

Flagelos sociales en el cine latinoamericano

Semióticas emergentes e identidades multisémicas convergentes y divergentes

Manuel Salvador Martínez Boscán ¹

Recibido: 15-07-2015

Aprobado: 20-08-2015

Resumen

El cine latinoamericano, es entendido como un proceso de enunciación por parte de un autor cinematográfico quien se ha desarrollado estableciendo su desarrollo en procesos de socialización, por lo cual exhibe y representa su visión de la realidad social. Tomando como muestra 3 filmes latinoamericanos contemporáneos, Amores Perros (Iñárritu, 2001: México), Ciudad de Dios (Meirelles, 2002: Brasil) y Secuestro Expres (Jakubowicz, 2005: Venezuela), se intentará establecer criterios de análisis del cine latinoamericano como denuncia social de los flagelos sociales representados. El principal objetivo de este estudio se centra en *“Formalizar la fundamentación teórica y metodológica de la semiótica del arte y la cultura a través del estudio y comprensión de la representación los flagelos sociales presentes y persistentes los relatos filmicos latinoamericanos”*. A través de la aplicación de herramientas Teóricas y Metodológicas (Eco, García de Mole-ro, Lotman, Deleuze y Guattari), se logró identificar al conformismo y la pasividad como regímenes significantes dominantes y el autor cinematográfico latinoamericano hace una ruptura de ese régimen en sus distintos mensajes legitimando la insistencia en la representación de los flagelos sociales como una denuncia social. De esta manera se abre paso a nuevos sistemas de significación, lo cual hace una invitación a nuevos análisis semióticos y nuevos entendimientos partiendo del estudio de la cultura y la sociedad representadas en el cine como expresión compleja técnico-narrativa del hombre en sociedad.

Palabras clave: Cine Latinoamericano, Flagelos Sociales, Regímenes de Signos, Ruptura paradigmática.

¹ Universidad del Zulia..

Social issues in latin american cinema

Emerging semiotics and multisemics identities convergents and divergents

Abstrac

Latin American Cinema is understood as a process of enunciation by a cinematographic author who has developed himself establishing his own growth in socialization processes, so he exhibits and represents his vision of social reality. Taking as sample 3 contemporary Latin American films, *Love's a Bitch* (Iñárritu, 2001: Mexico), *City of God* (Meirelles, 2002: Brazil) and *Secuestro Expres* (Jakubowicz, 2005: Venezuela) this paper will attempt to establish criteria for analysis of Latin American cinema as a social denunciation of the social issues represented. The main objective of this study is to "Formalize a theoretical and methodological foundation of the semiotics of art and culture through the study and understanding of the representation of the social issues shown and persists in Latin American film stories." Through the application of theoretical and methodological tools (Eco, García de Molero, Lotman, Deleuze and Guattari), it was possible to identify conformism and passivity as a dominant regimes, and the Latin American cinematographic author makes a rupture of those regimes in its different messages legitimizing the insistence on the representation of the social issues as a social denunciation. Therefore, it opens the way to new systems of signification, which makes an invitation to new semiotic analyzes and new understandings starting from the study of culture and society represented in the cinema as a complex technical-narrative expression of man in society.

Key words: Latin American cinema, Social flagellations, Social Issues, Sign regimes, Paradigmatic rupture.

1. Introducción:

Cine latinoamericano, práctica significativa y sociedad.

Empecemos por intentar definir el contexto latinoamericano, un amplio continente en lo geográfico, que abarca parte de Norteamérica, centro y toda Suramérica, amplitud telúrica donde convergen infinidad de concepciones y caracterizaciones étnicas, lo que ha desencadenado diversas conceptualizaciones sociales sobre el desarrollo, influido por un devenir histórico marcado por complejos procesos de encuentros, conquistas, luchas independentistas y nuevos modelos de desarrollo. Dentro de todo ese proceso catalizador constante de descubrimiento y redescubrimiento propio y mutuo también resalta la diversidad cultural y el anhelo, apego y defensa de ésta: la cultura latinoamericana, la misma presenta una dualidad similar y diversa, próxima y lejana, pero nunca opuesta. La defensa cultural latinoamericana encaja en la afianzada certidumbre evolutiva de solidificar, diversificar y enaltecer criterios de supervivencia.

