidad, la trama, al igual que el relato, como lo mencionaba Aristóteles, “el componente más importante de la narración es la trama, que las buenas historias deben tener un principio, un medio y un final y que causan placer por el ritmo de su estructuración” (Navarro, 2006).

Bueno, y ¿el relato, la narrativa y la trama son lo mismo? No. El relato es el detallado de la historia, los elementos curiosos que la hacen llamativa. La narrativa es como está contado ese

relato y la trama, la forma como se presenta. Se puede usar una trama lineal, simple, que aborde todo de manera consecutiva, o se opta por una trama no lineal, que cuente lo mismo pero en un orden distinto. Como *Pulp fiction*.

### **2.2.8. Narrativa en el cine**

Para hablar de lo que puede ofrecer el cine, hay que tratar este tema de la narrativa de manera profunda, porque es en el cine, precisamente, donde se pueden dar elementos disociativos o asociativos con la manera como la trama puede narrarse. Explicando, o mejor, resumiendo, el cine es tan versátil como la narración lo permita. Para Navarro (2006) existen dos vertientes importantes a la hora de narrar en el cine, de manera ascendente y de manera descendente. La primera sigue un orden establecido del punto de partida que se quiere mostrar y la segunda lo toma apenas como referencia y narra, como vulgarmente se diría, como le venga en gana.

Es la misma manera que lo que se trataba antes en el relato cinematográfico, la narración lineal y la no lineal. En este punto, es pertinente abordar la narrativa en el cine como el conductor de la orquesta, el que lleva la batuta, *como los estudiantes y no como el gobierno hijueputa*. Pero volviendo al foco de la discusión, la narrativa descendente provee algunos aspectos que Navarro (2006) aborda y que para el caso de esta monografía funciona de manera perfecta.

La solución descendente de la que habla Navarro (2006), es el *subnarrador* que es un vehículo o elemento, o personaje, o cosa, o paisaje o escenario que el narrador de la película pone como delegado para llevar la trama de la película al espectador. Ponerlo en un contexto más coloquial, es un narrador dentro de otro narrador. En el film de Tarantino, el narrador son la

fotografía, el guion y la música de Morricone, mismas subcategorías que André Gardies (1987) citado por Navarro (2006) define como *icónico, verbal y musical*. Eso son los elementos narradores, pero el *subnarrador* viene siendo el protagonista de cada capítulo y, ¡oh sorpresa! es el puto Hans Landa, quien lleva el hilo conductor, como si de un marionetista se tratara, a lo *Sasori*.

Lo icónico es lo representativo en pantalla, lo que tanto Richardson como Tarantino quieren mostrar en el largometraje, eso visualmente bonito. Lo verbal, las caracterizaciones del diálogo en cada una de las escenas, las sutilezas que dice *Landa* y las respuestas inocentes de *LaPadite*. En la parte musical, la música tensionante y estresante que pone Morricone en los *zoom in* al rostro de *Landa* y como va conduciendo al espectador a un final *tarantiniano*.

En su texto Navarro hace una aproximación al punto de vista, explorado desde la narrativa en conjugando estos tres elementos. En este, dice que tanto el punto de vista depende de cómo se vea, también depende de cómo se transmite:

La focalización es, en definitiva, la forma en la que se hace perceptible un texto narrativo. El lector o espectador percibe el contenido mediante otra instancia que percibiendo, hace perceptible. Como ya explicamos, el concepto debe ser planteado en sus relaciones con el de “punto de vista”, tanto en sus diferencias como en sus puntos de contacto (2006).

Retomando lo dicho por Jost (1995) citado por Navarro, habla del punto de vista en varias etapas: la focalización es lo que se ve, y la ocularización es lo que ve la cámara que ve el personaje.

Si bien Tarantino usa la focalización comúnmente en sus escenas, es la ocularización lo que compete porque es aquí cuando se usan elementos narrativos propios del lenguaje cinematográfico que el mismo Hitchcock usaba, como lo dice Michael Tucker de *Lessons from the Screenplay* en *Inglourious Basterds – The elements of suspense* (2017).

Tucker (2017), habla de una visión del espectador con respecto a lo que ve la cámara, que no es otra cosa que el significado de lo que quieren mostrar. La imagen mental o asociación que se hace de lo que se ve en pantalla se ilustra también en una escena que Tucker ilustra guiada por una de las páginas del guión de *Inglourious Basterds*. En la escena de *LaPadite* cortando la leña, Tucker habla de una estabilidad, un ambiente en control, pues el mismo Tarantino en el guión dice, que no se sabe desde cuando *LaPadite* está cortando el tronco, puede ser un año o un día, o acaba de empezar o acaba de terminar. No se sabe, porque el movimiento ascendente de la cámara solo muestra el tronco, *LaPadite* y el hacha. No hay rastros de leña cortada, o astillas más allá de las que se notan en el plano.

### **2.2.9. La importancia de los planos**

Los planos, son lo que está y lo que muestran. Esa sería una definición sin entrar en detalles de la planimetría o lo que se denomina el *lenguaje cinematográfico*. Cuando se aprende a leer es indispensable conocer tantos aspectos complejos y aburridos de la lectura, que luego se tornan en elementos indispensables, como las tildes. Tan fácil que es obviarlas, pero tan horrible que es leer sin ellas ahí. El cine depende de su lenguaje para expresar lo que quiere, y para que el espectador entienda lo que se muestra. El resto de cosas “*son preguntas que jamás obtendrán respuesta ¿está claro?*” (Pinarello, 2018).

### ***2.2.10. Los planos no son solamente eso***

Sería descortés no hablar de lo que es, lo que significa y lo que significa para Tarantino, este aspecto, además de los planos recurrentes en su cinematografía que hacen observar detalladamente de lo sustancial del asunto, detallar las escenas y encontrar el sentido los planos, de los actores, de la trama, de luz, de lo que dice el director, de la visión del espectador.

Para entender lo que significa la cinematografía, hay que hablar de la dirección de fotografía como recurso que debe existir dentro de una película. El director de fotografía se convierte en los ojos del director y su visión plasmada en el uso de la cámara correcta, del negativo correcto, si es 35 mm si es 65 mm, si la emulsión tiene mucho grano o poco, si el lente funciona y transmite de la manera como se ideó en un principio. Hay que pensar en el director de fotografía como el ejecutor de la obra. Esta dirección va llevar la producción de la película hacia el camino que se quiera y dependerá en gran medida de esto el futuro del filme.

Cortés y Díaz (2009: 381) en el capítulo titulado *El director de fotografía, coautor de la obra cinematográfica*, del libro de Javier Marzal y Francisco Javier Gómez llamado *El productor y la producción en la industria cinematográfica* ilustran lo que significa la dirección de fotografía y su importancia en el desarrollo de una película cuando hablan afirman que “en el proceso de producción de un filme uno de los pasos fundamentales es la traducción en imágenes en movimiento de la narración”, y que para eso existe el director de fotografía, lo que describen como “coautor de la obra”, alguien que está a la par del resto de la producción y se encarga de traer a lo tangible la visión del director. Lo que se decía hace rato sobre el ejecutor, el director de fotografía es alguien que conoce a lo que se quiere llegar y de manera técnica lo lleva a cabo. En

líneas más adelante, Cortés, et al., citando a la Asociación Española de Directores de Fotografía (AEC) hablan de la labor específica del director de fotografía afirmando que se encarga de la “creación artística de imágenes para la puesta en escena de producciones cinematográficas, televisivas y de video; generalmente para la realización de películas, series televisivas así como trabajos publicitarios documentales y películas industriales”

Es el que está al frente de los planos, del encuadre, del lente, incluso está al frente de la cámara en ocasiones y su labor es titánica. Para entender mejor cuáles son las funciones, Pol Turrents (2012), director de fotografía de la AEC, afirma que “básicamente nos encargamos de dibujar con luz los sueños del director”, también que “somos los máximos responsables de conseguir la estética deseada, mantener la calidad de la imagen que deseemos y coordinar al equipo de fotografía”. Siguiendo con su explicación Turrents afirma que “es obvio que somos parte de la creación artística puesto que tomamos (consensuadas con el director, claro) decisiones que afectan directamente al resultado del film”. Todas estas expresiones dan una noción más acertada de la dirección de fotografía: una persona calificada técnica y artísticamente para llevar a cabo la visión del filme, de lo que se quiere, de lo que puede ser y cómo puede mejorar el proceso filmico.

Rodolfo Denevi (2008) es un director de fotografía argentino y en su libro *Introducción a la cinematografía*, hace un aporte al asunto que se trata en este capítulo, cuando dice que: “al mencionar a la imagen que debemos referirnos a su máximo responsable técnico, que no es más que el Director de Fotografía. Dicho así, podría parecer que el solo dominio de la técnica fotográfica puede habilitarlo para desempeñar dicha función. Nada más ajeno a ello”. Entre otra



de sus valoraciones sobre este cargo, dice que es el “nexo imprescindible entre lo formal y ortodoxo de la Estética y los instrumentos a su disposición que ofrece la Tecnología, materializando a través de ella, la imagen, acorde a los deseos del Director y con lo sugerido por el guión”. El director de fotografía es un enlace, un puente que materializa la obra, una persona que funge como un artesano de la producción y conoce a detalle todo sobre esta. Junto con el asistente de dirección y el jefe de producción se convierte en uno de pilares fundamentales, en cabeza del director obviamente, en el *backstage* de una película, sea cual sea su duración, como lo complementa Denevi (2008).

### ***2.2.11. Todo lo que necesitas saber sobre... el lenguaje cinematográfico***

Desmenuzado el asunto del director de fotografía con la visión de directores de fotografía y su rol en la producción de una película, es ahora turno de lo que compete, y de lo que dependerá gran parte de la monografía. El lenguaje cinematográfico.

Aunque no existe una definición propia, por su subjetividad, el lenguaje cinematográfico ha ido juntando ideas a lo largo de los años de cineastas y expertos en la materia, que han sabido orientar una idea propia de lo que es el lenguaje. Treintaycinco mm (2019), escuela española de cine, hace un resumido concepto de lo que significa el lenguaje cinematográfico al decir que es el “medio a través del cual una historia es contada y comprendida. De la misma manera en que un escritor utiliza las palabras para contar su historia, el director de una película utiliza el lenguaje cinematográfico para contar la suya”. Complementa su definición agregando los elementos que lo componen:

Son el espacio, el ritmo, el movimiento, el sonido, el montaje, la iluminación, el tono y el color.

Cada uno de estos elementos aportará un matiz expresivo a la película, y la suma de estos matices es la que “explicará” el argumento del film. (Treintaycinco mm, 2019)

El INTEF (Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado), de España, hace una breve concepción de lo que significa el lenguaje cinematográfico al decir que:

Se basa en el montaje de planos, narrando acciones que intenten acomodar los cambios de plano a la forma natural del ser humano de percibir la realidad. Se dirige su atención de forma natural, de forma que cada cambio de plano intenta dar la información que en ese momento demanda el espectador.(s.f.)

Estos dos conceptos, que hablan muy por encima de lo que es el lenguaje cinematográfico, dan un preludio de lo que el lenguaje cinematográfico abarca, es más que un conjunto de cosas en común. Va más allá. Marcel Martín (1990), enfatiza que el lenguaje llega a ser lo que es porque tiene “una escritura propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un *estilo*”. El mismo Alexandre Arnoux, citado por Martín (1990) dice que ““el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus *flexiones*, sus elipsis, sus convenciones y su gramática”. Para Martín, el cine es un elemento narrativo que va más allá del mero uso de los sentidos, sino habla de otra realidad subjetiva para cada espectador, según él “lo que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es la fuerza excepcional que posee por el hecho de que su lenguaje funciona a partir de la reproducción fotográfica de la realidad (1990: 22)”.

Esta conjunción de elementos convierten al cine en un universo lingüístico único, con sus propias leyes y reglas. Son limitadas, pero dentro de sus límites también hay una libertad para usar las expresiones más gustadas por cada cineasta, en la medida que le plazca. Tarantino convierte el lenguaje del cine, en su propio lenguaje, en lo que se llama *universo tarantiniano*, como se decía unas páginas más arriba. Este universo le basta en sí mismo para unificar sus guiones y sus planos en una sola lengua, un idioma que él habla y que gracias a lo marcado que está el cine en nuestra cultura, entendemos. Entender el cine como un lenguaje universal, cada género una lengua, cada película un idioma.

Si se habla del lenguaje del cine, es imposible no hablar de D.W. Griffith, el *padre del cine moderno*, cineasta y productor que problemas raciales aparte, le aportó al cine una identidad propia. Sin adentrarse en la historia del cine y sus indudables aportes a otras actividades, el cine merecía en algún punto lo que fue Georges Méliès –*el mago del cine*– para la revolución incipiente del cine a principios del siglo XX, con sus notables avances técnicos mostrados (la técnica *stop trick*, exposiciones múltiples, entre otras) en la película *Viaje a la luna (1902)*, como también lo que hizo D.W. Griffith al aportar diferentes planos al lenguaje cinematográfico como el primer plano en *Judith de Betulia (1923 -1914)*, cuando opta por mover la cámara de sitio para cambiar el plano, no como efecto, sino como símbolo del lenguaje, como puesta en escena del mismo plano. Es decir, usa el PP (Primer plano) como forma de transmitir una idea o sentimiento en la escena y no como efecto decorativo de la misma. En ese punto el lenguaje empieza a encontrar otras vertientes que ayudarían a enriquecer la cinematografía (Gubern, 2015).

Griffith, como lo explica Gubern, “con Griffith asistimos a la gestación de una gramática cinematográfica radicalmente nueva, que ya nada tiene que ver con el teatro (2015)”, porque el uso exploratorio de los planos que hoy comúnmente son usados hasta en las más raras *películas de autor*, nacen con Griffith. El primer plano, el plano general de gran alcance, la iluminación lateral, usada por primera vez en su película *A drunkard's reformation* (1909), y la exploración del montaje como función narrativa, en donde por ejemplo en *After many years* (1908), usa evoca un recuerdo de una mujer utilizando el montaje para mezclar imágenes de ella en su casa, su marido perdido en un desierto y luego ella nuevamente. Griffith defendía ese estilo de montaje, algo novedoso y sinceramente extraño en esa época, al igual que lo hacía Charles Dickens en sus historias.

*The birth of a Nation* (1915), la ópera prima de Griffith donde “no temía alternar un plano general con otro próximo, produciendo un choque óptico, ni desplazar la cámara para efectuar una toma de vistas en movimiento” (Gubern, 2015), cogió los recursos de sus demás experimentos, y solo 20 años después del nacimiento del cine como espectáculo, logra juntar el flashback, el montaje paralelo, la profundidad de campo y el primer plano, en una cinta muda donde sus elementos visuales y narrativos – refiérase al lenguaje cinematográfico – logran sentar las bases que durante ese siglo y en el siguiente se siguen utilizando muchos de esos recursos de *el padre del cine moderno* logró realizar.

Habiendo encontrado los inicios del lenguaje del cine, más allá del 28 de diciembre de 1895, cuando dos hermanos franceses, los Lumière, empezaron a usar el cinematógrafo como espectáculo, el cine empieza a transformar su manera de narrar, permitiendo que durante su

desarrollo cada artista, cada director, pudiera ponerle un poco de su propio arte. Es entonces cuando se es pertinente empezar a hablar de los elementos que componen al lenguaje cinematográfico, los cuales se tomarán para evaluar las escenas del capítulo de la película en cuestión, que es ni nada más, ni nada menos, ni nada más que *Inglourious Basterds*.

