

El efecto del sentido del movimiento en el audiovisual: un estudio del cinetismo como formante de la expresión, a partir de la viñeta *Intolerancia* de Globo News

The Effect of Sense of Movement in

Audiovisual Media: A Study on Kineticism as a Formant of Expression in Globo News'

Institutional Motion Sequence Intolerância

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7921>

ANA SILVIA LOPES DAVI MÉDOLA¹

<https://orcid.org/0000-0003-2101-3727>

HENRIQUE DA SILVA PEREIRA²

<https://orcid.org/0000-0002-1328-8694>

La viñeta institucional *Intolerancia* del canal de televisión por suscripción brasileño Globo News es el objeto de análisis de este artículo. Ilustrada y dirigida por el diseñador israelí Noma Bar, *Intolerancia* revela en sus estructuras discursivas cómo la mirada de los medios de comunicación hegemónicos de un país latinoamericano sobre los conflictos identitarios entre Oriente y Occidente se alinea con las potencias occidentales. Siguiendo la estela de los planteamientos teóricos desarrollados por Floch en la semiótica plástica y las postulaciones de Bergson sobre el mecanismo del movimiento cinematográfico en la filosofía, el trabajo propone considerar el cinetismo como un formante constitutivo de la visualidad en los textos audiovisuales, siendo la viñeta analizada un objeto notablemente ejemplar para demostrar la hipótesis.

PALABRAS CLAVE: Semiótica, audiovisual, cinetismo, Globo News, viñetas.

This paper analyzes the Brazilian cable television channel Globo News' institutional motion sequence Intolerância. Israeli designer, Noma Bar, illustrated and directed Intolerância, which reveals in its discursive structures how the gaze of a Latin American country hegemonic media on the identity conflicts between West and East is aligned with Western powers. In the wake of Floch's theoretical developments in plastic semiotics and Bergson's postulations on the mechanism of the philosophy-centered filmmaking movement, this study aims to consider kineticism as a constitutive formant of visuality in audiovisual texts. The analyzed motion sequence is a notably exemplary object of establishing such hypothesis.

KEYWORDS: Audiovisual, semiotics, kineticism, Globo News, motion sequence.

Cómo citar este artículo:

Médola, A. S. L. D.- & Pereira, H. S. (2021). El efecto del sentido del movimiento en el audiovisual: un estudio del cinetismo como formante de la expresión, a partir de la viñeta *Intolerancia* de Globo News. *Comunicación y Sociedad*, e7921. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7921>

¹ São Paulo State University (Unesp), School of Architecture, Arts, Communication and Design, Bauru, Brasil.
ana.silvia@unesp.br

² São Paulo State University (Unesp), School of Architecture, Arts, Communication and Design, Bauru, Brasil.
hen.silper@gmail.com

Fecha de recepción: 25/08/20. Aceptación: 28/01/21. Publicado: 14/04/21.

INTRODUCCIÓN

En septiembre de 2015 el canal Globo News lanzó durante el intervalo de su programación las viñetas institucionales *Intolerancia* y *Corrupção* ilustradas y dirigidas por el diseñador israelí Noma Bar. La primera viñeta hace referencia a los hechos a escala mundial vinculando temáticamente cuestiones como la industria bélica y el fanatismo religioso, culminando en la intolerancia, título del video. La segunda pieza institucional trata de los episodios difundidos por la prensa sobre los esquemas de corrupción en Brasil llamados “mensalão”³ y “petrolão”⁴ y sus consecuencias investigativas como la operación “Lava Jato”, que mostró el conflicto entre la actuación de la clase política y los intereses de la población. Ambas viñetas están rematadas con el logotipo de la cadena y la marca tipográfica de su eslogan: “Globo News. Nunca se desconecta”. En este sentido, tales viñetas, al estar integradas a la programación del canal y marcadas como tales, confieren un estatus institucional haciendo que la enunciación de las viñetas reitere el posicionamiento estratégico de Globo News como emisor de la comunicación.