Entre muchas otras convicciones, el fomento cultural no escapa de la actividad audiovisual como medio de expresión y consolidación del desarrollo sociocultural autóctono y complejo que

actualmente envuelve a la América Latina. El cine, como medio que ofrece libertades expresivas por medio de técnicas narrativas, visuales y auditivas prevalece como una herramienta de exteriorización de visiones, juicios, creencias, certidumbres entre otras pasiones que transforman al sujeto enunciante en creador de arte y al cine latinoamericano en una práctica significativa.

El medio audiovisual que permite representar relatos es el mismo que ofrece y precisa toda una serie de especificidades que permiten no sólo que el mensaje sea manifestado sino igualmente entendido, es de esa manera que el auditorio interpretante siente un claro nivel de concordia cuando es mostrado un mensaje por el cual siente afinidad.

En Latinoamérica el cine como medio de expresión es ahora entendido como una necesidad enunciativa que permite no sólo proyectar un mensaje, también funciona como un artefacto para compartir afinidades y propagar semillas de la cultura originaria. Dicha actividad cultural obedece a un tratamiento colectivo y a la vez individual; colectivo puesto que la sociedad latinoamericana, llena de particularidades propias del contexto no escapa a los conflictos y sus múltiples alternativas de resolución, es por ello que el desarrollo colectivo obedece a numerosos desarrollos individuales, entre los que el autor cinematográfico latinoamericano está inmerso, es partícipe y promotor del desarrollo sociocultural a través del fomento del arte y la cultura desde su esfera y conocimientos artístico-técnico-científico y narrativo, propio del medio audiovisual y más específicamente del medio cine, y por tanto no escapa al magnetismo tentador y gratificante de defender la identidad no sólo como proceso de desarrollo personal y social, sino como el persistente y perpetuo acompañante en el desenvolvimiento sociocognitivo: el crecimiento personal va silenciosamente acompañado de la evolución del contexto sociocultural, por tanto, es a través de la semiótica que podemos abordar más eficientemente el estudio del cine como cultura audiovisual.

Siendo el estudio de la cultura como comunicación, la semiótica ha de iniciar sus razonamientos con un panorama de la cultura semiótica, es decir, de los metalenguajes que intentan indicar y explicar la gran variedad de <lenguajes> a través de los cuales se constituye la cultura (Eco, 1968:11).

Ahora bien, desde el punto de vista de la realización, la obra cinematográfica no es un producto fugaz y espontáneo, puesto que además de requerir toda una preparación y producción técnica y artística, también obedece a la cuidadosa y elaborada confección narrativa, la cual proviene del autor cinematográfico quien desea proyectar su visión de la realidad a través de la ficción narrativa pero con componentes de la realidad coexistida, es decir, el autor cinematográfico directa o indirectamente aplica una sublime y explícita carga contextual de la realidad al relato fílmico como la meta de un objetivo complejizado, el cual inició desde que el mismo contexto latinoamericano influyó en la creación de estructuras cognitivas que intervinieron en el proceso de entendimiento de la realidad por parte del individuo social que eventualmente se tornaría en un creador audiovisual, el autor cinematográfico latinoamericano, puesto que la obra cinematográfica en sí es ahora entendida como continuidad del proceso de socialización.