### ***2.2.12. Los elementos del lenguaje cinematográficos***

Ahondar en estos elementos a modo de conocer su origen, no va a enfocar el rumbo del escrito, más bien, hablar de ellos como funciones del lenguaje sí. Si bien son muchos, para este trabajo se trabajarán las 4 dimensiones nombrando algunos elementos. Las dimensiones como las especifica Federico Vazza (2009) son cuatro distribuidos de la siguiente manera:

- Morfológica, donde se encuentran elementos visuales y sonoros.
- Estructural, que contiene los planos, composición, ritmos, iluminación, colores, etc.
- Semántica, que refiere a significaciones y recursos que ayudan a mostrar o evidenciar algo y la,
- Estética, que contribuye básicamente a denotar objetos o cosas que visualmente son atractivas según el contexto que se le da en la película. Es como se maneja el apartado visual de la misma, usando elementos del lenguaje.

Teniendo en cuenta esas cuatro categorías de análisis es pertinente empezar a vislumbrar un repertorio de fotogramas e hilos narrativos que comprenden todo el capítulo en cuestión, para ellos también hay que tomar prestado lo que sintetiza Marcel Martin (1990) cuando incluye

procesos de postproducción como el montaje y sus diferentes usos, variables y pertinencias subjetivas según sea el caso.

Para el desglose ilustrativo de este trabajo, Vazza (2009) explica que la dimensión morfológica es en teoría una similitud al lenguaje hablado, es decir, que si en nuestro lenguaje hay verbos y adjetivos, dentro del cine, la morfología se aplicaría las imágenes y los elementos sonoros que son el grueso de la composición fílmica. Sus funciones, vendrían siendo informativa, testimonial, formativa, expresiva, recreativa y la sugestiva. Al igual que el idioma, muchas personas pueden manejar un discurso o un modo de hablar que pende indispensablemente de los elementos gramaticales ya establecidos y de los cuales no se puede obviar. En el cine ocurre lo mismo como lo explica Martin (1990) al afirmar que:

Mientras que algunos elementos (montaje, expresión del tiempo y del espacio, en especial) son los fundamentales e inalienables del lenguaje fílmico y pueden aplicarse con gran sutileza y notable eficacia, otros sólo traducen, repito, esa especie de mimetismo practicado por cineastas deseosos de elaborar su propio lenguaje a partir de las "gramáticas" constituidas durante siglos por las disciplinas narrativas y figurativas preexistentes. (p. 15)

Con base en esos dos elementos indispensables para la construcción del cine, Vazza (2009) explica que “las imágenes pueden representar cosas que existen y también cosas que nunca han existido”, inclusive con las imágenes en negro o en blanco, porque siguen siendo una representación visual de algo que se quiere transmitir. Estas imágenes pueden representar “iconicidad o abstracción” queriendo significar algo a modo representativo. También las clasifica en “figurativas”, “esquemáticas o simbólicas” cuando “tienen alguna similitud con la realidad;

por ejemplo, un icono que indica donde están las escaleras de un almacén” y en “abstractas” que son una especie de consenso personal del espectador.

Pero pero pero, estas imágenes “nunca serán la realidad ya que diversos factores (encuadre, luz, etc.) pueden modificarla” como lo afirma Vazza (2009:3) y donde según esas modificaciones pueden darse algunas variaciones en cuanto a la denotación y la connotación, la simplicidad o la complejidad y la originalidad o redundancia con las que se le mire. A modo de condensación Martin (1990:26), concluye diciendo que “la imagen filmica, ante todo, es realista o, mejor dicho, está dotada de todas las apariencias (o de casi todas) de la realidad”, o mejor dicho de otra manera:

La imagen filmica suscita pues, en el espectador, un sentimiento de realidad bastante pronunciado en algunos casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla. Tal creencia y tal adhesión van desde las más elementales reacciones en los espectadores vírgenes o poco evolucionados, cinematográficamente hablando (los ejemplos de esto son muchos), hasta los muy conocidos fenómenos de participación (los espectadores que advierten a la heroína sobre los peligros que la amenazan) y de identificación con los personajes. (Martin, 1990: p. 27)

En cuanto a los sintáctico hay que detenerse para explicar varios aspectos: el primero, los planos, angulación, movimientos y composición y el segundo, el ritmo, la continuidad, la iluminación y el color.

**2.2.12.1. Planos, Angulación, Movimientos Y Composición.** Como bien lo explica Vazza (2009), “para construir un mensaje verbal, no es suficiente mezclar una serie de nombres, verbos y adjetivos, hay que seguir unas normas sintácticas que permitirán elaborar frases significativas, porque esas normas son las que usa el receptor para ‘comprender’”, y seguir esas normas implica adherirse a ciertos parámetros ya establecidos y que funcionan como base para cualquier producción cinematográfica. Los planos, la angulación de la cámara, los movimientos de cámara y la composición que se plantea con dichos planos es el primer elemento de esta categoría o dimensión del lenguaje cinematográfico. Los planos haciendo “referencia a la proximidad de la cámara a la realidad cuando se realiza una fotografía o se registra una toma”, son la puerta de enlace del espectador con la visión de la dirección de fotografía y la dirección general. Comprenden el punto por el que las imágenes son proyectadas y del modo que se hacen. Hay distintos tipos de plano, distribuidos entre descriptivos, narrativos y expresivos.

**2.2.12.1.1. Planos Descriptivos.** Como lo explica Martin (1990) “la elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material”, queriendo hablar de un relación entre lo que se muestra y lo que se llama fuera de foco. En los planos descriptivos hay dos tipos de planos: el gran plano general y el plano general.

Las diferencias entre estos dos son la apertura del lente, es decir, que tanto se muestra en pantalla. Un ejemplo claro es una vista de una ciudad desde un mirador. Ese es un *gran plano general*, porque se ve las montañas de fondo de la ciudad, los edificios y gran parte de la ciudad. Hay una gran diferencia entre la cámara y los objetos. Ese es el *gran plano general*. Por otra



parte *el plano general*, si bien usa esa misma premisa, logra distinguir entre los objetos que se muestran de todo el escenario. Es decir, que en esa misma vista de la ciudad, no se ven las montañas, sino que se enfoca en un área específica de esta, aunque específica, no deja de ser abierta y extensa por los elementos que se contienen allí. Para el ejemplo de la vista de la ciudad desde la montaña, el enfoque se centra en solo una parte de la ciudad, con una parte de las montañas, edificios y árboles que se en el plano anterior no se observan con claridad. Como lo dice Vazza (2009: 4) “el plano general permite apreciar bastante bien la acción que desenvuelven los personajes, de manera que también aporta un cierto valor narrativo.”

**2.2.12.1.2. Planos narrativos.** Como su nombre lo indica, ayudan a contar una historia a través del enfoque de la cámara, buscando una resolución concreta de algo, sin ahondar mucho en la intimidad o el detalle. Vazza (2009) lo define como un concepto que tiene dos significados, por una parte “significa un tipo de encuadre determinado por el grado de aproximación de la cámara a la realidad, mientras que por el otro, significa unidad de toma, es decir, un conjunto de imágenes que se registran con continuidad en las tomas”. Dentro de esta subcategoría se encuentra el plano entero, plano americano y el plano medio.

El plano entero o plano general es un acercamiento a algo concreto que se desarrolla luego. Muestra un todo de algo, por ejemplo, muestra en de cabeza a pies a un personaje haciendo algo en la escena.. El plano medio, amplía más su espectro y “tiene un valor expresivo ya que la proximidad de la cámara permite apreciar un poco las emociones del personaje” como lo dice Vazza (2009) incluyendo que es uno de los más usados en el lenguaje audiovisual por su

significado. Es un plano que muestra algo, cercano, pero a la vez amplio dentro del mismo encuadre.

El *plano americano* o *plano tres cuartos*, que se empezó a usar en las películas de *western* americanas por su utilidad para mostrar el cinturón y armamentos de los *cowboys*, es un recurso valioso para mostrar una o varias personas en un entorno o situación. Va desde la cabeza hasta las rodillas y se considera una variación importante del plano medio.

Dentro del plano medio existen divergentes como plano medio largo, medio corto, medio medio, que no vale la pena detallar, porque se enfocan en lo mismo, pero más largo o más corto. Una estupidez.

**2.2.12.1.3. Planos expresivos.** En esta última subcategoría se busca encontrar las emociones y sentimientos que permitan que el espectador sienta a detalle, la expresividad de lo que se plantea en escena. El primer plano y el plano detalle o primerísimo primer plano. Según Marcel Martin, el primer plano “corresponde a una invasión del campo de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo”, añade también que “es el resultado natural del travelling hacia adelante, que a menudo no hace más que reforzar y valorar la carga dramática que constituye el primer plano en sí mismo” (1990: 46).

El primer plano, abarca desde la cabeza a los hombros, busca un modo diferente de expresión a través de todo el rostro. El primerísimo primer plano en cambio, se enfoca en un detalle, la sonrisa, los ojos, los dedos, el movimiento de un ojo, etc.

¡Alto ahí! este trabajo no puede seguir desarrollándose si no se escucha *The Winds of Winters* del Ramin Djawadi. Después de oírla es pertinente continuar.

Para adentrarse en el tema de la angulación hay que dejar claro que existen otros componentes referentes a los planos. Existen – como bien lo ejemplifica Martin (1990) y Vazza (2009) – dos de esos componentes importantes: la toma y la secuencia, ambas hechas con planos. La toma es “la unidad de registro, desde que se aprieta el disparador de la cámara de vídeo para empezar a registrar hasta que se vuelve a apretar para parar la grabación”. Y la secuencia “es un conjunto de tomas que tienen una unidad narrativa. Se dividen en escenas, que tienen una unidad de espacio y de tiempo”. Esto enriquece el lenguaje audiovisual, aplicado al cine, que permite trabajar con diferentes *conjugaciones* de los elementos y que van ayudando a darle forma a las producciones filmicas.

**2.2.12.1.4. Ángulos De Cámara.** Para Martin (1990: 47) “cuando no están justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar”, y prácticamente es un elemento crucial si se quiere hablar de la significación de lo que se quiere mostrar. Parte del trabajo en una producción filmica radica en los planos, pero la angulación de la cámara otorga un punto de vista que hace al espectador un personaje más. Existe la angulación normal o frontal, que se sitúa como base para la elaboración de los planos. Para el picado – toma que va de arriba hacia abajo – Marcel Martin en 1990 dice que “tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto envasado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad.” Y tiene razón. Pensar en estar sobre un elemento y verlo desde arriba lo

hace ver menos imponente, menos grandioso.

En cambio en el *contrapicado* – *que va de abajo hacia arriba* – Martin (1990) habla de que se “suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas destacándolas en el cielo hasta aureolarlas con una nube”.

Aunque existen otras angulaciones laterales o diagonales, son una combinación de estos tres elementos de esta subcategoría y básicamente le aportan un *extra* a la narrativa de la escena.

**2.2.12.1.5. Movimientos.** Si bien los movimientos de cámara se realizan dependiendo la acción, el contexto o la cercanía que se le quiere dar a la intencionalidad, y observando las ocho expresiones que comenta Martin (1990), se simplifican en tres momentos prácticos: el *paneo* o *panorámica* que según Vazza (2009) “consiste en un movimiento de rotación de la cámara hacia la derecha y hacia la izquierda. Tiene un gran valor descriptivo y también puede tener valor narrativo”. Dentro del *paneo* se distinguen dos subfunciones: el *tilt-up* y el *tilt-down*. Este par es el movimiento de la cámara de *abajo hacia arriba* – *tilt up* – y *viceversa* – *tilt down*.

Otro movimiento importante dentro de esta subcategoría es *el travelling*. Esta función implica un movimiento de la cámara fija empotrada en un riel con ruedas que permita moverse hacia el personaje u objeto sin hacer *zoom* óptico. Federico Vazza (2009) afirma que “nos hace sentir que estamos tomando parte de la acción que el *traveling* acompaña”, porque integra el punto de vista con el movimiento, ya sea adelante, atrás, lateral, ascendente, descendente o circular y situar al espectador como un personaje secundario de la escena.

El último momento del movimiento es el zoom. Existen dos variaciones del zoom. Una de ellas es un movimiento de cámara recurrente en la filmografía de Quentin Tarantino y es el *zoom in*, donde se logra el acercamiento a un personaje o un objeto sin mover la cámara de lugar. El *zoom out* es lo mismo pero a la inversa. Un alejamiento sin mover la cámara, solamente usando el objetivo de la misma.

**2.2.12.1.6. Composición.** Este apartado tiene un influencia enorme en lo que más adelante (si ya se ha repetido muchas veces, pero en un rato se dará cuenta) será el análisis del capítulo en mención. La composición para Vazza (2009) es la “distribución de los elementos que intervienen en una imagen dentro del encuadramiento que se realiza a partir del formato de la imagen y de acuerdo con la intencionalidad semántica o estética que se tenga”. Es el contenido de un encuadre y por ende, tiene algunos aspectos a tratar que se vuelven convenientes y necesarios para conocer dentro de este trabajo.

Dentro de la composición en el lenguaje audiovisual, en este caso aplicado al cine, existen *líneas, espacios en blanco o aires, regla de los tercios y la simetría*. Estas variables hacen del plano un algo más nutrido, más vivaz y complementario, que a la par de los demás elementos hacen de lo que se ve en pantalla una experiencia diferente (Zepfilms, 2013).

Las líneas pueden ser verticales, horizontales, inclinadas y/o curvas y se caracterizan principalmente por otorgan sensaciones de espacio. Si en un filme, se ven rascacielos de distintos tamaños y edificios en un plano general (PG), se da la sensación de estar todo muy junto, muy cercano y con poco espacio. Si se cambia la vista a una campiña, donde se divisa el horizonte, tipo *fondo de escritorio del Windows XP*, se entiende que el espacio es mucho mayor. Esas son

las líneas horizontes y el papel que juegan en la composición. Si se en cambio se ve un camino serpenteante en planos cercanos (*primer plano o primerísimo primer plano*) da la sensación de agitación, de peligro o de sensualidad en caso de un *tilt up* recorriendo el cuerpo de una modelo.

Los espacios en blanco o *aires*, aunque llamarle *aires* suena tediosos y feo, mejor espacios en blanco, también le aportan valor y sentido a la composición filmica, porque no muestran nada dejando que los demás elementos estén acomodados en otro sitio. *Bah! ¡que bobo suena eso!*. Y sí. Un espacio en blanco es un elemento más de la composición. Si en un cuarto se ve una mujer sentada fumando un cigarrillo en un diván, con solo una pared al fondo, acompañada de una lámpara alta al lado derecho, se entiende por un minimalismo y simplicidad de la escena. Esa pared vacía juega un papel importante. Si a la pared se le agrega una ventana o un cuadro, la intencionalidad cambia.