Las viñetas recibieron el prestigioso premio Clio de Bronce⁵ en 2016 por su trabajo de animación. Al contratar al diseñador Noma Bar, el canal por suscripción de Globosat matiza su programación, ya que el diseñador israelí es internacionalmente conocido por su estilo de ilustraciones y animaciones, en las que el predominio de las formas minimalistas da énfasis y sentido a las zonas negativas de sus figuras. Sus obras han aparecido en importantes publicaciones internacionales como *The Economist*, *The Observer*, publicaciones de la casa editorial Random House y la cadena de televisión pública británica BBC. Desde el punto de vista semiótico, tales viñetas ofrecen un contenido instigador para pensar la semiosis en la producción de

³ Escándalo de corrupción por el pago de sobornos a miembros del Congreso Nacional de Brasil, durante los años 2005-2006.

⁴ Trama de corrupción en la que están implicados políticos y empleados de la empresa estatal Petrobras.

⁵ Premio establecido en el área de comunicación y marketing, celebrado en Estados Unidos desde 1959.

sentido a partir de los arreglos enunciativos que engendran la articulación de los formantes en el plano de expresión de la textualización videográfica.

Se eligió la viñeta *Intolerancia* como corpus a analizar porque trata de los conflictos generados por la intolerancia cultural, religiosa, étnica, política y económica entre las potencias hegemónicas de Occidente y los segmentos político-religiosos de Oriente, abordando cuestiones inherentes al contexto de la globalización. Estos enfrentamientos se transforman en narrativas mediáticas de carácter institucional que reafirman el ethos de la cadena de televisión por suscripción Globo News, de Brasil, país latinoamericano supuestamente situado al margen de estos enfrentamientos.

Cabe destacar que Globo News surgió en 1996 en un momento histórico en el que se impuso la globalización, presentando contenidos periodísticos nacionales, regionales (apoyados en la estructura de canales abiertos afiliados a la Rede Globo) e internacionales (orientados por agencias de noticias y posibilitados por equipos de corresponsales instalados en las oficinas internacionales de Globo, como en Nueva York y Londres). Al abordar *Intolerancia*, el objetivo es identificar las estrategias enunciativas en el proceso de producción de significado. A partir de las reflexiones teóricas desarrolladas por Floch (1985) en la semiótica plástica, el análisis tiene como premisa la hipótesis de que el cinetismo constituye el formante de la visualidad en los textos audiovisuales, destacando así la relevancia de este formante en la construcción de efectos de sentido.

EL CINETISMO COMO FORMANTE AUDIOVISUAL

El análisis de los procesos de significación de los productos audiovisuales moviliza diferentes enfoques teóricos en el ámbito de la comunicación, entre ellos la semiótica. Centrada en el estudio del texto, definida como objeto de significación en un primer momento, así como objeto de comunicación entre dos o más sujetos, la semiótica discursiva de línea francesa pretende investigar las condiciones en las que un determinado lenguaje se vuelve significativo. En un trabajo anterior hemos destacado que:

El lenguaje, entendido sobre todo como objeto del saber, está presente en las relaciones de comunicación y es el vínculo que promueve la interacción entre los sujetos. No es un objeto definible en sí mismo, sino en función de los métodos y procedimientos que permiten su análisis y/o su construcción, siendo que cualquier intento de definir el lenguaje refleja una actitud teórica que ordena a su manera el conjunto de hechos (Médola, 2019, p. 10).

Siendo la televisión un medio de comunicación constituido por un lenguaje propio, de matriz audiovisual y, bajo la visión semiótica, caracterizado por ser un instrumento de análisis interno o inmanente de los discursos, el recorte de este estudio se centra en el análisis de la manifestación audiovisual en el ámbito de la visualidad, notablemente en el gráfico, articulado con las formas expresivas sonoras. Representan esta forma las viñetas de Noma Bar emitidas en Globo News, manifestadas visualmente de forma exclusiva por recursos gráficos. Machado (2014) atribuye al “gráfico” no solo el papel de apertura y cierre de los programas, sino como logotipo de la emisora como recurso estructurante en el sintagma del flujo televisivo, así como en la constitución de la identidad de la cadena. Según este autor, la viñeta:

Constituye también un importante recurso de puntuación de la programación, separando las unidades dentro del flujo continuo de la transmisión, como si se tratara de un *shifter* con una función puramente sintáctica... En este sentido, el logotipo ayuda a discriminar las diferencias en la programación, contribuyendo a relativizar un poco el concepto de flujo televisivo continuo propuesto por Raymond Williams (Machado, 2014, p. 201).