Lo que en la sociedad se da por establecido como conocimiento, llega a ser simultáneo con lo cognoscible (.....) Éste es el conocimiento que se aprende con el curso de la socialización, y que mediatiza la internalización dentro de la conciencia individual de las estructuras objetivadas del mundo social (...) el conocimiento se halla en el

corazón de la dialéctica fundamental de la sociedad: ‘programa’ los canales en los que la externalización produce un mundo objetivo, objetiviza este mundo a través del lenguaje y del apartado cognoscitivo basado en el lenguaje, vale decir, los ordena en los objetos que han de aprenderse como realidad” (Berger y Luckman, 2001:89).

Todas estas cargas contextuales abarcan lo que se conoce como el realismo, e insistentemente abarcan lo que denominaremos flagelos sociales, entendidos como todas las contrariedades e infortunio que consciente e inconscientemente atraviesa el individuo en el transitar de su desarrollo como ser social. En Latinoamérica los flagelos sociales son propios de una sociedad en desarrollo, con fuertes arraigos culturales, pero siempre en vías de encontrar el equilibrio en el consumo y manejo de recursos: el desarrollo económico que le permita a los habitantes desarrollarse plenamente. Ejemplo de los flagelos sociales comprenderán problemáticas como el subdesarrollo, el delito, la corrupción, el crimen, la producción, el tráfico y el consumo de drogas y sus derivaciones degenerativas del desarrollo y el bienestar social.

Definamos entonces la presencia narrativa y visual de los flagelos sociales, particularmente persistente en los relatos filmicos latinoamericanos, la cual podemos categorizar desde diversas perspectivas. La primera como una manera de exteriorizar situaciones elaboradas a partir de la socialización del individuo, influenciado por dichas problemáticas a lo largo del proceso de desarrollo. Una segunda perspectiva tendrá en cuenta la presencia de los flagelos sociales en los relatos filmicos latinoamericanos como detonantes dramáticos en el relato, que dados su nivel de complejidad forman parte de la obstaculización intrínseca que crea y desarrolla conflictos en la sociedad, así como extrapolados en el relato filmico. Y la tercera como el grado de insistencia y repetición para manifestar la problemática, y a manera de denuncia, presentar los problemas revelando la gravedad de las situaciones y exponiendo el margen de peligrosidad que representan, poniendo de manifiesto riesgos axiomáticos para la vida y el desarrollo del individuo social y por ende de la sociedad como un todo.

Teniendo en cuenta esas tres perspectivas de la representación filmica de los flagelos sociales, tomemos y transfiguremos la misma presencia de dichas representaciones de problemáticas como el intento de manifestación y denuncia ante la frustración manifiesta a la cual se desea hacer frente, en un intento por dejar al descubierto los obstáculos y dificultades que forman parte de la cotidianidad latinoamericana pero que a su vez representan un atentado a la vida y la condición humana en su deseo de supervivencia individual y colectiva, una amenaza hacia la misma sociedad entendida como proceso y como construcción autónoma de cultura y de humanidad.

Toda esta denuncia como intención de comunicación a través de la obra filmica latinoamericana pasará a ser entendida como una valiente práctica de significación, la cual no desea permanecer sumisa y conforme ante dichos flagelos, sino que por el contrario intenta establecer una ruptura ante el régimen de significación del conformismo, por lo que intenta fugarse positivamente como proceso de enunciación hacia nuevos esquemas de entendimiento que permitan la evolución de los procesos de significación desde una manifestación compleja que da paso al análisis y el estudio de nuevos y propios modelos y esquemas de significación. El principal objetivo de este estudio se centra en *“Formalizar la fundamentación teórica y metodológica de la semiótica del arte y la cultura a través del estudio y comprensión de la representación los flagelos sociales presentes*

y persistentes los relatos filmicos latinoamericanos”, de igual manera más específicamente se intentará comprobar e identificar al conformismo y la pasividad como una dominación de regímenes significantes y la ruptura de este paradigma para dar paso a nuevos sistemas de significación, partiendo del estudio de la cultura y la sociedad manifiestas en el cine como expresión compleja técnico-narrativa del hombre en sociedad.