Federico Vazza (2009) cataloga la regla de los tercios como “una de las principales reglas de la composición”. El explica que “los personajes u objetos principales tendrían que estar colocados en las intersecciones resultantes de dividir la pantalla en tres partes iguales de manera vertical y tres de manera horizontal”. Es decir, no se puede rellenar una pantalla siempre del mismo modo, usar la regla de los tercios “consigue evitar la monotonía que producen los encuadres demasiado simétricos”. Imagínese, usted amigo lector o lectora, o ¿lectore?, que se le muestra a un personaje en un *primer plano (PP)*, mirando a cámara. Este persona está centrado en el encuadre y solamente se limita a fumarse un cigarrillo. Detrás de él no hay nada más que una puerta. Pero está algo oculta porque queda justo detrás de este. Ese puede ser un encuadre compositivo válido. Pero ahora llega de la puerta alguien más, abre la puerta y el hombre se gira.

Toda la acción está oculta porque el personaje principal está en el frente. Ahora bien, reorganice en su mente los mismo elementos. Está el personaje, pero ahora, a la derecha del encuadre, se ve perfectamente la puerta y se descubre que hay un pequeño interruptor y un sillón viejo junto a la puerta. Entra el segundo hombre y el *protá* se gira a ver quien es. Ahora se muestra un poco más la acción de lo que sucede atrás. La ley de los tercios o regla de los tercios hace relevante lo que ocurre detrás del encuadre y facilita al espectador encontrarle sentido.

El último elemento de esta subcategoría es la simetría y hace referencia a lo que se ve alineado o que parece repetido generando una sensación de duplicidad. Si bien Martin (1990) no lo cataloga como un elemento de composición, si lo incluye en la narrativa estética de un plano. En cambio Federico Vazza (2009) lo hace parte de la composición. Si en una escena se ve un paneo o en un lago a una altura baja, se aprecia el reflejo de los árboles en el agua, el sol y parte de las nubes, ¿lindo no?. Bueno, imagínese ese mismo plano repetido por un minuto. Aburre. La simetría intenta encontrar en ocasiones, reflejos o duplicidades atractivas, pero no todo el tiempo. Los elementos asimétricos le dan un enfoque más atractivo, ya que el espectador se siente atraído a descubrir los elementos allí expuestos.

**2.2.12.2. Ritmo, continuidad, iluminación y color.** Antes de abordar esta parte, sería apropiado hablar de algunos asuntos relacionados al ritmo. La profundidad de campo y como funciona en la construcción de una escena. Para Nicolás Amelio-Ortiz de Zepfilms (2012) es “el espacio entre lo que está del foco de nuestra cámara o sea lo que nuestra cámara puede captar bien y aquello que nuestra cámara no puede captar en foco”. Añade también que “ese espacio de las cosas que están en foco es la profundidad de campo”. La profundidad de campo refiere a lo que está nítido en el encuadre y lo que se ve borroso. Al volver a la escena del hombre sentado fumando el cigarrillo, está en una profundidad de campo corta o poca, ya que solamente se distingue una puerta y los demás elementos detrás y es cuando entra el personaje secundario cuando se amplía la profundidad de campo al poner nítido los elementos de atrás.

Esto se logra, como lo dice Zepfilms (2012) a través de la distancia focal, puesto que “mientras mayor sea la distancia focal que nosotros elegimos o sea más teleobjetivo sea nuestro lente va a ser mucho menor la profundidad de campo de nuestra imagen”. Explicado de otro modo “que si usamos un teleobjetivo vamos a tener muchos menos objetos dentro de foco”. En términos mundanos, es la distancia que se logra desde el objetivo de la cámara al objeto o persona y la capacidad de mostrar su entorno según el plano que se le de. Si tenemos al hombre sentado fumando cigarrillo y se hace un *primerísimo primer plano (PPP) o plano detalle*, el encuadre se enfoca en el cigarrillo en su boca y el humo saliendo de este. Se reducen los objetos de la escena original y se centra en otro *universo* dentro del mismo.



**2.2.12.2.1. Ritmo.** Sin ahondar más en este tema, hay que pasar a lo que significa el ritmo en el lenguaje cinematográfico. Para Martin (1990) – Marcel Martin, no Martin (hablo mucha paja y no describo nada en mis libros, pero aún así todo el mundo me rinde pleitesía) Barbero – el ritmo hace parte del montaje y “tiene, en primer lugar, un aspecto métrico que concierne a la longitud de las tomas, determinada por el grado de interés”. El ritmo es planeado, está estructurado y se hace tanto en la pre, pro y postproducción de un producto audiovisual. El ritmo cinematográfico dicho por Martin (1990) “es la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface”. Si está viendo una película que aburre y transcurre lenta, posiblemente es por el ritmo con el que se está mostrando. Vazza (2009) también añade algo de picante al asunto a decir que: “Para determinar el ritmo que conviene imprimir en una filmación habrá que tener presente el público al que va dirigida y las sensaciones que se quieren transmitir. El ritmo deberá estar al servicio de la narración”. El ritmo se convierte entonces en un modo del transcurrir de la película que se planeó con anterioridad. Si se hacen planos muy largos y la escena no tiene mucho movimiento como el paneo de un lago y un caballo al fondo trotando, durante un minuto, ese ritmo para Vazza (2009) es suave. Pero si la escena tiene paneo rápido del lago, PG Y PP, con cortes a PPP del jinete, además de una música de persecución, el ritmo cambia. Ese es un ritmo dinámico.

**2.2.12.2.2. Continuidad.** El raccord o continuidad también es un elemento del montaje que se planea con anterioridad y hace al lenguaje cinematográfico más versátil. Zepfilms en 2013, afirma que “es aquella fluidez de un plano y otro que mantiene al espectador conforme, que no genera cierto desconcierto”. En el texto de Vazza (2009), habla de “la relación que existe entre las diferentes tomas de una filmación a fin de que no rompan en el receptor la ilusión de continuidad. Cada toma ha de tener relación con la anterior y servir de base para la siguiente”. Estos dos conceptos ejemplifican el raccord en el cine. Si en la escena del tipo fumando se hace un corte de un PP a un PPP de su boca fumando y el humo saliendo y luego se vuelve a un PP con un decorado, un vestuario y una locación diferente se le da al espectador la sensación de que ha transcurrido tiempo entre corte y corte. Pero aparece el mismo tipo en la puerta y un corte nuevamente nos trae de regreso en la escena original, entra la confusión de saber qué pasó. Bien, la continuidad está supeditada y mezclada con el ritmo, la iluminación, la escenografía y el color de la toma. En una escena los planos pueden cambiar, pero si se trata de una escena en una habitación con un solo personaje, no se puede hacer cambios bruscos de iluminación, escenografía o color sin mostrarlo en pantalla, ya que confunde al espectador. En cambio si el personaje hace esos cambios, como prender una lámpara o cambiarse la ropa dentro de la escena, la continuidad no se rompe.

En 2009, Vazza propone que hay cuatro tipos de elementos en la continuidad: la de espacio, donde “si un personaje sale por un lado del encuadre, en el plano siguiente ha de entrar por el lado contrario”, la de vestuario y escenario, la de iluminación, evitando “cambios repentinos de tonalidad dentro de un mismo espacio y secuencia” y la de tiempo. Cualquier cambio brusco sin

aviso al espectador de estos elementos supone en un rompimiento del *raccord* y por ende, una confusión al espectador.

**2.2.12.2.3. Iluminación.** Para un espectador, que podría llamarse Pepito, que va al cine y ve la última súper película de La Roca, vuelve a casa y continúa con su vida normal, puede no darse cuenta de un elemento clave dentro de este blockbuster y es la iluminación. Si en una película La Roca está haciendo 4567755 series de tríceps en la sala de su casa con una ventana que ilumina el plano desde la izquierda, el espectador podrá darse cuenta que es de día por la entrada de luz a la escena. En cambio se ve entrando a La Roca por la puerta de esa sala y la luz ya no ilumina completamente el plano sino que necesita de una luz auxiliar en la toma, el espectador intuye que es algo tarde y la luz menguó. La iluminación en este ejemplo de porquería, sí La Roca es un actorazo (guiño, guiño), muestra que la luz juega un papel fundamental en la construcción de una escena y por consiguiente le da un sentido a lo que se quiere mostrar. Posiblemente haya visto en internet, el video de una tipa mirando a cámara con un fondo oscuro, en un PP, y una luz va cambiando de lugar constantemente, mientras la apariencia de su cara de hielo se muestran distintas facciones sin hacer nada expresivo. Eso es la luz. Y si no ha visto el video, ¿qué hace en su tiempo libre en internet?.

Si de infravaloración de cosas en el cine se trata, la iluminación es uno de esos puntos que no se tiene muy en cuenta, Martin (1990) explica ese punto de vista así:

Su importancia no es apreciada en su valor, y su papel, ante el espectador no advertido, no se manifiesta en forma directa, pues contribuye en especial a crear la "atmósfera", elemento que se analiza con gran dificultad; por otra parte, las películas actuales en su mayoría manifiestan una

gran preocupación por la verdad en la iluminación y una sana concepción del realismo tiende a suprimir su uso exacerbado y melodramático (pág 63).

En ese sentido es claro que aunque como todo lo que compone el cine a veces puede pasar desapercibido, hay que rescatar la iluminación como parte de esa muestra de lo real a través del uso de la luz. La iluminación es entonces una manera de crear atmósferas en la escena en cuestión. El uso incorrecto de la iluminación también se considera un error de continuidad y por ello es importante tener en cuenta estos factores que acota el autor favorito de todos en 2009, Vazza cuando lo categoriza así:

- Iluminación principal. Es la que proporciona la mayor parte de luz a la escena.
- Iluminación de relleno. Tiene la función de suavizar los contrastes que origina el foco principal y así eliminar algunas sombras.
- Iluminación posterior. Tiene la función de dar relieve al sujeto y separarle del fondo. El foco posterior está situado detrás del personaje y actúa a manera de contraluz.
- Iluminación de fondo. Ilumina el escenario y da relieve al decorado.

Ahora dentro de la iluminación existen dos modos de usarla, fuerte o suave y depende del momento de la escena. Fuerte cuando se busca destacar algo o generar un contraste. Un tipo en un bote a la deriva que de pronto es iluminado de frente por una luz de un barco salvavidas. La suave, cuando es menos intensa y difusa, por ejemplo la luz de la luna tenue que apenas dibuja en el horizonte el bote perdido en el mar.

**2.2.12.2.4. Color.** Este factor va muy de la mano con la iluminación porque, se tiene en cuenta la psicología del color y lo que representa esto en el espectador. Zepfilms (2012) en su video Qué es la temperatura color, afirma que la temperatura color “no mide que tan calientes están nuestras luces, sino cual es el grado de color que emiten”, es decir el color se asocia a la temperatura. Si en un día cálido, el cielo de la ciudad se ve azul con un tono intenso y se percibe tonos amarillos en la carretera, no es lo mismo si el día es nublado y gris, con un cielo en tono apagado, y un cierto tono azul en la carretera. Esa es la temperatura color en el cine. Al asociar el sol, con el día, se tiene a relacionarlo con el amarillo, el naranja, rojo y colores cálidos. Si se habla de la luna, se habla entonces de la noche, azul, tonos más suaves y oscuros. Ese es el sentido del color en el cine.

Un claro ejemplo del uso magnífico del color, aparte de *Inglourious Basterds*, es la película *Blade Runner 2049*. En este film de 2017, dirigido por Denis Villeneuve, hay una escena donde K, el personaje interpretado por Ryan Gosling, llega a Las Vegas buscando a Deckard, interpretado por Harrison Ford. En esta escena con un PG, K dándole la espalda a la cámara trata de acercarse a una niebla cálida. La fotografía de esa escena es en un tono cálido, buscando generar una sensación de calor, de desespero y de angustia en un escenario desértico. El juego de contrastes planteado por el maestro Roger Deakins – *director de fotografía del film* – realza el color de la escena aludiendo a una interpretación del espectador de dichos sentimientos. Si bien no se hará un estudio completo de la psicología del color, la paleta cromática, si hay que tener en cuenta un punto de vista referencial.

Carolina Jiménez (2017), artista de VFX, explica el color en cine hablando de la combinación que se produce para generar algo. Para ella: “la sensación que nos produce el uso de un color en el cine depende en gran medida de cómo lo combinamos con otros colores, de qué color predomine o que colores estén ausentes”. Esto alude a que la combinación de tonos dentro de una escena genera distintos tipos de sentimientos al espectador. Volviendo a *Blade Runner 2049* de Villeneuve (2017), K, camina bajo la lluvia en una escena con un tono azul grisáceo. Camina lento y de repente es iluminado por un holograma en 3D de color rosa con azul. Aunque su expresión facial no cambia, si lo hace la iluminación, ya que ese rosa casi fucsia, representa una figura femenina importante para K, y le trae memorias y recuerdos de ella. Si la escena transcurre de día, en calor de Las Vegas, no tendría la carga emotiva que se representa aquí. Por cierto, *Blade Runner 2049*, fue ganadora del Oscar a mejor fotografía.

Existen distintos esquemas de color que le se plantean con anterioridad con los equipos de producción en un filme y que se establecen según lo que se quiera mostrar, afirma Jiménez en 2017 cuando dice que:

Entre estos esquemas de color están el monocromático, que consisten en usar un solo tono de color que dominará toda la escena. El uso de colores adyacentes que consiste en usar una familia de colores cercanos entre sí en la rueda de color, lo que conforma un aspecto equilibrado y armonioso evitando estridencias. También existe el uso de colores complementarios, que son parejas de colores que están opuesto entre sí en la rueda de color y contrastan armoniosamente.

Esta segmentación del color lo que va a permitir es usar el esquema más adecuado a lo que se quiere transmitir. Si una escena quiere mostrar un asesinato, lo más común es usar tonos cálidos

que evoquen sensaciones de asombro y crueldad. Jiménez continúa hablando de esos esquemas complementarios y afirma que:

Uno de los más utilizados es el ya clásico azul y naranja. Hay quien sostiene que debido a que el principal color componente de la piel humana es el naranja, el usar fondos azules hará destacar al actor en el plano.

Estas referencias de color no solo se limitan a encontrar colores complementarios comunes, sino a explorar combinaciones que no suelen ser muy destacadas en el uso del color y que le muestran al espectador otro tipo de acercamientos expresivos del cine. El amarillo y el morado que resalta viveza y candidez. El rojo y el verde, que son opuestos en la rueda de color pero que permiten destacar o señalar algo en escena.

El uso del color es así, “una herramienta emocional fundamental” según Jiménez (2017), porque “diferentes colores provocan diferentes emociones o evocan distintas simbología”. El rojo puede significar pasión, violencia, amor. “Otro buen ejemplo colorización de escenas es Matrix. Donde el mundo real tiene un tono azul, mientras que el interior de Matrix se representa con una atmósfera verde”. El color entonces no tiene una regla general, porque depende de la percepción que se le quiere impregnar al plano y de cómo se trata ese tono de color en el resto del filme.

**2.2.12.3. Aspectos sintácticos y estéticos.** Concluyendo las cuatro dimensiones del lenguaje audiovisual, morfológicos, semánticos, sintácticos y estéticos, se tiene que hablar de la denotación y la connotación, y la estética o aspectos estéticos en el cine.

Para el primero, que ya se habló en páginas atrás, la denotación es el objetivo con el que se hace, y la connotación lo que se puede percibir. En el cine esto es polisémico, pues depende siempre de un punto de vista subjetivo del espectador y no objetivo. En cuanto a la estética, se hace uso de elementos del lenguaje como la metonimia o la contradicción dentro del lenguaje cinematográfico. Esta *estética*, es eso principalmente, un adorno que se le hace a la escena o al plano para que tenga un peso narrativo propio.