Así, la viñeta juega un papel articulador en el sintagma televisivo, provocando el establecimiento de flujos, interrupciones y reinicios y, más que eso, promoviendo una identificación, es decir, creando una identidad visual, musical, verbal, articulada a partir de isotopías temáticas de los discursos de cada programa del canal. En el caso de las viñetas institucionales, los discursos contribuyen a la construcción de la identidad del canal a través de las reiteraciones discursivas.

Al operar con la semiótica discursiva de línea francesa, se parte de la concepción saussuriana del signo y las profundizaciones desarrolla-

das por Hjelmslev (1975). Así, la manifestación televisiva se aborda bajo el reconocimiento de que tanto el plano del contenido como el de la expresión de los textos están formados por la sustancia y la forma. Dicha premisa se apoya en las formulaciones de teóricos como Floch (1985), quien desarrolló importantes avances para la comprensión de la semiótica plástica, ampliando las perspectivas para el análisis de la semiótica sincrética. Al elaborar procedimientos de lectura capaces de demostrar la semiosis no solo en la relación de presuposición recíproca entre los dos planos de los lenguajes, es decir, la expresión y el contenido, sino también las relaciones semisimbólicas que se establecen a partir de la articulación y homologación de las categorías aprehendidas en los dos planos, el estudio de la significación en la semiótica sincrética obtuvo un importante avance metodológico. Mientras que en el plano del contenido, la vía generativa del significado representa un modelo bien desarrollado, aplicable al análisis de los textos verbales y no verbales. Cabe mencionar que los desarrollos de la semiótica visual, con la identificación de los formantes eidéticos, cromáticos y topológicos del plano de expresión de los textos imagéticos impulsaron los estudios sobre la identificación de las relaciones semisimbólicas también en los textos sincréticos como el audiovisual (Floch, 1985).

Sin embargo, la génesis de la “escritura” de la imagen audiovisual, ya sea cinematográfica o videográfica, generada por tecnología analógica o digital, produce la representación del movimiento. En este trabajo nos proponemos operar con la noción de cinetismo como formante de la representación del movimiento en el plano de la expresión audiovisual. Considerando que en los estudios de la mecánica, el cinetismo investiga la relación entre el movimiento de los cuerpos y las fuerzas que actúan sobre ellos (Newton, 1729/1999); la adopción de este término para referirse al formante de la representación del movimiento en el registro audiovisual equivale a las denominaciones de eidos, chromos y topos en los diferentes registros visuales de representación de las formas, los colores y los lugares, respectivamente, en la semiótica visual, ya que, en rigor, los formantes se articulan en disposiciones enunciativas para la producción de efectos de sentido.

El cinetismo, al formar los efectos de sentido del movimiento en los registros audiovisuales, se puede observar desde dos dimensiones:

la primera es la proyección del movimiento resultante de la visualización secuencial de los fotogramas, y la segunda, desde el registro electrónico, dentro de la configuración del propio cuadro. La matriz de pensamiento que corrobora para la comprensión del movimiento en el audiovisual en estas dos dimensiones es filosófica, ya que las reflexiones de Bergson desde finales del siglo XIX y principios del XX se centran en la ilusión del movimiento en el cine, retomadas posteriormente por Deleuze en obras como *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1990), por ejemplo. En ellos, Deleuze problematiza la dificultad de pensar el movimiento desde la antigüedad clásica, demostrando la posibilidad de deducir el movimiento a partir de posiciones estáticas, en el caso del cine analógico, el fotograma, cuya proyección secuencial reconstituye en el tiempo el propio movimiento.