2. El cine latinoamericano y la realidad social: Esferas, estratos y resignificaciones de la cotidianidad.

El cine latinoamericano podría ahora entenderse como un proceso, no es producto de la casualidad ni la espontaneidad, desde distintos enfoques es conocido y comprobable que la creación cinematográfica obedece a un complejo proceso de planificación, confección, producción y representación, en el cual la intención de comunicación y las nuevas ideas y conceptos que dan forma a la expresión artística se ven evidenciados.

La capacidad de la acción cinematográfica (digamos más bien, en sentido amplio audiovisual) para producir realidad y no solamente para transcribir, traducir o reproducir la realidad de lo real, está planteada como posibilidad de un lenguaje, en el sentido de la lingüística, es decir, como sistema general y no en la banalidad instrumental de un medio de expresión. (Henri, 2002:20).

En este caso, en un claro y evidente proceso de aprehensión cultural, el cine como instrumento de expresión ha alcanzado un nivel de complejidad técnica, científica, artística, narrativa, estética, conceptual y estilística, puesto que ya los procesos de filmación no obedecen a un mero alcance tecnológico de registro visual, sino que la combinación, contrastación de imágenes y complejidad narrativa, todo desenvuelto en el marco del desarrollo artístico y estilístico tanto del medio cinematográfico como su autor, entendido también como partícipe del desarrollo social y cultural de su contexto nativo.

La obra filmica debe ser entendida como el producto de un autor cinematográfico quien a su vez fue, es y será parte del proceso de desarrollo y evolución de la sociedad, procesos de socialización en los cuales el individuo no solo aprende a vivir en sociedad, sino que aprende a desenvolverse según las particularidades de su entorno, lo que incluye influencia propia del contexto sociocultural.

Los procesos y sistemas de significación que dan pie al análisis del relato cinematográfico desde todas sus perspectivas forman un complejo nivel de organización semiótico, el cual debe ser entendido como un sistema en cuya organización se materialicen las combinaciones necesarias para la continuidad de la semiosis, un sistema que abarque un espacio dentro del cual dichos procesos puedan integrarse y desintegrarse para formar otras estructuras y materias significantes.

El espacio de la *semiosfera* tiene un carácter abstracto. Esto sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles

la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información (Lotman, 1996: 23).

Entonces analógicamente, según Yuri Lotman (1996), los actos semióticos por separado no generan mayores significaciones, pero sí dentro de un universo semiótico, en el cual las particularidades de cada acto semiótico se convierten en las reglas reguladoras. Ahora bien, dentro de ese espacio semiótico nunca será suficiente en cantidad para las posibilidades de significación y de análisis, por lo cual dicho espacio no es limitante ni limitativo sino que posee ese rasgo de frontera, el cual permea bien sea atrayendo de la periferia hacia el centro cuando desee significar y resignificar los elementos que sean atraídos hacia el análisis y la comprensión semiótica, de igual manera, dentro del espacio semiótico y cerca de la frontera sucede un fenómeno que bien cabe mencionar los regímenes de signos dominantes y temerosos de la transformación. Según Deleuze y Guattari (1988), dichos regímenes de signos autoritarios o semióticas estratificadas provienen del fenómeno de la subjetivación.

Dichas formaciones establecen un mecanismo de permanencia que los convierte en cierto modo en un mecanismo de control, dichos regímenes de signos se transfiguran en sistemas dominantes, los cuales desean permanecer sin ser alterados y transformarse en una estandarización forzosa de la materia significante, limitando su evolución, retardando el desarrollo integral de la ciencia de la significación y pretendiendo encasillar el entendimiento humano, desmotivar a la complejidad del pensamiento, solidificando las fronteras semióticas para instituir un sistema de supremacía, autoridad y dominación sobre la natural evolución y complejidad del pensamiento, desarrollo y evolución del ser humano y por ende de la cultura y la sociedad.