La elipsis por ejemplo, es la suposición de algo que no pasa en pantalla, pero que se debe adivinar a consideración del espectador (Vazza, 2009). Un ejemplo es un tipo en un coche cruzando un semáforo en rojo, se hace un corte a negro, y luego aparece en el hospital. Esta idea sin necesidad del sonido del accidente o del visual del mismo, representa algo para el espectador usando un elemento estético como la elipsis. La metonimia que “consiste en la substitución de un elemento por otro con el que tiene una relación de tipo causa-efecto, continente-contenido, proximidad o contexto”, se usa en el cine para simbolizar algo. “El sinécdoque es un tipo de metonimia que consiste en coger el todo por las partes o viceversa. También puede suponer la substitución de elementos con una contigüidad espacial, temporal o nocional”. Este elemento propio del lenguaje trasladado al cine, podría fácilmente representarse en un *plano detalle* (PD) de los zapatos de un hombre caminando mientras se ven rastros de sangre en el piso. La representación o significado de esta escena dependerá del espectador meramente.



### 2.2.13. Análisis del capítulo I de *Bastardos sin Gloria*

Como se ha visto, se ha abordado categorizando y conociendo a profundidad cuales son los elementos que van a ayudar a analizar el capítulo. El análisis de Landa dentro del fragmento del film y como se evidencia su influencia en el resto del largometraje. Antes que nada, no es evaluar escena por escena de la película, tomaría años leer el *mamotreto* resultante. Es destacar lo más relevante y lo que concierne al caso. Otra cosa es que el análisis se hará explicando a brevedad la escena, evaluando sus aspectos técnicos rápidamente, hablando del hilo narrativo que se lleva y complementando el simbolismo y lo que representa más adelante.

Primero, un resumen del filme. Sepa que trata de una distopía donde se logra matar al *Führer*. Sepa que es una historia donde la sangre corre a chorros y que *Hans Landa* es un villano tan protagonista que parte de la película gira sobre su personaje. Un dato interesante antes de empezar a desglosar el capítulo, es la importancia de verla en idioma original. Al verla en *español* no se entiende una reverenda mierda. Si la ve en *latino*, pierde algunas frases el sentido. En idioma original se disfruta mejor el francés, el alemán, el italiano y el inglés. Basta ya de querer rellenar toda la página. Luces, cámara, acción.

### 2.2.14. Érase una vez... en una Francia ocupada por los Nazis



*Figura 1.* Escena inicial de apertura de *Bastardos sin Gloria*. Tarantino (2009).

La película empieza luego de un fundido en negro del título del capítulo, dividiendo en tres partes del encuadre los escenarios posibles. Está la casa al lado izquierdo representando la última estación a la cual se tiene acceso, el granjero y la ropa extendida que sirve de bloqueo a ese resguardo y las vacas en la campiña. Esa división busca que el espectador centre su vista en este *plano general* sobre todo en la casa que es el elemento visualmente más llamativo. ¿Qué elementos técnicos del cine ocurren aquí? Hasta ahora un PG con una colorización opaca de los tonos verdes y azules. Un luz que viene de la izquierda, es grabado en exteriores y se distinguen algunos elementos de escenas siguientes. “Tarantino comienza la película con un breve pero eficaz retrato de lo que es la vida para estos granjeros” (Tucker, 2017), puesto que plantea una situación cotidiana que va a ser interrumpida.



*Figura 2.* LaPadite usando el hacha. Tarantino (2009).

Para este punto, la estabilidad de la vida granjera de 1941 en la campiña francesa es representada por algo cotidiano. El granjero usa su hacha para romper un tronco, en un plano contrapicado que va subiendo hasta un plano americano. El *tilt up* que se usa en esta escena da entender dos cosas. Una que este señor es el jefe de la casa. Es quien está a cargo. Dos, está muy acostumbrado a su vida de granjero. Vea la expresión, aunque se ve que esconde algo, las distracciones no le inmuta, su hija colgando la ropa en la escena siguiente no le incomoda, la ignora, su única motivación actual es terminar de romper el tronco. El color continúa en el mismo tono pastel amarillento, pero la luz viene del lado derecho de la escena, ubicando a la fuente principal de luz, detrás de la casa. Tiene un tono rosado en la camisa, puede indicar que trabaja con sacrificio de animales, o algo de aserrar madera, el aserrín al caer en la ropa puede teñirla de ese tono claro.



*Figura 3.* Una de las hijas del granjero cuelga ropa. Tarantino (2009).

En esta escena la luz vuelve a estar en el lado izquierdo. Se ve una mujer colgando ropa y la profundidad de campo nos muestra parte del *universo de la escena*. Una carretera, un prado más verde al fondo y un bosque en el horizonte. Aunque se nota ciertas líneas curvas como la carretera, lo predominante es la línea horizontal que indica espacio. Hay mucha libertad en esta granja. Sin embargo la mujer, está encerrada por dos estacas en cada tercio del borde del encuadre. Tarantino posiblemente quiera mostrar que dentro de la cotidianidad existen límites. Puede que la granja sea un lugar espacioso y grande como se evidencia en esta y en la escena inicial, pero hay responsabilidades a las cuales no se puede huir. La de la chica en este caso es sus labores hogareñas. Puede que el camino conduzca al pueblo más cercano y que al terminar sus labores pueda ir a recorrerlo. No se sabe, todo eso es parte del imaginario del espectador al presenciar la escena. Esa sábana blanca sirve de muro o pantalla. No deja ver que hay detrás y plantea un misterio para el espectador y la mujer. Si bien se distingue la carretera puede haber

algo más allá. Con todo lo leído y aprendido hasta ahora, la imagen mental de un posible escenario detrás de la sábana blanca comienza a tomar sentido para el espectador.



*Figura 4.* Lo que hay detrás de la sábana. Tarantino (2009).

En la escena siguiente Tarantino plantea un *plano medio* (PM) usando el efecto de las líneas curvas de la carretera, la colina al fondo y las estacas verticales junto con los árboles, para encerrar a la mujer a la izquierda del plano. La profundidad de campo cambia, y por ende, los elementos ocultos empiezan a aparecer. ¿Qué es lo que se ve? ¿Quién se acerca? ¿A qué le teme esta familia? Esas incógnitas se resuelven luego, pero para esta escena hay una muestra de la luz como elemento invisible. La sombra en la zona izquierda del plano arrastra a la mujer a algo que desconoce. No sabe lo que viene y la sombra podría indicar eso, una sensación a lo desconocido. El matiz de color divisa un tono más naranja, más café y evidenciando que aunque la colina de la familia se ve mucho más verde y llena de vida en la toma inicial, en esta está rodeada de mucho naranja y tonos verdáceos. El fondo es más verde y se ve un prado más llamativo.



*Figura 5.* El granjero deja el hacha. Tarantino (2009).

El sonido de los autos llegando por la carretera, la música de piano que rompe la tensión, la mujer llamando a su padre y este volteando a ver que pasa, rompe la tensión armoniosa de la granja. Si se sigue este análisis a la par de la película (¿no lo está haciendo? ¿en serio? ¿evaluar un documento de análisis tan extenso sin ver la película al mismo tiempo que se hace el desglose de las escenas? L A M E N T A B L E), se evidencia que lo que ve el granjero incomoda su estado. Sigue siendo el rey de la casa, el contrapicado lo indica, pero su postura cambia. Ya no es un hombre con poder, sino que deja de lado su hacha para evaluar lo que viene. Tucker (2017) plantea una ruptura de lo cotidiano al decir que la “estabilidad se rompe tan pronto la hija ve los nazis que vienen”. Lehne, et al., (2015) habla de la interrupción “crea tensión y experiencias de suspenso en la audiencia que persiste hasta que el conflicto sea resuelto y sea reemplazado por un estado más estable”. Surge algo y Tarantino aprovecha ese momento de conflicto por venir para, a través del lenguaje cinematográfico, cambiar las reglas de juego de los protagonistas

durante el capítulo en desarrollo. Si bien entra el segundo jugador a escena, el primero tiene que luchar por mantener esa relevancia que le da el plano al hacerlo más imponente.



*Figura 6.* Julia va por agua. Tarantino (2009).

El granjero entiende en este punto lo que va a pasar. Ordena a sus hijas a entrar a la casa, a Julia, la mujer tendiendo ropa le pide agua para lavarse la cara. Sentado deja que el sol ilumine su cara y su expresión facial denota que es una situación difícil. Claro, vienen los nazis y debe hablar con ellos. Pero también desde el aspecto técnico se muestra un espacio incomprendido. El horizonte en este caso es la línea donde está situada la casa. La profundidad de campo nos amplía lo que estaba oculto tras el granjero hasta ahora y muestra algunas colinas y bosques cercanos. Ahora bien, el granjero está a la izquierda del plano medio. Pero el fondo es un PG. Pareciera que estuviera viendo su casa y la desesperación de no poder hacer nada. ¿Qué hay en su casa? ¿Qué esconde? ¿Por qué le ordena a sus hijas entrar rápidamente? En la escena siguiente, el frota un pañuelo, posiblemente de alguien que conoce o que atesora, porque lo huele antes de usarlo,

en su cara limpiando la suciedad. Es importante la persona o personas que vienen en esos vehículos, el lo sabe. Y Tarantino lo quiere mostrar como una situación sin escapatoria. Su casa es el único refugio que tiene, y su hija, Julia está atrapada en medio. ¿Cómo proteger a Julia de lo que viene? ¿Cómo proteger su casa de lo que viene?

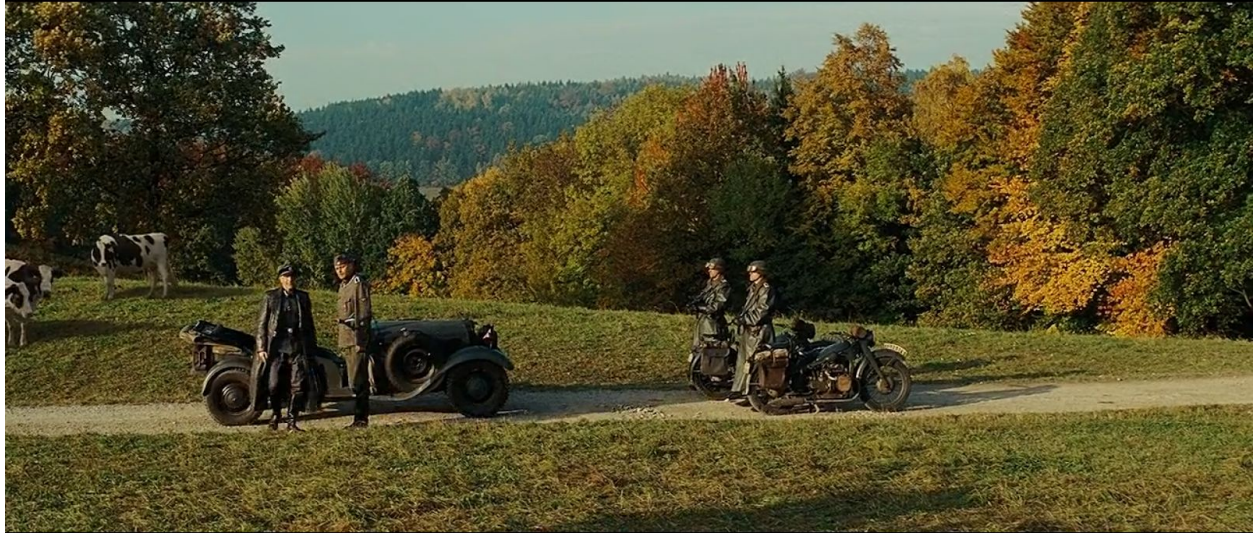


*Figura 7.* LaPadite se lava el rostro. Tarantino (2009).

Este PP centra toda la acción en una acción simbólica. La expiación. LaPadite entiende que debe verse lo más estable posible, lo más limpio y decoroso posible para las personas que lo vienen a visitar. El indicarle a su hija Julia que no corra, advierte de una preocupación mayor. Su ira al lavarse el rostro también demuestra que algo no está bien. Está perdiendo el control de su estabilidad. Tucker (2017) dice que “la aparición de los soldados alemanes empuja hacia nosotros una tensión que va a durar hasta que el conflicto se resuelva y una nueva estabilidad sea encontrada.. de una manera u otra”. Ese conflicto esta por aparecer y Tarantino en apenas 3 minutos rompe la tensión de un universo establecido en un par de tomas. Este capítulo en



particular tiene elementos técnicos distintivos, pero también narrativos. La narración planteada en esta escena es la de una conexión con nudo en la historia. Al igual que un cuento, Tarantino ya planteó un inicio para la historia, el nudo está a punto de ocurrir y el desenlace, bueno el desenlace es para más adelante.



*Figura 8. - ¡Hola putos! ya llegué. Hans (cazador de judíos) Landa. Tarantino (2009).*

La llegada de los alemanes para Tucker (2017) plantea una situación que explica Lehne, et al. (20015), la pérdida de control. Para estos últimos “la incapacidad de influir en curso de los acontecimientos, puede conducir a una experiencia de tensión”. Para Tucker, el no tener control sobre lo que pasa, como espectadores, habla de la impotencia de LaPadite como personaje en la granja. Nula. Al igual que usted viendo la película, solo es un mero observador de los alemanes entrando a su propiedad, es apenas algo secundario. El plano abierto, con una profundidad de campo corta, algo de las vacas al fondo y los tonos verdes indican ¡PELIGROOOOOO!. La primera barrera para llegar a la casa como se plantea en la escena de apertura ya fue superada.

Los alemanes logran estar al frente de la segunda instancia, la ropa colgada. Esta es la última barrera al tesoro escondido, la casa. Al llegar los nazis, no hay resistencia al peligro, es sólo aceptación y resignación, no hay más. Ellos son el siguiente nivel y los granjeros deben aceptar ese destino. Y lo hacen.

Aunque se ve más adelante como *Landa* intenta ser cortés y estar al mismo nivel de *LaPadite*, se entenderá que nada de eso es cierto, es una pantalla, una estrategia de guerra.



Figura 9. ¿Esta es la propiedad de Perrier LaPadite?. Tarantino (2009).

Al detallar la llegada de los alemanes, en planos atrás, *Landa* ya conoce que esta granja es de *LaPadite*, por algo es el *cazador de judíos*. El hecho de preguntarle si es su propiedad, supedita al granjero a seguirle el juego mordaz, mientras trata de desenmascararlo, así, el granjero consciente de su destino, intenta jugar con el buen comportamiento como un modo de aguantar el rompimiento de la tensión. En este PPP, Tarantino muestra la personalidad de *Landa*, perspicaz y sagaz, un zorro de guerra, alguien que ya sabe lo que va a pasar e intentar adelantarse a jugar una

pantalla. Desde el color y la luz, Tarantino encierra a los personajes hacia la parte más oscura del plano, haciéndolos encontrar un lugar menos iluminado para discutir lo que viene. Esta aceptación del riesgo y saber que el control de la situación está perdido hace a *LaPadite* vulnerable. Y aunque siente que es vulnerable luego tratará de retomar su lugar en la cadena de nivel.

Lo que ocurre a continuación es una experiencia en el interior de la casa que representará el nudo de la historia y parte del desenlace.



*Figura 10.* Pase usted, después de usted. Tarantino (2009).