En 1907, en el capítulo IV de *La evolución creadora*, Bergson demuestra cómo es posible deducir de la inmanencia del registro cinematográfico el movimiento mismo, ilustrando cómo se desprende del espacio y se vuelve abstracto en el tiempo. En el capítulo “El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecanicista”, Bergson (1911) sostiene que:

Para que las imágenes adquieran animación, tiene que haber movimiento en alguna parte. El movimiento que existe realmente aquí, en efecto, está en el aparato. Es porque la película cinematográfica se despliega, conduciendo sucesivamente los diversos cuadros de la escena a seguirse unos a otros, que cada actor de esa escena recupera su movilidad: enhebra todas sus actitudes sucesivas en el movimiento invisible de la película cinematográfica. El procedimiento, por lo tanto, consistió en extraer de todos los movimientos propios de todas las figuras un movimiento impersonal, abstracto y simple, *el movimiento en general*, por así decirlo, ponerlo en el aparato y reconstituir la individualidad de cada movimiento particular por la composición de este movimiento anónimo con las actitudes personales. Así es el artificio de lo cinematográfico. Y así es también nuestro conocimiento (p. 330, énfasis original).

De ahí la relación intrínseca entre el movimiento y el tiempo, el movimiento y la duración, engendrando, en la perspectiva semiótica,

la aspectualización discursiva, como detallaremos a continuación. La proyección de la secuenciación de los instantes captados, ya sea en registros analógicos como el fotograma del cine, ya sea en los *frames* de las imágenes electrónicas formadas por píxeles en las líneas de escaneo en dispositivos electrónicos como la televisión y el video analógico, o los bits en las imágenes sintéticas de los dispositivos digitales, implica el cinetismo como formante intrínseco al efecto de significación del movimiento en la manifestación audiovisual. Es en la secuenciación del cuadro, a la vez que elemento de discontinuidad, donde se establece la paradoja de la continuidad del movimiento aprehendido en la temporalidad. Es decir, este instante registrado en cuadro y proyectado en sucesión de instantes recortados en otros cuadros es la primera dimensión de lo discontinuo en el flujo de la continuidad. La sucesión de los cuadros engendra la continuidad característica del movimiento. Sin embargo, desde el punto de vista del dispositivo tecnológico electrónico, Machado (1995) explica que:

Un cuadro, o *frame*, como se dice en inglés, se diferencia de un fotograma porque en ella (sic) ya hay movimiento, cambio, alteración, desplazamiento de formas, colores e intensidad de luz... El video, como consecuencia de su propia constitución, es el primer medio que trabaja concretamente con el movimiento (es decir, con la relación espacio-tiempo), si tenemos en cuenta que el cine sigue siendo en su esencia una sucesión de fotogramas fijos (p. 43).

Así, podemos pensar la ocurrencia de una segunda dimensión de movimiento dentro del cuadro, constitutiva de la génesis del movimiento en el audiovisual de los medios electrónicos. Circunscrita al “intra” cuadro, esta segunda dimensión también encuentra su paralelo en la filosofía de Bergson (1911) sobre las cualidades sensibles que engendran el movimiento.

Desde la primera mirada al mundo, incluso antes de delimitar los cuerpos en él, distinguimos cualidades en él. Un color sigue a un color, un sonido sigue a un sonido, una resistencia sigue a una resistencia, etc. Cada una de estas cualidades, por separado, es un estado que parece persistir tal cual,

inmóvil, a la espera de que otro lo sustituya. Sin embargo, cada una de estas cualidades se resuelve, al analizarlas, en un enorme número de movimientos elementales. Ya sea que las vibraciones se vean en ella, o que se represente de una manera totalmente diferente, un hecho es cierto, que toda cualidad es cambio (p. 325).

Considerando una segunda dimensión del movimiento en los dispositivos electrónicos de generación de imágenes, es decir, en el interior del cuadro, el cinetismo como formante en la visualidad de la representación audiovisual se vuelve pregnante como cualidad sensible. Articulador de la metamorfosis continua de los formantes cromáticos, eidéticos y topológicos, el formante cinético está en el centro de la manipulabilidad de los procedimientos de textualización dentro del frame organizado en líneas de escaneo del sistema electrónico analógico, así como en la lógica numérica del registro digital, tal y como describe Couchot (2011).

Movilizando, en el plano de la expresión, la categoría *continuo versus discontinuo* en la representación del movimiento, se observa que el formante cinético, elemento intrínseco de la imagen en movimiento, es también recurso discursivo inherente a la configuración aspectual en el enunciado audiovisual, por tanto, en el plano del contenido. Según Greimas y Courtés (2008, p. 39), la aspectualización revela la presencia implícita de un observador en la sucesión de semas aspectuales como la incoatividad → duratividad → terminatividad, temporalizando un enunciado de estado o de hacer. Estas configuraciones aspectuales también pueden ser útiles para la comprensión del movimiento como proceso en la manifestación audiovisual.