Difícilmente se puede acabar con una semiótica fuertemente estratificada. Incluso una semiótica presignificante, o contrasignificante, incluso un diagrama asignificante implica nudos de coincidencia siempre dispuestos a constituir centros de significancia y puntos de subjetivación virtuales. Por supuesto, cuando se trata de destruir una semiótica dominante atmosférica, no es fácil una operación traductora (Deleuze y Guattari, 2004:141).

Es por ello que por más que un esquema de análisis, una estructura y uno que otro patrón de entendimiento se consolide, es de entender que siempre existirán posibilidades de mutación, de un sistema cuyo desarrollo requiera una ruptura, una maquinaria de abstracción que desestratifique dichas formaciones y por ende abra paso a nuevas complejidades significantes.

La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. (...) Solo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico (Lotman 1996:26).

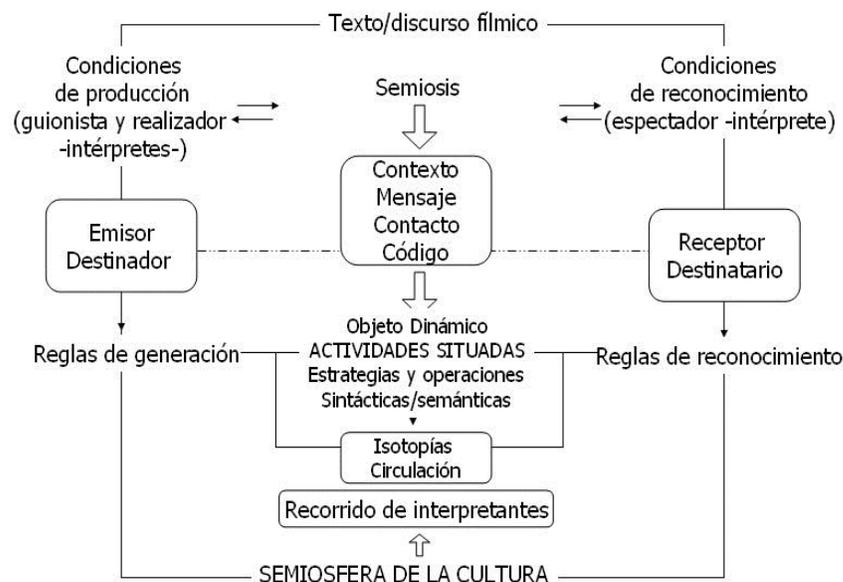
Es así como la gran esfera significante mantendrá la permeabilidad fronteriza donde se hacen posibles tanto la atracción de la periferia al centro, la misma permeabilidad que permite en una expansión gravitacional poder expulsar del centro a la periferia esas formaciones significantes que permitan amplificar tanto al esfera no solo en expansión sino en profundidad y complejidad.

Tengamos en cuenta que para la identificación de la representación cinematográfica de los flagelos sociales por parte del autor cinematográfico, es necesario identificar, detectar y descomponer el filme desde la perspectiva apreciativa en sus dimensiones estética, narrativa, estilística y tecnológica. Para ello como primer paso de análisis se procederá a decodificar el filme, método que permite la descomposición desde distintas perspectivas de análisis, lo cual identifica cada indicador apreciable en los distintos recorridos significantes propios de la semiosis.

Por otro lado, se hace necesario identificar los flagelos sociales dentro del filme, bien sea dentro del relato fílmico (narrativa), o dentro de las selecciones visuales (estética visual y sonora), dentro de las estructuras de representación (Estilística) y por último el formato de soporte que de acuerdo a los avances tecnológicos ofrecen diversas novedades entendidos como recursos de representación. Para ello, en el relato se establece la noción de acción actividad situada, que permite situar los indicadores de análisis dentro de la progresión narrativa del relato cinematográfico.