Este PM, con una profundidad de campo suficientemente amplio para observar a los dos *jugadores* de cuerpo entero, como una especie de punto de vista de las hijas del granjero, denota el terror en la cara de este último. Darle la mano al diablo y dejarlo entrar a su morada puede que le cueste la vida, aunque como espectadores, no se sabe porqué. Ahora, tenemos luz entrando por las ventanas y madera como parte del nuevo *universo* para esta escena. El nudo. Donde se

encuentran las tensiones y sensaciones más intensas en la película. Tarantino supo engañar al espectador al mostrarle una pacífica granja francesa, campiña verde y caminos rurales dignos de postales. Ahora viene lo bueno.

La sonrisa del coronel de las SS no es de gratis. Sabe de su estatus y planea usarlo en estas criaturas indefensas. Sabe que son indefensas y sabe de sus intenciones, entra al juego de ajedrez ganando desde el principio, sabiendo que su mera reputación lo hará vencedor.



Figura 11. Suzanne, tráele vino al coronel. Tarantino (2009).

Aunque en este *plano americano* (PA) se muestra una devoción reverencial al intruso en la casa, no deja de ser curiosa la manera como lo representa Tarantino. Es un coronel alemán que acaba de hacerle cumplidos a las hijas del granjero, hablando en perfecto francés y no prefiere el vino, prefiere la leche. Esta forma de demostrarle al *LaPadite* que va a tener el control de la situación durante lo que dure el interrogatorio, al pedirle leche, le quiere decir *¡ey, yo no me vengo con rodeos! se que esconde algo y lo voy a averiguar, mientras sirva el producto de su*

*granja con el que más se identifica a ver si algo bueno puedo tener aquí. Landa, no está cómodo en el lugar, en la situación tal vez, pero su lugar como coronel no es interrogar directamente en las casas a las familias, su lugar es la burocracia alemana, la élite, las reuniones llenas de fancy elegancia. Decirle que le traiga la bebida láctea -implica que se va a beber hasta el último intento de disimular lo que esconden y que va a encontrar lo que busca, así de simple. Dentro de la narrativa, el diálogo es simple pero sin rodeos, intenta ser cortés pero el cogerle la mano a Suzanne, la limita, le quiere decir que no va a poder salir de esto sin sufrir consecuencias.*



*Figura 12. La mirada de Charlotte. Tarantino (2009).*

Uno de los recursos más usados por Tarantino aparte del *plano tarantino* y su fetiche por los pies, es los rostros. Es especialista en mostrar rostros expresivos sin mucho contexto. Este PP de Charlotte viendo a su padre, es un rostro que denota tanto que gran parte de su expresividad proviene de la interpretación de Léa Seydoux.

Charlotte desde que entra el coronel a la casa, está receptiva y temerosa. Está asustada, apenas se mueve y al estar más cerca de *Landa* su preocupación y temor crece. Su rostro está viendo el suelo, como si ocultara algo, como si todo lo construido se viniera abajo. La mirada de auxilio que le lanza a su padre indica que todo va mal. Que todo se fue al carajo. *Landa* lo sabe, en un corte siguiente la ve con la cara de terror que ella expresa. El tono rojo de sus mejillas, bajo sus ojos y sus labios, la delatan. No está sonrojada por la situación, está aterrorizada, el color casi blanquecino de su rostro está ahí, indicándole al espectador que es culpable de algo. No es algo grave, bueno para los alemanes lo es, pero para ella es algo que produce pavor si se descubre.

En una entrevista citada por Tucker (2017) Tarantino afirma que “parte de mi plan mi método, es enterrarlo en tantas minucias sobre nada, que no te das cuenta que te están diciendo un punto importante de la trama hasta que llega a ser importante”. Aquí la mirada de Charlotte la delata, pero el espectador aún no sabe porqué, pero Tarantino ya lo ha dicho todo. La sonrisa de *Landa* al entrar a la casa, ese punto clave es un *spoiler* enorme de lo que ocurrirá. No importa lo que se descubra, *Landa* ya sabe que esconden algo, sea por un informante, o por mera intuición, ya lo sabe. Charlotte es tan inocente que cree que puede mantener ese secreto oculto, y la cara de inexpresividad de *LaPadite* intenta ocultarlo, pero ya es demasiado tarde.



*Figura 13.* ¿Podría decirle a sus hijas que salgan?. Tarantino (2009).

Al intimar un poco más en la casa, *Landa* encuentra una gran distracción en las hijas del *LaPadite*. No para él, sino para el padre. Al sacar a las hijas de la ecuación se van a encontrar más a solas, con una mejor disposición para doblegar al francés. Si bien ellas no aportan nada a la trama más que los diálogos ya vistos, están como soporte emocional para el padre, pero como distracción al mismo tiempo. El temor del hombre es perder a sus hijas por lo que sea que ocurra, la jugada del alemán es sacarlas para romper anímicamente al dueño de la granja. Los tonos verdes en el cine a veces representan vida, pero aquí representan temor y miedo. La casa tiene un aspecto oscuro y verde, al igual que el uniforme del alemán que transmite eso a la audiencia. La luz que entra por arriba hace resaltar el rosa claro del granjero. El vaso de leche vacío indica que Landa manda en este punto, es dueño de su granja, de sus hijas y de sus vacas, por ende, de su leche.



*Figura 14.* ¿Usted no sabe quién soy yo?. Tarantino (2009).

En este punto, Tarantino usa el famoso plano y contraplano para entablar la conversación de estos dos personajes. Si bien la escena se nota oscura, se ve la entrada de luz de la ventana por el lado izquierdo mostrando el tablero de juego de lo que se viene para el resto del capítulo. Un intenso juego de ajedrez. *LaPadite* obviamente no sabe jugar, se defiende como puede. *Landa* en cambio empieza la tortura preguntándole si sabe quién es él.

Para este momento, el coronel le pidió permiso al granjero de cambiar el idioma de la conversación. De francés a inglés. Es un cambio que pareciera no ser sustancial por el mero hecho de sentirse más cómodo Landa hablando inglés. Pero en realidad se siente conforme en cualquier idioma, es un políglota muy sagaz que hace todo calculado. El uso del plano y contraplano es común en las películas. Aquí Tarantino empieza a mostrar un forma más elegante de hacerlo, que se expondrá más adelante.





*Figura 15.* Usted es un hijo de puta. Tarantino (2009).

Al increparle de manera solapada y tan insistentemente al campesino sobre su conocimiento sobre el mismo, Landa le transmite una inocente curiosidad a este. El campesino trata de ser muy seco con este, pero el oficial espera una respuesta concreta. Es un tipo al que le gustan las respuestas. Es meticuloso y quisquilloso, es un tipo que no le importa la vergüenza que tenga que pasar para decir las cosas, lo hará. En el aspecto técnico de la película, se tiene que resaltar el sonido. En escenas anteriores el coronel bebe un vaso de leche, y se oye todo. Tarantino elige quitar la música para convertir toda esta conversación en eso, un interrogatorio marcado por la voz inquietante de Landa y la timidez del granjero. En este punto es fundamental la forma como se remarcan las emociones de los personajes, la introducción de Landa como personaje pudo haberse dado en otro momento, pero al mostrarlo aquí al inicio, le dice a los espectadores que se tendrán que aguantar el resto de la película las peripecias del líder de las SS. Las expresiones

venideras de Hans Landa como su seriedad en las preguntas y su forma de relajarse en las respuestas confunden al Perrier LaPadite. Es un maldito nazi muy carismático.

La falsa cortesía al elogiar a las hijas de LaPadite, su producción lechera, el pedirle permiso para cambiar de idioma, intentar apaciguar las aguas con decirle que al responder las preguntas cerrará el caso de su familia, son solo muestras de la sutileza con la que este alemán intenta sofocar al otro y a la audiencia.



*Figura 16.* No, no me molesta. Tarantino (2009).

Tarantino sabe que la mejor manera de reducir la grandeza del granjero cortando leña en el plano de contrapicado, es hacerlo un extraño en su casa. Landa por otra parte sabe que la mejor manera de subyugarlo es imponiendo su autoridad. *Hans Landa* y Tarantino se diría que comparten muchos matices similares. Uno de ellos es la expresividad del rostro. Tanto el actor que interpreta al alemán, Christoph Waltz, como el director hacen gala de una expresividad en

el rostro un tanto pasiva. La quijada de ambos es prominente y tienden a sonreír al hablar. Landa podría ser una interpretación personal del director. O solamente es un asunto de percepción.

Sin embargo, no hay que olvidar que el interrogatorio al francés es una mera formalidad. El alemán conoce sus intenciones y está intentando alargar la penuria. Esto sumado al aspecto visual de la película, al convertir un día soleado en un sala de interrogación.



*Figura 17.* La simbología tarantiniana. Tarantino (2009).

Ver todos los símbolos que el director pone en sus películas podría ser parte de una investigación. Pero en esta película los símbolos que vale la pena reconocer. La calavera en este PPP, cuando el granjero fuma su pipa, que por cierto, pide permiso para hacerlo, muestra el resultado final del juego. Al fin y al cabo lo que el francés tenga escondido o intente hacer no va tener ningún efecto en el interrogatorio. Lehne, et al., (2015) hablan en su texto de la incertidumbre. Esta es parte de los signos de la tensión en psiquis humana y para el espectador que dentro de la película es LaPadite, representa un vacío de información enorme que no se

puede suplir con nada. Parte de esa incertidumbre se da por el papel detectivesco que tiene el oficial alemán que el propio Tarantino, citado por Tucker (2017):

Todo lo que hace Landa - Digo, él es un detective. De ahí es ante todo es de donde él viene. Es un detective. Y cada escena que él hace es una versión de un interrogatorio. Y cada pieza de ese interrogatorio o es una pieza de teatro o es un juego mental con el participante.

Para este detective alemán, el jugar con la mente de los adversarios es parte de su personalidad, parte de su modo de conversar y es su esencia en sí. Landa puede que parezca carismático pero en algún punto de la conversación muestra sus verdaderas intenciones. Landa no es un personaje más del entorno, el entorno es un personaje de su personalidad. Controla todo lo que ocurre y se mantiene siempre alerta de su situación como eje del desarrollo de la trama. Los símbolos como la pequeña pipa del granjero y la estrambótica pipa del alemán o la calavera en el sombrero son apenas ápices de lo que Tarantino puede mostrar con sutiles planos.



*Figura 18.* Interrogatorio circular. Tarantino (2009).

Para Tarantino, jugar con la cámara es parte de su filosofía. El *plano tarantino*, un contrapicado desde el baúl de un coche, o el fetiche por los planos de los pies, inclusive el uso de la sangre y como mantiene los planos para observar su excesividad en el *gore* que maneja en la filmografía son elementos interesantes. Pero, pero, pero en esta película en particular, hace algunos *alardes* de su capacidad para mostrar de mejor manera todo lo ocurre con sus personajes.

El interrogatorio giratorio en el que, la cámara realiza un recorrido alrededor de los dos sujetos, mientras se describe a una familia judía que *presuntamente* se esconde en España, funciona como una especie de advertencia. Ya lo ha dicho Tarantino, esconde cosas donde parece que no las hay. El interrogatorio es una visual para el espectador a que conozca el resto de la casa, a que explore qué puede haber dentro de ese lugar que perjudique al granjero. Solo se detiene la cámara al nombrar a Shoshanna Dreyfus y a su hermano. El PPP a la libreta cuando Landa escribe, y el enfoque al nombre de esta, señala que ella es parte de todo el entramado por

venir. Luego un *tilt down* que baja hasta el piso deja entrever lo que esconde el granjero y su familia.



*Figura 19.* Ratas. Tarantino (2009).

Ratas. Bueno, así llama Landa a los judíos. Ratas. Shoshanna y su familia se han escondido todo este tiempo en el piso de la casa. La fina entrada de luz por las rendijas de la madera denota el sufrimiento del perseguido. El pequeño Amos al fondo, la mancha de luz que parece mostrar a una persona mayor y la profundidad de campo enfocada en la cara de la mujer, acerca más al espectador al sufrimiento. Es terror y un grito ahogado lo que siente quien ve la película. Shoshanna también. La indiferencia con la que el coronel pide un vaso de leche, y da por terminado el interrogatorio, se transforma en un perfecto tablero de ajedrez con el que el director quiere meter en juego a quien lo ve. ¿Qué hará el oficial alemán? ¿Cómo reaccionará el granjero a saber que su interrogatorio ha terminado? La tensión crece, Tarantino se aprovecha de ese susto

ligero al saber de la existencia de judíos escondidos para enganchar más a quien ve el largometraje.



*Figura 20.* El cazador de judíos. Tarantino (2009).

¿Por qué tanta insistencia en saber si lo conoce? Es una pregunta que al ver la película se aborda durante esta parte del capítulo. El plano sube del piso y se sitúa en un PM mostrando lo relajado que está el campesino. Su mirada en escenas anteriores era baja, se sentía inferior. Aquí en cambio siente que logró ganar. Está relajado y fuma su pipa no con ansiedad sino con algo de placer, el placer de ganar. El querer saber como lo llaman, es solo una manera expresiva del narcisismo latente del oficial. Sabe que lo llaman así, incluso se siente orgulloso de su apodo. Expresa firmemente que se lo ha ganado y que lo merece. Es condescendiente con LaPadite, expresa que lo entiende y formula su argumento del porqué. A simple vista este momento es un triunfo para el francés. Ha logrado responder a cabalidad, no descubrieron su secreto y ahora entabla una conversación menos intimidante con su interrogador. Pero no hay que fiarse. Al

empezar a hablar del “*verdugo*” la argumentación de Landa se enfoca en otro punto. Las ratas y los judíos.



*Figura 21.* Aquí hay gato encerrado, o mejor dicho judío encerrado. Tarantino (2009).

Al hablar de porqué es tan bueno en su trabajo, Landa deja de lado la adulación al francés y muestra su faceta narcisa. Tarantino decide darle gran espacio de la mesa y situarlo al lado derecho de esta, para darle más énfasis en lo que está contando. Si la escena anterior era una exaltación al campesino y su aparente victoria, esta es una muestra de lo equivocado que está. Este director es un director de diálogos. Este capítulo está compuesto por 17 páginas de guión, en donde predomina el diálogo y los detalles. No hay mucho ruido más allá del silencio de la casa. Sus voces son las únicas que acompañan a la audiencia. No hay más. Sin embargo, los diálogos son el hilo conductor de la tensión.

La audiencia al suplir la falta de información de no saber qué esconden los franceses, entiende que ahora, más que el imponente control del coronel y de la facilidad que tiene de llamar a sus



soldados de afuera para asesinar a la familia LaPadite, sabe que lo que hay abajo es una bomba de tiempo.



*Figura 22.* Una bomba de tiempo. Tarantino (2009).

Si bien el plano no ha cambiado, la postura más sincera del alemán, hace que todo siga estando más confuso. Las decisiones que pueda tomar implica lo que pueda suceder con la bomba de tiempo. Tucker (2017) habla de un elemento usado por Alfred Hitchcock: la bomba de tiempo. Este es un recurso el cual se resume de la siguiente manera: “imaginemos una pareja sentada en una mesa hablando de béisbol - o cualquier otro tema. Cinco minutos de conversación, muy aburrido. De pronto una bomba explota”. Esto a la audiencia sólo le proporcionará un breve tiempo de exaltación. El shock sería mínimo. En cambio “toma la misma escena y dile a la audiencia que hay una bomba bajo la mesa y que la misma explotará en cinco minutos” hace que la situación se *ponga color de hormiga*.