Desde el punto de vista de la praxis enunciativa y del modo de existencia de la imagen audiovisual, el formante cinético, es decir, la forma de expresión que produce el efecto de sentido de movimiento, dialoga con la noción de devenir, según Fontanille y Zilberberg (2001), corroborando para la comprensión de este formante ya que se intercala entre las categorías de continuidad y aspecto en la producción de sentido. Para los autores:

El devenir debe abordarse como una mediación entre el término *ab quo* y el término *ad quem* del aspecto tal como lo definen los lingüistas. Las virtualidades del continuo, o incluso las esperas con las que el sujeto cambia el continuo, es decir, la divisibilidad y la orientación, se realizan mediante el devenir y estos logros formales del devenir se utilizarán, después de la estabilización, como punto de apoyo para la aspectualización (pp. 163-164).

Así, considerando la relevancia de admitir que el lenguaje audiovisual alberga el cinetismo como formante del plano de la expresión, hipótesis central de este trabajo, se identificaron en el objeto de análisis, procedimientos de textualización que muestran en el plano del contenido la relevancia del formante cinético en la producción de sentido. La visualidad del movimiento en la manifestación de las viñetas premiadas de Bar para Globo News articula en arreglos enunciativos la categoría continuo vs. discontinuo, produciendo la estabilización dentro de la configuración aspectual incoatividad, duratividad, terminatividad inherente al proceso que permite predecir o esperar la realización del movimiento, por lo que en la relación de presuposición recíproca de la semiosis puede, como veremos en el análisis, homologarse a los valores en circulación en el plano del contenido presentes en el eslogan de la viñeta institucional: “Nunca se desconecta”, que implícitamente establece el contrato fiduciario de ser una fuente incesante y continua de información para el suscriptor.

Intolerancia: narrativización en movimiento continuo

La viñeta institucional *Intolerancia*, desplegada a lo largo de la programación de Globo News, aborda temas presentes en el debate global de 2015, guiados por los discursos de las naciones hegemónicas del mundo occidental, así como de las organizaciones internacionales. Frente a los conflictos engendrados por intereses antagónicos en diferentes contextos geopolíticos, marcados por las especificidades socioculturales y las desigualdades económicas, destaca la xenofobia, que revela cómo los desarrollos resultantes de los propósitos de dominación, asociados a la incompreensión de los hábitos culturales y religiosos del otro, crean cismas aparentemente insuperables. El resultado más evidente de la visión obtusa de la relación entre el yo y el otro, la intolerancia se revela en


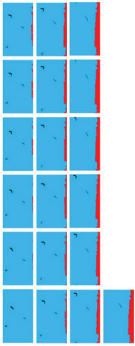

diferentes formas y coyunturas, siendo los movimientos migratorios de refugiados, los conflictos bélicos y las acciones terroristas temas de la escena global. Al poner a la luz los elementos significativos de la viñeta, se pretende comprender cómo surgen tales cuestiones como efectos de sentido de los arreglos enunciativos en la videografía, priorizando la observación sobre los formantes del plan de expresión audiovisual.

Los lenguajes verbal e imagéticos de la Tabla 1 son recursos precarios de descripción del objeto analizado, siendo importante la fruición⁶ audiovisual para observar la función del formante cinético como articulador de los formantes eidéticos, cromáticos y topológicos en la continua metamorfosis de las figuras del discurso. En este sentido, partimos de la propuesta de que los arreglos enunciativos de *Intolerancia* son posibles por la incorporación del formante cinético, ya que las transformaciones de la narración no necesitan el recurso de los planos de corte, al estar textualizadas en plano secuencia.