Para ubicar las huellas de la producción, se considera la noción de actividad situada; en virtud de que el autor cinematográfico construye un texto/discurso fílmico ubicándose en las fronteras de éste, situando temas sobre los cuales quiere llamar la atención al público espectador destinatario (García de Molero, 2007:103).

Por último, habiendo decodificado y situado las acciones como representaciones fílmicas, se empleará el modelo lógico/dialógico simétrico/asimétrico, propuesto por Írida García de Molero, (2004, 2007), en el cual se ubica la obra cinematográfica, (el objeto de estudio) dentro del contexto: la semiosfera de las artes y la cultura, como un mecanismo de análisis del tránsito entre el objeto de estudio y su analista, pasando por la filtración teórico metodológica para la interpretación y exposición en términos enteramente científicos/semióticos.



Cuadro No. 1: Modelo dialógico, simétrico/asimétrico en el contexto de la semiosfera de la cultura. Fuente: García, I (2004).

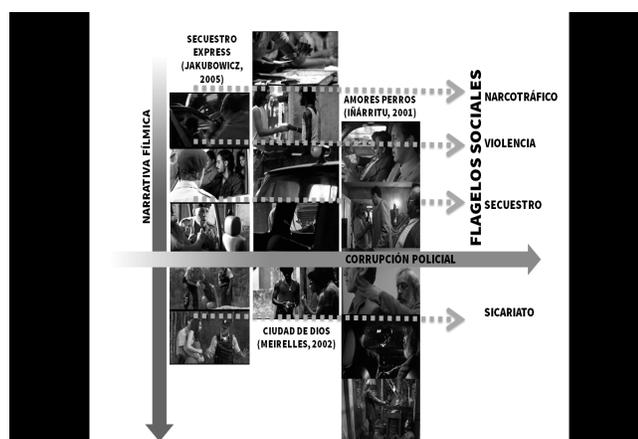
3. **Flagelos sociales y cine:** el relato fílmico latinoamericano como ruptura de la linealidad dominante.

En apartados anteriores se mencionaba acerca de la persistente presencia de los flagelos sociales en los relatos fílmicos latinoamericanos, ante tal aseveración tomaremos una muestra de tres filmes latinoamericanos contemporáneos en los cuales esta característica no solo se hace evidente, sino que precisamente son los flagelos sociales los que hacen detonar la complejidad narrativa de dichos relatos. *Amores Perros* (Iñárritu, 2001: México), *Ciudad de Dios* (Meirelles, 2002: Brasil) y *Secuestro Expres* (Jakubowicz, 2005: Venezuela) son filmes en los cuales la estética visual y sonora establecen una marcada relación con la representación de flagelos sociales.

El discurso social presente en los filmes antes mencionados, tomados como muestra intencional-opinática para esta investigación, puede decirse que no existe una declarada pasividad ante las problemáticas sociales, puesto que si bien, dichos flagelos son representados en los filmes, existe una marcada coincidencia en la complejidad de los tres relatos, la cual consiste en utilizar dicha representación de los graves problemas sociales como detonantes en la acción narrativa. Ante esta caracterización podríamos categorizar que el cine latinoamericano, entendido como cine realista de ficción, obedece a una clara intención de comunicación proveniente del autor cinematográfico, quien a su vez no solo desea representar la realidad contextual basado en sus experiencias y vivencias, sino que más allá de eso desea hacer un manifiesto, una denuncia, una ruptura al paradigma dominante, al régimen de signos predominante el cual se encuentra estratificado, solidificado, encontrando en esta ruptura una línea de fuga hacia nuevos sistemas de significación que desafíen el dominio de la pasividad y los patrones de dominación. La representación insistente de los flagelos sociales pasarán a ser un enunciado transformacional que invita al análisis semiótico y muestra una ruptura de la linealidad narrativa pasiva, impulsando un nuevo entendimiento semiótico, un nuevo régimen de signos.