Esa agobiante espera hace mucho más interesante la conversación. Por ahora, el único que sabe de la bomba de tiempo es LaPadite y la audiencia. Para el espectador, Landa no lo sabe. Aunque el ya conoce todo. Tarantino se aprovecha de esto para hacer que se sienta mucha más angustia. El usar ese recurso le proporciona a cinco minutos de tensión asegurada.



*Figura 23.* El símbolo de poder. Tarantino (2009).

Ya se ha hablado del aspecto técnico de la película. El uso de la luz en este caso, separa a los contrincantes a lado y lado del plano. A un lado, un hombre que se siente derrotado y al otro, uno fumando por la victoria. La pipa toma un papel fundamental en el desarrollo final del capítulo, ya en el minuto 17, el director decide que es hora de terminar el sufrimiento y para ello usa la pipa. Notablemente es más grande, más imponente y enmascara la amenaza latente que le hace el alemán al francés. *Hay una última etapa para irme de su casa, revolcar hasta el nido de la perra.* El usar un elemento distractor para mostrar esto, hace de la pipa un modo de desesperar al espectador al sentir que la tensión sube y sube y el tipo no hace nada. Esto hasta que el general

hace una severa afirmación, no es pregunta, afirma directamente que la bomba de tiempo esta punto de estallar, que lo supo todo el tiempo y que su cara puede transmitir un terror angustiante en un par de planos.



*Figura 24.* Hijueputa. Tarantino (2009).

Si los silencios son incómodos, trate de imaginar que su vida corra peligro y no sepa que decir para mantenerse con vida. Antes de abordar el desenlace de la historia, hay que hacer una parada obligada en el *zoom in* de esta parte. La película es rodada con el uso de trípode. No hay cámara en mano y los planos son atractivos para entender el lenguaje audiovisual usado. los cortes secos no le adornan más de lo que debe, pero este *zoom in* es un claro ejemplo de la tensión a punto de romperse. Tarantino está indicando la cuenta regresiva y está en rojo, el diálogo pasa de estar en un plano medio, mostrando la mesa, a usar los meros rostros haciendo énfasis en cada uno a través de este elemento del lenguaje audiovisual.

Durante este enfrentamiento de ajedrez, las jugadas y las fichas fueron puestas según la agilidad del personaje. Landa entró montando las torres, usó bien los caballos e hizo un cruce de alfiles. LaPadite apenas movió los peones e hizo enroque. Al no poder usar bien las fichas, es normal que la balanza se haya estado inclinando hacia el lado germánico.



Figura 25. ¡Ese compa ya esta muertooooo!, no más no le han avisadoooo. Tarantino (2009).

Si bien la tensión durante el capítulo comienza al ver a LaPadite aceptando su derrota, es en este punto cuando Tarantino, casi 15 minutos después la rompe. El granjero ha perdido. Mintió sobre los vecinos, intentó ganarle al *zorro de las nueve colas* y ahora todo se fue a la putísima mierda misma. El *zoom in* en la escena, aparte de incrementar la tensión, muestra el cambio expresivo de Landa. De estar riéndose con los apodos, a disfrutar prender la pipa y fumar, a fulminar con su mirada a Perrier LaPadite. Es un buen cambio después de toda la jovialidad que se ha demostrado. Si bien es cierto que este sabía desde el comienzo sobre la *bomba bajo la mesa*, intenta dentro de su crueldad, darle a entender que las ratas no pueden ser bienvenidas, pero que

es mejor salvar su pellejo. Es egoísta, es malvado, pero es sincero. Aunque, eso no indica más que una perversión inhumana, la del lado alemán. En resumidas cuentas, todo se fue a la mierda, la bomba acaba de explotar y como si se tratara de una película hindú que sobrecarga sus producciones con *slow motion*, las esquirlas de la bomba están saliendo lentamente a la cara del granjero.



*Figura 26.* Gracias por su hospitalidad. Tarantino (2009).

Ni bien la conversación entra a su etapa final, la música acrecienta. Entra como tercer personaje que trae la muerte. Al confesar que los judíos están escondidos en su casa, la tensión de la incertidumbre se pierde y comienza el suplicio para todo el mundo. Tarantino usa PA, con una profundidad de campo mínima que permita ver el contraste de los jugadores. Al granjero se le ve derrotado, quebrado e inestable. Landa, victorioso va a seguir torturando a todos los de la casa. Al pedirle que le siga la corriente, solo torturará más al hombre que conociendo *lo que le viene pierna arriba* está atónito. Como espectador, Tarantino espera que se sienta afligido y

consternado. El no necesita explicar el contexto, la situación es tan sencilla que termina por derrumbar las esperanzas que como audiencia se espera hasta este punto.

Esta especie de despedida le advierte al granjero, que todo se acabó. Es hora de castigarlo por su intento de engaño y hacer lo que mejor sabe hacer, cazar judíos. Con este adiós, Tarantino deja de alargar la tensión y acabar con la incertidumbre. Para el director “el suspenso es una banda elástica y yo estoy estirándola y estirándola y estirándola, para ver qué tanto puedo hacerlo. Cuanto más se pueda estirar la banda elástica, más larga podrá mantenerse la escena y mayor será el suspenso”. Y finalmente la rompe.



*Figura 27.* Adieu. Tarantino (2009).

De aquí en adelante todo es caos. La quietud de todo el capítulo contrasta con los dos minutos cuando el director *revuelca* la escena. El plano picado altera la uniformidad de los planos anteriores. Si bien todo iba siendo un modo tenso de contar la historia aquí solo es una completa revuelta. Todo está *patas arriba* y se evidencia la impotencia y angustia de los involucrados.

Excepto los alemanes. La sonrisa de felicidad del coronel de las SS por su tarea cumplida y la masacre consecuente, es un claro ejemplo de la filosofía reinante en ese momento. El aspecto torturador de Landa es expuesto y sólo debe aceptar su rol como victimizador de la situación.

Ya ad portas de la escena final, Tarantino ha demostrado su capacidad para mostrar sutilezas, diálogos trepidantes y planos y paneos interesantes, y le ha dado a la audiencia lo que ha venido a buscar. Una trama entretenida, con suspenso, actos y consecuencias, y vaya que él sabe mostrar las consecuencias bastante bien. Es experto en eso.



*Figura 28. Au revoir Shoshanna. Tarantino (2009).*

Antes de abordar el significado del capítulo es importante señalar el plano que logra el director para simbolizar la huida. El marco dentro de marco, la cruz de la ventana y la corrida de Shoshanna para salvar su vida es una de las mejores partes de la película. ¡Por favor!, la música subiendo, con el coro entonando más alto, la mirada fija de Hans Landa mientras sostiene el

arma, el desespero de la mujer y una escena final del capítulo que deja abierta las posibilidades de reencuentro. Desde lo técnico es interesante el homenaje a la película de John Ford de 1956 *The Searchers*. En la escena del rescate de la damisela, Ethan, interpretado por John Wayne, es enmarcado dentro de una puerta como símbolo de libertad. Los *westerns* siempre tienen ese toque de heroísmo, de finales que impacten. Si bien la película de Tarantino logra eso, es remarcable la importancia de entender sus referencias al *spaguetthi western* y a la manera de abordar a los bandidos, a los buenos, a los malos y a los feos.

El cierre del capítulo - que fácilmente podría funcionar como un corto - da por terminada la presentación de uno de los villanos más carismáticos que se hayan visto, mostrando en apenas 20 minutos, adjetivos y cualidades propias de un héroe, llevadas al lado opuesto. Si bien ahí no termina su participación, más adelante este personaje, entrelaza su historia nuevamente con Shoshanna y hace alarde de esa actitud pasivo-agresiva con la que desde su llegada a la granja, mantuvo bajo su poder el control absoluto de la situación.

Después de ver esta parte de la película quedan algunas incógnitas, que realmente no importan. La audiencia debe pensar, es ¿cómo será la historia de este coronel? ¿es realmente tan malo? ¿cómo logra hacer que la gente haga lo que él desea? ¿por qué es tan agradable pero tan odiable al mismo tiempo? Esas y otras preguntas podrán ser contestadas más adelante.

### ***2.2.15. El mejor personaje***

Hay un punto en los textos investigativos en los que aburre leer en tercera persona lo que otro dice. Y más lo que otro dice de otro. Ya para este momento, la opinión se torna más subjetiva que objetiva y es un terreno menos escabroso para hablar, o en este caso para escribir. En ese



caso es pertinente hablar, sin comparar ni poner en la balanza todos personajes, sino su relevancia en la historia.

Para el caso de *Bastardos sin Gloria*, Hans Landa constituye un personaje principal. Es el hilo conductor del resto de historias, todas convergen en un punto hacia él. Su reaparición en la película se da luego de conocer los bastardos, su *modus operandi* y su especialidad: las cabelleras frescas. En el caso de Shoshanna, su historia toma un rumbo con mejor destino, dueña de un cine, intenta llevar otro nombre y otra vida. Cuando ocurre el reencuentro, dado que en un confuso suceso llamado acoso, esta termina frente a frente con el mismísimo Landa. Este no la reconoce, nunca le vió el rostro, pero al igual que antes, muestra una vez más ese carácter que infunde terror.

Ahora, luego de esa contextualización, hay que partir de tres puntos claves que convierten a Landa en el personaje que guía la película: su carisma, su posición y su método. Para hablar del primero basta con ver la conversación con el granjero. Es carismático, comprensivo y atento. Es el enemigo, pero intenta ser cordial o al menos usar una fachada. Si bien durante esta primera parte del film, se lo presenta en sus facetas, también se presenta un contexto político apenas ilustrado, pero perfectamente entendible. Ahora, Landa conoce el juego, es un tipo audaz, y durante este tiempo, le muestra a la audiencia que puede tener siempre un as bajo la manga.

Su elocuencia confunde, su sinceridad hace más difícil de descifrar sus intenciones. Desde que pisó la casa supo lo que iba a hacer, estando siempre un paso adelante de la familia, de los judíos y del espectador. No por algo la película tardó tanto en hacerse, es un personaje que desde

su concepción impacta. Sus diálogos tienen ese humor negro típico del director, pero también carga con una emotividad solo percibida por el mismo. Es narcisista, es orgulloso y manipulador.

Con todo esto, su nivel en el protagonismo solo es relegado por el aspecto villanesco de su *performance*, es solo el villano de una película de nazis. Pero, como se ha visto durante este escrito, su importancia no es nada pequeña, al contrario, es un punto enorme en el guión. Entonces, recapitulando todo lo acontecido hasta ahora, bien podría dejarse dicho que Landa es un tipo que cae bien a todos. Sí, tiene sus defectos, sí es un matón, sí, sus intenciones nunca son del todo claras, pero efectivas. Sí, todo eso es su personalidad, su intencionalidad se refleja en su expresión facial. Durante la película se le ve como alguien pequeño, por su estatura, pero es capaz de reducir la relevancia de quien esté en escena solo por su presencia.

Ese es otro punto fundamental, su presencia por su posición. Como lo dice en la primera parte del largometraje, llegó a donde está por su propio mérito. Es entendible que para ese entonces, ser el jefe de seguridad del partido de gobierno era ganarse todo a pulso. Su presencia como oficial de alto rango de la SS, lo distingue del resto. Es consultado por otros, es respetado por otros y entiende que la seguridad en su lado del juego es su trabajo. Por eso es tan llamativa su presencia, por su personalidad atrapante, dado que transmite a través de su fachada una accesibilidad y porque le gusta el strudel. He aquí un pequeño paréntesis. Cuando come strudel con Shoshanna, la música se apaga. Es una película de muchos diálogos sin acompañamiento musical, pero que explican parte de la trama. Si bien se le ve comiendo o bebiendo en distintas ocasiones es en esta donde, ejerce su control absoluto gracias a su posición.

Su modo en cambio, no cambia con la situación sino que la acopla. Siempre es cortés, pero insistente. Es gracioso, pero gusta burlarse de los demás. Eso hace de su manera de llevar a cabo sus planes, una maravilla. Si bien el plan del final de la película no resultó como debía - cosa que es tema de discusión por la ingenuidad con la que es tratada - sí destaca que su modo de conectar y establecer vínculos sea notable. Luego del tiroteo en el bar, identifica fácilmente a los bastardos, entiende el *late motiv* de la escena anterior y al estilo detectivesco de Sherlock Holmes, comienza a atar los cabos que lo conducen a su principal sospechosa.

Como elemento narrativo funciona bastante bien, es un personaje con mucho diálogo, políglota y conversador. Eso lo hace reconocible a la primera. Luego está el hecho de ser un oficial de alto mando en las fuerzas de Hitler. Por último está su conexión con algunos personajes con los que se va encontrando.

Hay ciertos agujeros en cuanto a casualidades muy sospechosas en la película que incluyen el desempeño del coronel en su labor. En el cine por ejemplo, es inusual ver tan sola la proyección, sin mucha seguridad. Si bien quería que eso pasara, era importante hacer notar que no debían sospechar de su accionar, pero son cosas que se pasan por alto al ver el filme.

#### **2.2.16. Su influencia en el resto de la película**

Al ver lo que es capaz de hacer y cómo se comporta, se espera que en los capítulos siguientes tenga más protagonismo. Es solamente en el segundo donde no aparece. En el tercero tiene la conversación con Shoshanna mientras comen strudel y le habla de los trabajos destacados para los negros. En el cuarto asiste a la escena después del tiroteo y en el último revela sus intenciones de matar al *Führer*. Todas parecen ser escenas aisladas dentro de su

comportamiento, pero sí influyen desde su modo de comportarse. Por ejemplo, en la escena con Shoshanna, establece una barrera comunicativa a pesar de que le dice que es una mera *formalidad*. Con el tiroteo, ordena desalojar la sala para poder tener acceso a la información solo para él. El capítulo final, en la escena del interrogatorio con Raine y *Little men*, es Landa quien establece un muro en la mesa con el teléfono, el vino y las copas.

Esta tendencia a enmascarar sus intenciones lo muestran menos humano que los demás, lo que intenta siempre es no revelar su objetivo, pese a que de vez en cuando hace gala de su mofa. En la escena donde se infiltran los bastardos al cine y estos pretenden ser italianos, Landa aborda con intencionalidad a la actriz. El poder detallar su mentira y burlar a los acompañantes con su italiano perfecto, lo terminan por hacer más interesante no por lo que venga más adelante sino por su personalidad. Luego asesina a la actriz, captura a los dos hombres y entra en escena su último *performance*.

Su influencia se da más por guión que por coincidencia, no está puesto en las escenas porque sí. Tarantino lo pone para que estorbe y sea una piedra de tropiezo con quien se tope. Para ello le impregna una última cualidad. Su apodo.

Cuando habla con el campesino al inicio de la película, hace gala de su orgullo por su apodo. En cambio en el interrogatorio con los bastardos, parece odiarlo, como si fuera cierto. La verdad es que no importa, ha hecho ya sus jugadas, ha empezado una bola de nieve que se va a llevar todo a su paso y espera salir victorioso una vez más. Pero, no lo logra. Aunque a manera personal, es más un arreglo del heroísmo americano, el final tan ingenuo con el que se le afrenta,

es algo insulso. Carece de toda la personalidad arrolladora con la que se le vió en el metraje, sin embargo no le quita el mérito de poder ser parte de la historia, aún con una esvástica en la frente.