La Tabla 1 presenta la secuencia de segmentos de las escenas de la viñeta a través de un *storyboard* en la columna relativa al campo visual que alberga la dimensión plástica, mientras que la columna de la dimensión verbal-oral contiene los registros verbales-visuales y sonoros, y en la columna de descripción encontramos una especie de *decoupage* a través del lenguaje verbal. Las columnas de la dimensión plástica y la descripción están ancladas en la referencia al mundo natural a través de proyecciones figurativas. El cuadro presenta fotogramas capturados de cada una de las once escenas, que a su vez están intercalados por diez “transiciones” en vista de que la metamorfosis de las formas dentro de los fotogramas se produce en movimiento continuo, sin que se produzcan cortes, a excepción de la firma final. Dicha segmentación, con fines de análisis, cumple una función estrictamente operativa para permitir identificar los arreglos enunciativos que articulan los formantes plásticos que proyectan los elementos sintácticos y semánticos del nivel discursivo, es decir, los actores, el tiempo y el espacio que engendran las figuras y los temas.

⁶ Ir a <https://vimeo.com/147321161> para ver el video.

TABLA 1
DESCRIPCIÓN DE LA VIÑETA INTOLERANCIA DE GLOBO NEWS

Escena	Dimensión plástica	Dimensión verbal oral	Descripción
Escena 1		“La supremacía económica...”	La primera escena destaca por la presencia del color azul turquesa ocupando la mayor parte del cuadro, que se desarrolla asumiendo la figurativización de un cielo –donde aparecen volando tres águilas–.
Transición: Escena 1 - Escena 2			En la transición entre la escena 1 y la escena 2 hay un movimiento de cámara vertical, de arriba a abajo, que revela la presencia de la silueta de una ciudad (confirmada por la presencia de formas geométricas cuadrilaterales). La cantidad de aves cambia. Al principio la cantidad aumenta, pero, a medida que la cámara se desplaza por la ciudad, solo destaca un pájaro que vuela solo.
Escena 2		“...se conecta con la fuerza militar”.	En la escena 2, el pájaro que antes sobrevolaba la ciudad cambia el rumbo de su vuelo, convirtiéndose en una figura amenazante (con las alas alineadas y colocadas perpendicularmente al

Escena	Dimensión plástica	Dimensión verbal oral	Descripción
			horizonte), que se acerca al primer plano. Al acercarse, se revela, al fondo, una figura que destaca en la ciudad: la estatua de la Libertad. Pronto, esta ciudad no es una ciudad cualquiera, sino Nueva York. Al igual que el águila, ya no representa una categoría aleatoria de aves, sino que representa a Estados Unidos como nación guerrera y, en el espacio que representa figurativamente el ojo del águila, se observa un tanque de guerra, reiterando la isotopía de la beligerancia. El texto con voz en off destaca el sentido militar del águila.

Transición:
Escena 2
- Escena 3



En la transición entre la escena 2 y la escena 3, la cámara se aleja permitiendo ver la espalda del águila. Simultáneamente, viniendo de derecha a izquierda (es decir, en sentido contrario a la posición de lectura occidental) aparece la figura de un avión militar que viene en dirección opuesta al águila (izquierda-derecha). La pantalla que antes estaba dividida entre los colores azul turquesa y rojo también está dividida en una tercera banda

de color blanco. Existe, pues, la presencia de tres colores en la escena. El azul, el rojo y el blanco son los colores que representan la bandera estadounidense. Sin embargo, el azul turquesa y el blanco también representan los colores de la bandera israelí. Las direcciones opuestas de movimiento del águila y del avión estandarte-blanco hacen que se forme una segunda composición.

“Que se conecta con la industria de la guerra”.



Escena 3

Transición:

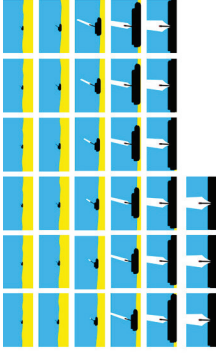
Escena 3

- Escena 4



off retoma el tema militar.

La forma del tanque de guerra que representaba el ojo del águila se desplaza espacialmente en la escena, siguiendo la dirección izquierda-derecha de forma sincrónica con el movimiento de acercamiento de la cámara, haciendo que las fajas vuelvan a representar el escenario. Si antes existía la presencia de una metrópoli coloreada en rojo, ahora el águila tapa la ciudad. El espacio en el que se