Un enunciado transformacional indica más bien cómo una semiótica traduce por su cuenta enunciados procedentes de otra parte, pero desviándolos, dejando en ellos residuos intransformables, y resistiendo activamente a la transformación inversa. Es más, las transformaciones no se limitan a la lista precedente. Una nueva semiótica sólo es capaz de crearse por su cuenta por una transformación. Las traducciones pueden ser creadoras. Por transformación y traducción se forman nuevos regímenes de signos puros. Tampoco aquí encontraremos una semiología general, sino más bien una transemiótica (Deleuze y Guattari, 2004:140).

Es entonces como entendemos ambas acciones como ruptura y línea de fuga, tanto la representación del delito y los flagelos en el cine latinoamericano como denuncia social, como la invitación implícita hacia el análisis semiótico.



Cuadro No. 2. Flagelos Sociales, Coincidencias en Narrativa Fílmica Latinoamericana (Martínez, 2015)

En el Cuadro número 2, podemos apreciar cómo desde la narrativa los distintos filmes muestran una convergencia en los flagelos sociales que se representan en las cintas, coincidiendo en lo que a través de la decodificación icónica identificamos como Corrupción Policial, puesto que en las tres narrativas se observa alguna figura de autoridad policial recibiendo algún soborno, o bien, facilitando el delito. En los tres casos, igual pueden observarse otros flagelos multiplicadores de problemas como el narcotráfico, la violencia, el secuestro y el asesinato o sicariato. Partiendo de la premisa en la cual los autores intentan legitimar el mensaje y la insistencia visual y narrativa en mostrar los flagelos como denuncia social, nace un nuevo análisis y una nueva forma de abordar mediante la semiótica, la generación del sentido referido al cine latinoamericano.

De esta manera, reconocemos al cine latinoamericano dentro de las semióticas emergentes, alejándose de una semiótica estratificada, solidificada y estática hacia una semiótica más compleja, más completa: más humana. Sin embargo, las cargas subjetivas no representarán una imposición, por el contrario, dicha semiótica emergente surge de la intersubjetividad: Una semiótica más allá de lo vinculante, una semiótica crítica.

La semiótica crítica al considerar como función primaria de la comunicación-cultura, la reacción semiótica y la reproducción social, puede acabar con el cisma ontológico entre el realismo y el nominalismo, entre una teoría del sentido para la que los signos reproducen el ser, y otra para la que sólo representan lo social, mostrando la forma en que las representaciones semióticas se convierten en productoras de la reproducción real del ser social (González de Ávila, 2002:211).

Entonces, en la esfera de la semiótica del cine y de la cultura, podemos encontrar las semióticas particulares que van construyendo estructuras evolutivas divergentes, especificando y materializando inesperados y originales esquemas de entendimiento, nuevos órdenes de signos, los cuales ahora comprenden dentro de su autodeterminación que el fin de un nuevo esquema no es

su consolidación y solidificación puesto que esta característica los encasilla en un estructuralismo estático y limitado, por tal motivo, el constante descubrimiento y redescubrimiento de nuevos y más intensos y profundos constructos semióticos, que permiten no sólo la progresión evolutiva de las ciencias de la significación, sino que también incentivan a la creación de contenidos más profundos y complejos, alcanzables para el análisis, con una intrigante carga hereditaria pero con una mayor carga de pluralidad significativa que funciona a manera de semilla, que recorre en la mente semiótica los diversos laberintos mentales e intenta establecerse, germinar y desarrollarse, lo cual no es del todo fácil en la indómita naturaleza de las ciencias de la significación, donde todas las estructuras intentan crecer y predominar.