## Conclusiones

A modo de conclusión: el cine es hermoso, fin.

El cine tiene tantos matices que un monto de letras no le van a poder detallar en su totalidad, el cine es disfrute, es deleite auditivo, es historias y personajes. El cine toma prestado de tantas áreas distintas que este es apenas la punta del iceberg. La mejor manera de concluir algo sobre el cine es viéndolo, nada más. Sin embargo, enlazando el objetivo principal y sus específicos de este material es pertinente decir que:

- El análisis narrativo y semiótico del personaje lo incluye en distintos elementos que lo hacen fundamental para la construcción del resto del filme.
- Tarantino hace un buen uso de los elementos de tensión, ya que precisamente esa catarsis del final del primer capítulo y de la película prepara a los personajes y al espectador para afrontar una nueva estabilidad y por ende un nuevo comienzo, sea cual sea el resultado, bueno o malo, recompensa a los dos por igual.
- El lenguaje audiovisual es tan nutrido y variado en este capítulo, que sirve de ejemplo no solo para hablar de lo que es el suspenso en el cine, sino de lo que es el recurso narrativo para contar a través de planos, escenas, diálogos y sangre.
- La semiótica como significación tiene mucho más sentido al ser observada a detalle. Elementos como sombreros con cráneos, pipas enormes, signos de tres con los dedos, acentos extraños y risas extravagantes, le aportan a la creación interesante de personajes. Todos ellos tan variados y distintos que, cada uno tiene un símbolo con el cual

identificarse. Landa su personalidad que funge como símbolo de un mensaje constante a cualquier receptor. Raine, la frialdad con la que la violencia en rechazo a la violencia se puede tornar, está representada en su cajita de *perico*. Para Shoshanna su mejor arma es su propio cine, para el *Oso Judío* su bate es su símbolo de fortaleza. Cada elemento es un detalle que le añade más personalidad y carácter al personaje, no importa si es un objeto material o inmaterial, ese símbolo acompaña cada acción de los protagonistas que puede servir para analizar en una futura ocasión.

- Landa como personaje es fastidioso. Es irritante su insistencia, pero a la vez causa curiosidad saber si logrará descubrir a sus contrincantes. De eso se trata su trama. Es un agente permanente de observación ante los cambios más sutiles. Y gracias a Tarantino, la interpretación de Waltz y el desempeño de la música en los momentos claves, es un villano recordado, no por su maldad, sino por su carisma.
- El cine merece ser interpretado de mejor manera. La educación para el cine es tan importante como el inglés o el lenguaje de señas. Debe ser parte de la formación en todos los niveles, no solo porque sea este un trabajo homenaje al cine, sino porque el séptimo arte conecta con las audiencias en las áreas que existen. Si alguien quiere ver como funciona el periodismo, ve una película que hable de ella, de las emociones y el romanticismo, hay una para eso. De la historia de la humanidad como ser destructivo del planeta, *pff*, hay un montón. Hay de todo y para todos, incluso en el porno, por eso es fundamental encontrar un gusto por el séptimo arte, una manera de verlo desde otros ojos, una forma de encontrar similitudes, significaciones y detalles ocultos, eso lo hace

divertido y entretenido. Bueno, también no hay que negar que el *Avengers, assemble* no es una gran frase, pero debe trascender más allá de la pantalla. Para un cineasta, no debe haber mayor reconocimiento que el gusto del público por su producto, para un estudiante próximo a graduarse no hay mejor gratitud que leer todo este incomprensible compendio sobre un amor al cine. Del mismo modo, el cine debe ser reconocido más allá de lo que es ahora. El desarrollo de un largometraje, corto o videoclip, o en fin, cualquier producción audiovisual, excepto los *Tik Tok's*, tienen una intencionalidad que debe ser descubierta, analizada, entendida, confrontada y expuesta según lo que se comprenda. La subjetividad da para eso, para buscar cosas donde otros no la ven. Si usted no la ve, no importa, otro lo hará. Disfrute del cine.

- La investigación sobre el cine es extensa. Tiene tantos matices y contrastes que en ocasiones no existe la objetividad sino una forma de aceptación de la subjetividad como razón primaria. Sin embargo es importante conocer quienes son los textos base que sirven de análisis para cualquier investigación siempre y cuando se intente abordar desde lo ya escrito y no de lo que puede ser calculado por encuestas o entrevistas. Parte de los textos sobre cine y sus diversas áreas de alcance y enfoque no son valorados con el esfuerzo que se debería, se entienden como anticuados o desactualizados, pero no se toma consciencia de su valor investigativo.
- Se vuelve gratificante el encontrar lectores que puedan entender y aceptar que el cine es un elemento tan potente como la palabra escrita en la comunicación y se entiende como



una extensión del habla y la escucha, sin caer en lo subjetivo generalizado sino lo en lo subjetivo específico.

- La experiencia entorno al análisis documental nutre el conocimiento de modos insospechados, afirma conceptos y desvía la atención en otros que no tiene relevancia en etapas preliminares, se convierte el análisis documental en un herramienta poderosa en voces de otros para encontrar divergencias y conjeturas escritas que se asemejan a conversaciones y diálogos entre grupos de amigos que debaten sobre un tema.

Gracias por leer.

## Análisis documental

Tabla 1

*Análisis documental de “La ciencia de la Semiótica”*

<b>Análisis documental</b>	
Fecha: 23 Enero 2020	Asesor: Cristhian Hernández
Documento que se analiza: La ciencia de la Semiótica	
Nombre del documento: La ciencia de la Semiótica, C. Peirce (1978)	
Descripción del contenido: Habla de la Semiótica desde la interpretación del autor, sus elementos, que otros factores influyen en la construcción de un concepto semiótico y hacia qué está encaminada la semiótica de Peirce. Explora los signos como objetos, las relaciones triádicas, las diez clases de signos, icono, índice y símbolos entre otros elementos semióticos.	
Análisis del contenido: Para efectos de la monografía, el texto de Peirce explora un tema fundamental: la semiótica. En este se incluyen aspectos relevantes como la <i>Triada de Peirce</i> que ayuda a explicar mejor el funcionamiento del signo en la semiótica. Además, funciona de complemento para el texto del que habla Gilles Deleuze porque ayuda a enmarcar parte de su enunciado desde el aspecto técnico de la simbología de la semiótica.	

Tabla 2

*Análisis documental de “La narración en el cine de ficción”*

<b>Análisis documental</b>	
Fecha: 23 Enero 2020	Asesor: Cristhian Hernández
Documento que se analiza: La narración en el cine de ficción	
Nombre del documento: La narración en el cine de ficción, D. Bordwell (1996)	
<p>Descripción del contenido: Bordwell habla de la narración, la mimética, las actividades del observador en el relato narrativo, elementos de la narración como el tiempo y el espacio en el cine, además de mostrar normas y reglas narrativas a la par de algunos ejemplos claros sobre la narración en el cine, en especial el cine de ficción.</p>	
<p>Análisis del contenido: En el libro se pueden encontrar un acercamiento a la narración como método de historia. Bordwell explica cómo ciertos elementos narrativos pueden hacer funcionar de mejor manera un escenario cinematográfico y de qué modo se puede entender las demás disciplinas con las que se aborda la narración como la semiótica o la lingüística. El autor también pone sobre la mesa las reglas que se tienen en cuenta para entender el modo de narrar que se usa en las producciones audiovisuales y como están hacen parte de lo que se quiere significar sean las escenas o momentos que sean dentro de las mismas.</p>	

Tabla 3

*Análisis documental de “Ensayos sobre la significación en el cine volumen 1: 1964 - 1968”*

<b>Análisis documental</b>	
Fecha: 24 Enero 2020	Asesor: Cristhian Hernández
Documento que se analiza: Ensayos sobre la significación en el cine volumen 1: 1964 - 1968	
Nombre del documento: Ensayos sobre la significación en el cine volumen 1: 1964 - 1968, C. Metz (2002)	
Descripción del contenido: Este texto aborda el cine desde la semiótica audiovisual y su significación, los aspectos semiológicos del cine, la denotación y la connotación del cine, además de agregar algunos ejemplos <i>sintagmáticos</i> en el cine francés. Metz habla en el texto de la narratividad y su influencia en el cine.	
Análisis del contenido: La función de este texto en el trabajo desarrollado en estas páginas es el de dar una mirada distinta desde la semiología del cine a lo que ocurre en pantalla. El cine al ser un elemento tan rico en recursos y métodos, se explora desde los ejemplos de Metz, su forma de hablar de los símbolos, los signos y lo que compete al aspecto semiótico y semántico, además de enlazarlo con la narración que ocurre. En lo que se ve y lo	

que significa en el cine, hace un aporte fundamental para entender más la pedagogía del cine.

Tabla 4

*Análisis documental de “El relato cinematográfico”*

<b>Análisis documental</b>	
Fecha: 24 Enero 2020	Asesor: Christian Hernández
Documento que se analiza: El relato cinematográfico	
Nombre del documento: El relato cinematográfico, Gaudreault, A., & Jost, F. (1995).	
<p>Descripción del contenido: En este texto los autores explican varios temas importantes: el relato como elemento en el cine, la narratología, los elementos del relato y que es el relato, además la enunciación y su relación con la narración, la temporalidad en el cine y el espacio del relato dentro del cine.</p>	
<p>Análisis del contenido: Parte del texto explora a detalle el relato y sus funciones dentro del cine, cómo funciona el relato cinematográfico y que elementos se deben tener en cuenta para llevarlo a cabo correctamente. Enuncian el tiempo y la temporalidad como partes de un momento del relato que debe tenerse en cuenta. Durante el texto describen también la función del sonido como elemento narrativo dependiente e independiente del relato y cómo se entrelazan estos dos momentos.</p>	

Tabla 5

*Análisis documental de “El lenguaje del cine”*

<b>Análisis documental</b>	
Fecha: 13 Febrero 2020	Asesor: Cristhian Hernández
Documento que se analiza: El lenguaje del cine	
Nombre del documento: El lenguaje del cine, Martin, M. (1990).	
Descripción del contenido: Martin, indaga en temas como los caracteres fundamentales de la imagen en el cine, la planimetría, movimientos, ángulos, iluminación. Explora otros elementos estructurales como la metáforas, las elipsis, el montaje, diálogo, entre otros.	
Análisis del contenido: En una primera parte el autor explica a detalle los elementos que componen el cine y que lo hace –desde el aspecto técnico– fundamental para el resto del texto. En la siguiente los aborda ejemplificando escenas y detalles interesantes que bien pueden servir para entender desde la educación para el cine lo que significan y lo que pueden aportar. Para el aspecto estructural, muestra distintos tipos de relato que se pueden hacer, además de usar el montaje como elemento para mejorar la narrativa y la puesta en escena de los planos. Durante la última parte aborda el tiempo y su uso en el cine, así como las estructuras del pasado y el futuro dentro del cine.	

## Diario de campo

Tabla 6

*Diario de campo “Elementos que determinan el relato audiovisual”*

Fecha: 16 febrero 2020		
Lugar: Pamplona		
Tema: Capítulo I, Bastardos sin Gloria (2009)		
Objetivo: Elementos que determinan el relato audiovisual (parte 1)		
Ejes temáticos	Descripción	Reflexión
Tensión - acción	<p>En el capítulo I de la película en cuestión se tratan temas relacionados a la tensión y el suspenso con los dos personajes principales. Durante este fragmento del film se hace hincapié en la interacción del personaje alemán, de mucho más rango, sobre el francés. En esta interacción se nota</p>	<p>La tensión que se acumula en el capítulo tiene dos posibles desenlaces para el espectador del cual solo se resuelve uno, por obra del guión. El primero es que los sobrevivientes judíos pasen desapercibidos luego del interrogatorio, evitando así una confrontación con el oficial alemán y con la</p>



	<p>algunos apartes con respecto a lo que ocultan, como lo descubren, las intenciones escondidas de los personajes y aquello que es importante para cada uno. También ocurre un desenlace violento para el final del capítulo que denota un punto de inflexión del drama y la tensión ocurrida en la película, trayendo como consecuencia una acción desbordante para el final.</p>	<p>audiencia que espera un desenlace que satisfaga sus necesidades. El segundo es el que ocurre, donde la tensión es llevada a tal punto que explota en forma de asesinato por parte de los soldados alemanes a los judíos. En este punto, la satisfacción como audiencia se refleja porque no es toda la familia la que es asesinada, sino que queda una persona que pueda contar la historia.</p> <p>En este punto el espectador ya ha superado toda la tensión que ocurrió durante este tramo y se prepara para una nueva carga emocional en los siguientes minutos.</p>
--	--	---

<p>Carácter del personaje</p>	<p>En esta parte del largometraje hay 3 personajes principales o importantes. El primero es el personaje de <i>Hans Landa</i>, Coronel de las SS que denota un aspecto dramático durante su performance. El segundo, es el francés, un campesino llamado <i>Perrier LaPadite</i> que encarna un personaje sumiso, intenta ser ético, pero su carga emocional es tan desbordante que cae presa de sus intenciones. La última es la sobreviviente, <i>Shosanna Dreyfus</i>, que su aporte es muy dramático al mantenerse oculta la mayor parte de la conversación e</p>	<p>Como personaje, <i>Landa</i> es un detective tipo <i>Sherlock Holmes</i> pero más carismático. Encarna un modo de entender su modo de actuar que hace que los espectadores sientan agrado por su persona. Su dramatismo para <i>embaucar</i> a la audiencia y al francés, también le ayudan a mejorar la carga emotiva que trae consigo sus acciones. Para <i>LaPadite</i> es un verdadero suplicio el tener que volverse sumiso al atender en su casa a tal persona. Es un campesino dueño de su mundo, de su parcela y tiene que entregarla durante el encuentro a la merced del</p>
-------------------------------	---	---

	intentar pasar desapercibida.	<p>alemán. No está cómodo y sus emociones le juegan un papel en contra.</p> <p><i>Shoshanna</i> en cambio tiene un punto de exaltación al final cuando logra hacerse camino a la salvación. Si bien no es del todo completa, su escape le proporciona darle herramientas suficientes al espectador para que confíe en que volverá a aparecer y cobre venganza por lo sucedido.</p>
--	-------------------------------	--

Tabla 7

Diario de campo “Elementos que determinan el relato audiovisual, segunda parte”

Fecha: 16 febrero 2020		
Lugar: Pamplona		
Tema: Capítulo I, Bastardos sin Gloria (2009)		
Objetivo: Elementos que determinan el relato audiovisual (parte 2)		
Ejes temáticos	Descripción	Reflexión
Temporalidad	El momento ocurre en un pasado distópico de la II Guerra Mundial, en la ocupación de Alemania a Francia y su empeño por encontrar los vestigios judíos que albergaban en el país galo.	Para la audiencia es una forma de mostrar <i>¿qué hubiera pasado si?</i> evidenciando una forma indirecta presentar la relación de los nazis con los judíos y la inclusión de personajes ficticios en un ambiente basado en la realidad.
Locación	Campaña francesa, parcela propiedad de <i>Perrier</i>	El lugar importa mucho, es un sitio abierto