Escena	Dimensión plástica	Dimensión verbal oral	Descripción
			desarrolla la narración es ahora diferente. No hay presencia de formas geométricas que representen edificios. Hay una faja amarilla, continuidad del pico del pájaro, que establece otro espacio, que representa un desierto, en referencia al escenario de las guerras en Oriente Medio. Debajo de la franja amarilla, una forma roja permanece constante. El tanque de guerra (ya no “ojo”) sigue moviéndose de izquierda a derecha.
Escena 4		“Que se conecta con la guerra”.	El movimiento de la cámara es constante, siguiendo al tanque de guerra hasta que –centrando el tanque de guerra– aparece un avión (dirección derecha-izquierda). Está el ataque del tanque y la destrucción del avión, mostrando el carácter enemigo de las formas que surgen de la derecha. El tema es retomado por el texto en off.
Transición: Escena 4 - Escena 5		“Que se conecta con la indignación”.	Después del ataque al avión, el tanque ya no se mueve. Hay un movimiento de acercamiento simultáneo al movimiento del cañón, colocado perpendicularmente al eje del tanque. El disparo del cañón se amplía, revelando un ataque. El texto en off reitera la sensación de ataque.

Escena 5



“Que se conecta con la sátira”.

A medida que la cámara se acerca, la forma blanca que representa figurativamente el disparo del cañón se convierte en una nueva figura: la punta de una pluma estilográfica. Al igual que el nuevo movimiento de la cámara, se entiende que la pluma se utilizó para su función de escritura. La característica de ser una pluma estilográfica —alejada del uso cotidiano— representa también la fuerza de lo escrito, identificada en el texto en off.

Transición:

Escena 5

- Escena 6



Escena 6



“Que se conecta con el fanatismo”.

La forma, ahora distanciada por el zoom-out de la cámara, es revelada por la figura de un hombre armado no identificable, caracterizado como fanático por el texto en off: “Que se conecta con el fanatismo”. La estilográfica libera en su punta una gota de tinta, que por su ubicación espacial puede leerse como una lágrima. Las fajas cromáticas están ahora en posición vertical, como fondo, en colores azul, blanco y rojo, figurativizando la bandera francesa.

Escena	Dimensión plástica	Dimensión verbal oral	Descripción
Transición: Escena 6 - Escena 7		“Que se conecta con la intolerancia”.	Un movimiento de rotación de la cámara excluye los colores blanco y rojo del fondo de la escena, mientras que la parte posterior de la cabeza se transforma en una cúpula que remite a la arquitectura de las mezquitas.
Escena 7			En el centro de este portal aparece una nueva forma en la parte superior de la cúpula, la de un poste que tiene en su punta la figura de la luna creciente, símbolo del Islam. El texto oral delimita el tema de la intolerancia.
Transición: Escena 7 - Escena 8			En la secuencia hay un movimiento descendente de la cámara, lo que hace que la cúpula se retire del encuadre, evidenciando un portal (típico de la arquitectura otomana/islámica). Su categorización cromática se mantiene en negro. En el fondo, la luna creciente, en el marco, englobada por una banda de azul más oscuro que el turquesa, figura el cielo nocturno.

Escena 8



“Que se conecta con la persecución”.

La cámara realiza un movimiento de acercamiento, resaltando los lados del portal. Sus formas en movimiento se asemejan a dos rostros humanos, hay presencia de dos agujeros que representan los ojos, así como la silueta de la nariz, la boca y la barbilla. El movimiento de la boca y los ojos indican que hay un enfrentamiento entre las dos figuras. El texto verbal introduce el tema de la persecución.

Transición:
Escena 8
- Escena 9

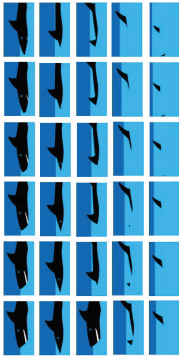

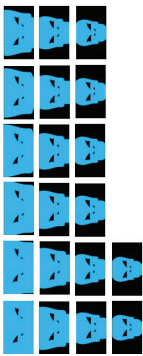


Escena 9



“Que se conecta con la huida.
Que se conecta con la tragedia”.