4. Conclusiones: el cine latinoamericano como identidad convergente y ruptura pragmática.

Lo expuesto hasta ahora puede concluir en una aseveración evidente, existe en el cine latinoamericano cierta convergencia en el desarrollo del concepto de identidad, concepto que se desarrolla desde lo meramente cinematográfico, es decir, desde la construcción y constitución del mensaje desde las dimensiones estilística y conceptual. En la estilística encontramos la estética visual, sonora y narrativa, entendida a su vez como aquella capacidad de representación que intenta explotar toda la capacidad creadora del autor, la creación artística enteramente que procura generar propuestas visuales y narrativas en un espontáneo afán por no encerrarse en un encasillamiento estilístico que limite, solidifique y aisle al medio cine en su contexto cultural latinoamericano.

Por otro lado, esos intentos creadores de innovación estilística cinematográfica hallan a los realizadores latinoamericanos separados por amplias distancias telúricas, separados por fronteras geográficas definidas por el convenido concepto de estados soberanos, que a su vez identifica nacionalidades y colocan al autor cinematográfico situado en un contexto el cual lo relaciona con determinada identidad nacional, añadiendo así suposiciones genéricas acerca de su modalidad expresiva atribuidos a su origen geográfico y sociocontextual. Sin embargo, dicha caracterización pasa de ser un formalismo normado para sobrepasar esos límites y converger en distintos perfiles y atributos de expresividad y enunciación.

Hablamos entonces de identidades multisémicas convergentes y divergentes, puesto que cada autor cinematográfico posee y manifiesta sus propios esquemas de enunciación, su identidad exterioriza una plurivocidad significativa, la cual individualmente busca una divergencia con respecto a otros caracteres de expresividad visual y narrativa, pero a su vez, dichas identidades convergen en la intención primaria de innovar, de explotar la capacidad artística y creadora y diferenciarse, y dichas expresividades convergen igualmente en atribuciones expresivas racionales como la temática tratada entrelazada en el relato e influida por el atributo denunciador, el cual intenta no sólo mostrar y detallar una problemática sino enfatizar la transgresión social que constituyen, lo cual imprime indicios de legitimidad en la intención de comunicación.

Aclaremos en este punto que divergencia no precisamente expresa oposición, más sí quiere manifestar diferencia en cuanto al oficio compositivo de confección artística, pero dichas divergencias encuentran convergencias en los diversos propósitos de comunicación particularmente determinados, legitimados en advertir los flagelos sociales y manifestar la disconformidad y la incompatibilidad con el normal y progresivo desarrollo de nuestras sociedades.

Así pues, entendemos una nueva paradigmática del análisis sónico del cine, tomando en cuenta una muestra del cine latinoamericano podemos advertir las distintas perspectivas de abordaje, siendo ahora entendido: como denuncia social, como cine realista de ficción, como invitación al análisis semiótico cultural, como referente social/contextual/diacrónico y como clara necesidad de comunicación y expresión por parte del autor cinematográfico latinoamericano.

5. Referencias Bibliográficas.

- Berger, P. y Luckmann T. (1979) *La construcción social de la realidad*. Sexta reimpresión en castellano. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu Ediciones.
- Deleuze y Guattari (2004) *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España. Editorial Pre-Textos,
- Eco, H. (1968) *La Estructura Ausente, Introducción a la semiótica*. Barcelona, España. Editorial Lumen.
- García M. Írida (2004) *Fundamentos semióticos para una teoría: El cine venezolano de Román Chalbaud*. Tesis Doctoral. Facultad de Humanidades y Educación, División de Estudios para Graduados. La Universidad del Zulia. Maracaibo. Venezuela.
- _____. (2007) *Semióticas del cine; El cine venezolano de Román Chalbaud*. Colección de textos universitarios. Ediciones del Vice Rectorado Académico. Universidad del Zulia. Mérida, Venezuela. Editorial Venezolana C.A.
- González de Avila, M. (2002) *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona, España. Antrhropos Editorial.
- Henri, M. (2002) *Antropología y cine*. Madrid, España. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.)
- Lotman, Y. (1996) *La Semiosfera I: semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, España. Edición de Desiderio Navarro. Ediciones Cátedra, S.A.