	<p><i>LaPadite</i>. Exteriores e interiores del lugar.</p>	<p>pero que es difícil de escapar. Al estar alejado es imposible el pedir ayuda y la belleza que lo rodea contrasta con las situaciones que se viven en el lugar.</p> <p>Ya dentro de la casa, el sitio se convierte en un espacio mucho más claustrofóbico e intimidante, haciendo que el coronel logre sacarle la información que necesita al campesino. Este lugar permite que se concentre la conversación sin distracciones, pero con el factor miedo rampante en todo momento.</p>
Atmósfera	Referida al contexto sociopolítico al cual está sometida la familia,	El temor por ser descubiertos, la ira reprimida de no poder ser libres en su

	<p>generando en su casa un ambiente de tensión, intriga, suspenso y miedo.</p>	<p>propia casa y de tener la vida de personas en las manos, hacen que el entorno en el que se desarrolla la escena, haga desesperar las ganas de la audiencia para que se resuelva tal situación lo más pronto posible.</p>
--	--	---

Tabla 8

*Diario de campo “Aspectos del mensaje audiovisual”*

Fecha: 22 Mayo 2020		
Lugar: Pamplona		
Tema: Capítulo I, Bastardos sin Gloria (2009)		
Objetivo: Aspectos del mensaje audiovisual		
Ejes temáticos	Descripción	Reflexión
Morfología	En este aspecto se tratan temas como los elementos visuales y sonoros que se permiten el desarrollo natural de la película.	Si bien el tema ya está tratado con anterioridad, es indispensable hablar de una relevancia en cuanto al aspecto de la imagen en el capítulo. El director decide usar distintos elementos visuales de la estructura para mostrar los matices de la personalidad de cada uno de ellos. En lo morfológico, tanto la música que tiene una

		<p>relevancia sólo en los momentos de mayor tensión, como la imagen que se usa en todo el capítulo son los conductores principales de la visión del espectador.</p>
Estructura	<p>En cuanto a lo estructural se encuentran los planos, movimientos, ritmo, continuidad, iluminación, colorización.</p>	<p>En la planimetría el director entiende la necesidad de transmitir un suspenso muy relevante para quien la ve. La tensión y la ansiedad producida por los participantes de la conversación de la casa, hace, mediante los planos y contraplanos, el paneo circular y el <i>tilt down</i> al piso, un efecto de <i>bomba de tiempo</i> ideal para un suspenso premonitorio.</p> <p>Con respecto al</p>



		<p>ritmo, si bien parece una conversación lenta, es el diálogo y la caracterización de los personajes lo que hace que sea amena y transcurra de manera concreta y concisa. La continuidad no se interrumpe porque todo ocurre consecutivamente y de manera lineal, sin salto de tiempo o <i>flashforward</i> además, ayuda a mantener todo unificado la manera como la luz se apropia del escenario.</p> <p>El montaje por otra parte es la que termina de encajar el ritmo marcado en las escenas y los distintos planos que se llevan a cabo.</p>
Semántica	Se muestran los	Lo que se entiende a

	<p>elementos que denotan y connotan algún significado latente durante el capítulo en cuestión.</p>	<p>simple vista es un interrogatorio hacia un campesino. Lo que se entiende luego de entender cuáles son los elementos del cine y hacer la pedagogía del cine, que el detective es más astuto y sutil desde el momento en el que arriba a la escena, y como él disfruta de ese juego, pues va teniendo el control absoluto de la situación. Su modo de pensar, de hablar y la interacción que lleva a cabo no solo con los personajes sino con los elementos o el escenario hacen que quien transmita o lleve la batuta de los siguientes pasos. Es gracias a él que el desenlace del capítulo ocurre y por</p>
--	--	---

		tanto, una posible nueva aparición en escena posteriormente.
Estética	Aquí no se muestran muchos ejemplos durante el capítulo más que títulos informativos y nada más, que lo único que hacen es situar al espectador en el contexto de la escena inicial y los cambios de idioma en el diálogo.	Apenas hay elementos estéticos como los títulos de los lugares y los subtítulos. Sin embargo hay otros momentos estéticos de la metáfora de la rata y los judíos que tiene trascendencia de valor para que el diálogo entre cada uno de los personajes se centre en lo que está bajo la mesa. En ese punto, la estética del lenguaje cinematográfico toma la misma preponderancia que en el lenguaje hablado y es el de demostrar a través de indirectas que todo se está

		resolviendo a medida que se ha ido avanzando en la escena, en el plano o en el capítulo como tal.
--	--	---

## Bibliografía

- Tarantino, Q. (Dirección y guión). (2009). *Inglourious Basterds* [Película]. Estados Unidos, Francia, Alemania: Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, Zehnte Babelsberg y Visiona Romántica.
- Peirce, C. (1978). *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Barthes, R. “*El mensaje fotográfico*”, en AA.VV.: *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.
- Heredero, C., y Santamarina, A. (1996). *El cine negro: Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Gaudreault, A. (2007). *Del “cine primitivo” a la “cinematografía-atracción”*, Madrid: Secuencias. Revista de Historia de cine, N° 26.
- Metz, C. *Ensayos Sobre La Significación En El Cine Volumen 1: 1964-1968*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Riambau, E. (1998). *El cine francés, 1958-1998: De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona, Paidós.
- Havel, J. (2011). *Neo Noir: Cine negro americano moderno*. T&B Editores, Madrid.

Palacios, J (2011). *Neo Noir: Cine negro americano moderno*. T&B Editores, Madrid.

McKee, R. (2011). *El guión*. Barcelona, España: Alba Editorial.

Berger, J. (1989). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.

Wiseu, T. (Productor, guión y director). (2003). *The Room* [Película]. Estados Unidos:

Wiseu-Films.

Nolan, C. (Productor, guión y director). (2010). *Inception* [Película]. Estados Unidos: Legendary Pictures, Syncopy Films, Village Roadshow Pictures.

Favreau, J., Filoni, D., Kennedy, K., Wilson, C. (Productor). (2019). *The Mandalorian* [Serie de televisión]. Estados Unidos: LucasFilm.

Tarantino, Q. (Dirección). (1994). *Pulp fiction* [Película]. Estados Unidos: A band apart.

Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona, España: UOC.

Cortés, L., & Díaz, L. (2009). *El director de fotografía, coautor de la obra cinematográfica*. En J. Marzal, F. Gómez. *El productor y la producción en la industria cinematográfica* (1.a ed., pp. 381-392). Madrid, España: Editorial Complutense S.A.

Denevi, R. (2008). *Introducción a la cinematografía*. Buenos Aires, Argentina: SICA.

Martin, M. (1990). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.

- Gubern, R. (2015). *Historia del cine / History of the Cinema*. Barcelona, España: Anagrama.
- Villeneuve, D. (Dirección). (2017). *Blade Runner 2049* [Película]. Estados Unidos: Broderick Johnson, Andrew A. Kosove, Cynthia Yorkin, Bud Yorkin, Ridley Scott.
- Ford, J. (Dirección). (1956). *The Searchers* [Película]. Estados Unido: C.V. Whitney.
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine* (3.a ed.). Madrid, España: Siglo Veintiuno de España Editores.

## Cibergrafía

- Schell, H. (2015, 1 junio). *Quentin Tarantino: Cine de reescritura*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <https://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2015/07/Quentin-Tarantino-Cine-de-reescritura.pdf>
- Sánchez, A. (2015, 5 febrero). *La traducción de Tarantino : análisis traductológico de la película Malditos Bastardos*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/6093>
- Guzmán, V., & Vilas, J. (2010). *Influencia del spaguetti-western en Malditos Bastardos de Quentin Tarantino*. Área abierta, 26. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/277751177\\_Influencia\\_del\\_spaguetti-western\\_en\\_Malditos\\_Bastardos\\_de\\_Quentin\\_Tarantino](https://www.researchgate.net/publication/277751177_Influencia_del_spaguetti-western_en_Malditos_Bastardos_de_Quentin_Tarantino)
- Ortega, J. (2012). *El cine de Quentin Tarantino: influencias del cine negro y de la Nouvelle Vague*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación, 48, 101–103. Recuperado de [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=8715&id\\_libro=415](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=8715&id_libro=415)
- Bellido, A. (2009, 6 diciembre). *Malditos bastardos (2009): estudio*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <http://www.encadenados.org/rdc/rashomon/90-n-63-quentin-tarantino/1785-malditos-bastardos-2009-estudio>



- Rubio, M. (2018). *La originalidad y la copia inevitable: Análisis del cine de Quentin Tarantino*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <http://www.encadenados.org/rdc/rashomon/90-n-63-quentin-tarantino/1785-malditos-bastardos-2009-estudio>
- WhatCulture. (2018, 16 noviembre). *10 Most Successful Film Directors In History*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <https://whatculture.com/film/10-most-successful-film-directors-in-history?page=6>
- Total Film Magazine. (2007). *Greatest Film Directors of All Time*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <https://www.filmsite.org/directors.html>
- IMDB. (2019, 5 octubre). *BEST DIRECTORS RANKED BY OVERALL RATING OF THEIR FILMS - IMDb*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <https://www.imdb.com/list/ls020465507/>
- Quartz. (2017, 7 febrero). *The 100 best directors of the last 25 years, ranked according to thousands of critics' reviews*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <https://qz.com/902844/the-100-best-directors-of-the-last-25-years-ranked-according-to-thousands-of-critics-reviews/>
- ScreenRant. (2019, 8 agosto). *Best Movie Directors Of The Decade*. Recuperado 13 octubre, 2019, de <https://screenrant.com/best-movie-directors-decade-2010s/>
- Pinarello, J. (2018, 13 agosto). *Pulp Fiction | Te Lo Resumo Así Nomás#184* [Archivo de vídeo ]. Recuperado 13 octubre, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=OD0Goxrq9aE>

- Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-8, C. Harvard University Press, Cambridge 1931-1958. Edición electrónica de J. Deely, InteLex, Charlottesville, VA.
- Paz, J.(2001). *Teorías semióticas y semiótica fílmica*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, (17). [fecha de Consulta 19 de Noviembre de 2019]. ISSN: 0327-1471. Disponible en:  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=185/18501721>
- Soler, M. (2013). *Cinefilia, cult movies e o filme Bastardos inglórios, de Quentin Tarantino*. Galáxia, (25). [fecha de Consulta 19 de Noviembre de 2019]. ISSN: . Disponible en:  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3996/399641251009>
- Fernández, M. F., Gutiérrez, A. T., & Arias, D. (2019). *Aprendizaje de dos conceptos semióticos para el análisis cinematográfico*. Sophia, 15(1), 109.  
<https://doi.org/10.18634/sophiaj.15v.1i.907>
- Moreira, M. (2017). *Os Oito Odiados: uma análise semiótico-sistêmica-psicanalítica*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, 24(2),. [fecha de Consulta 19 de Noviembre de 2019]. ISSN: 1415-0549. Disponible en:  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4955/495553931011>
- González, A. (2011, 11 noviembre). *Análisis del estilo cinematográfico de Quentin Tarantino*. Recuperado 20 noviembre, 2019, de <https://riunet.upv.es/handle/10251/12847>

- Salvador, J. (2016, 11 noviembre). *La representación de la violencia en el cine contemporáneo : el caso de Quentin Tarantino*. Recuperado 20 noviembre, 2019, de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/48469>
- Peña, P. (2018, 13 septiembre). *Análisis de arquetipos en la obra de Quentin Tarantino*. Recuperado 20 noviembre, 2019, de <https://repository.usta.edu.co/handle/11634/13078>
- Feruglio Ortiz, H. A.; Garnica, N. y Álvarez Gonzales, C. F. (2019). *El efecto Black Mirror. Ensayos sobre filosofía, tecnología y cultura*. Buenos Aires: TeseoPress.
- Aguado, J. M. (2004). *Introducción a Las Teorías de la Comunicación y la Información*. Murcia, España: Diego Marín Librero-Editor, S.L.
- Sierra, M. (2018). *Poética decolonial en la figura del cangaceiro corisco de Dios y El Diablo en la Tierra del Sol de Glauber Rocha, un acercamiento fenomenológico*. Universidad de Pamplona. Pamplona.
- Fuentes, R. (2013). *Relación Filosofía y Cine desde el concepto de imagen-percepción en Gilles Deleuze*. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga.
- Cárdenas, Juan David (2011). *El cine clásico y su doble anacronismo del mito y del héroe*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 6(2). [fecha de Consulta 20 de Septiembre de 2019]. ISSN: 1794-6670. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2970/297023485005>

Tomatazos. (2018, 19 enero). *The Room*, de Tommy Wiseau, ¿qué dijo la crítica de este clásico?

Recuperado 13 noviembre, 2019, de

<https://www.tomatazos.com/articulos/316997/The-Room-de-Tommy-Wiseau-que-dijo-la-critica-de-este-clasico>

Barranco, A. (2019, 22 noviembre). 'The Mandalorian' | ¿Por qué está arrasando la serie de 'Star

Wars'? Las 5 claves de su éxito. Recuperado 30 noviembre, 2019, de

[https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2019-11-22/the-mandalorian-el-mandaloriano-serie-disney-plus-star-wars-guerra-de-las-galaxias\\_2340860/](https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2019-11-22/the-mandalorian-el-mandaloriano-serie-disney-plus-star-wars-guerra-de-las-galaxias_2340860/)

Lehne, M., & Koelsch, S. (2015). Toward a general psychological model of tension and

suspense. *Frontiers in Psychology*, 6. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00079>

Tucker, M. (2017). *Inglourious Basterds – The elements of suspense* [Archivo de vídeo ].

Recuperado 3 de diciembre, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=AvtOY0YrF-g>

Turrents, P. (2012, octubre 11). *Qué es y qué hace un director de fotografía?*.

Recuperado 11 abril, 2020, de

<https://directordefotografia.wordpress.com/2012/10/11/que-es-y-que-hace-un-director-de-fotografia/>

Treintaycinco mm. (2019, octubre 19). ¿Qué es el lenguaje cinematográfico? Recuperado

11 de abril de 2020, de <https://35mm.es/que-es-lenguaje-cinematografico>

- INTEF. (s. f.). El lenguaje cinematográfico | El cine como recurso didáctico. Recuperado 11 de abril de 2020, de [http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1\\_2/index.html](http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1_2/index.html)
- Cinematoscopio. (2019, julio 20). Santiago Rivas nos invita al Cinematoscopio [Publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=2325082167609511>
- Vazza, F. (2009). *Lenguaje Audiovisual*. Recuperado de [https://perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje\\_audiovisual.pdf](https://perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_audiovisual.pdf)
- Zepfilms. (2013, abril 4). El plano cinematográfico y otras técnicas [Archivo de vídeo]. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WswL1ZNpxns>
- Zepfilms. (2012, agosto 3). Qué es la profundidad de campo [Archivo de vídeo]. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hNZtV0wQgWw>
- Zepfilms. (2013, junio 27). Qué es la continuidad en el cine [Archivo de vídeo]. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6oy3HmYiLuM>
- Zepfilms. (2012, agosto 17). Qué es la temperatura color [Archivo de vídeo]. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zLyE9xuHafw>
- Jiménez, C. (2017, febrero 28). El color y su uso en el cine [Archivo de vídeo]. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eGfbW9sBBuQ>
- Perdomo, W. (2016). Un modelo semiótico para la lectura del discurso cinematográfico. *AdVersus*, 13, 152-171. Recuperado de <http://www.adversus.org/indice/nro-30/notas/XIII3007.pdf>