A medida que la cámara se acerca, el barco se ve con detalle. Los contornos negros sugieren que hay figuras humanas en el barco blanco. Sus manos se levantan como si pidieran ayuda. En el texto sonoro verbal se les caracteriza como “huyendo”. Entonces aparece, de izquierda a derecha, una nueva figura que parece un barco más grande, capaz de realizar un rescate. Este barco lleva la marca del símbolo

Escena	Dimensión plástica	Dimensión verbal oral	Descripción
monetario del euro, representando así a la Unión Europea. Al abrir el cuadro, se descubre que era un tiburón, y el ojo (ahora amenazante) es el símbolo del euro. La barca de los refugiados se dirige hacia el tiburón y, al metamorfosearse en la boca del tiburón, sugiere que sucumbieron, lo que se evidenciaría en el texto en off.			
Transición: Escena 9 - Escena 10		“Que se conecta con la conmoción”.	El tiburón hace un movimiento hacia el fondo del mar, haciendo visible solo su aleta. En su nado aparecen otras figuras que representan a varios tiburones nadando en el mismo lugar.
Escena 10			Los tiburones siguen nadando en el mar hasta que se reorganizan. Se visualizan dos aletas en un lado y dos en el otro, con dimensiones variables.
Transición: Escena 10 - Escena 11		“Que se conecta con el mundo”.	La cámara realiza un movimiento de alejamiento, lo que hace que una nueva forma negra perfil el mar azulado, revelando un cráneo humano.

Escena 11		<p>El cráneo humano sigue alejándose de la pantalla y su contorno negro aumenta. Detrás de la calavera aparecen dos formas blancas (dos huesos cruzados), lo que representa el peligro. El movimiento de alejamiento continúa hasta que la calavera ha desaparecido.</p>
Firma		<p>El logotipo del canal Globo News aparece con el slogan “Nunca se desconecta”.</p>

En una visión panorámica de la secuencia de escenas presentadas en *Intolerancia*, podemos identificar el efecto de sentido de las figuras del mundo natural representadas gráficamente por colores, que articulan formas dentro de la espacialidad circunscrita al encuadre. Son los formantes cromáticos, eidéticos y topológicos presentes en cada fotograma, entendidos como el registro del instante, que precedido por un instante anterior precede al instante posterior, constituye la base de la representación del cinetismo que produce el efecto de sentido del movimiento, según la analogía bergsoniana del mecanismo cinematográfico para entender el movimiento (Bergson, 2011).

En el caso del grafismo aquí analizado, el movimiento que afecta a los formantes genera figuras en un proceso constante de metamorfosis, dando lugar a efectos de sentido que pueden segmentarse en escenas, como se propone a continuación:

- Escena 1. Un cielo azul de día y tres pájaros;
- Escena 2. Un horizonte urbano y un águila en primer plano;
- Escena 3. Águila rodeada por un oso;
- Escena 4. Un horizonte desértico con un tanque en el suelo y un avión en el cielo;
- Escena 5. Una pluma estilográfica en disposición vertical sobre su soporte de mesa;
- Escena 6. Silueta de un militante armado rodeado por una bandera francesa;
- Escena 7. La bóveda islámica a través de la presencia de la media luna;
- Escena 8. El portal de la estética arquitectónica árabe;
- Escena 9. Dos barcos: uno más pequeño con siluetas de personas y otro más grande.
- Escena 10. El mar y las aletas de tiburón;
- Escena 11. Un cráneo humano atravesado por dos huesos.

Siguiendo el ejemplo de los análisis inaugurales en *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*, realizados por Floch (1985), la mirada desde los formantes nos lleva a la observación de la semiosis entre expresión y contenido que opera en el proceso

de producción de sentido. Centremos el análisis en las dos primeras escenas de la viñeta. En la escena uno, el efecto de sentido que permite leer los dos primeros fotogramas como “Un cielo azul de día y tres pájaros” es resultado de las disposiciones enunciativas de los elementos cromáticos distribuidos topológicamente, dando lugar a formas. En rigor, observamos en el primer fotograma el color azul claro en toda la superficie, sin ningún matiz en este cromatismo, característica presente en todas las escenas de la viñeta. En el segundo fotograma este azul alberga el movimiento de tres trazos negros, alargados, de diferentes proporciones, dispuestos en una triangulación que produce el efecto de profundidad para establecer la perspectiva de un observador que mira de abajo a arriba. Tanto el azul como la perspectiva desde arriba se refieren a la reiteración semántica del cielo.

La isotopía figurativa del cielo se mantiene también en los fotogramas de la transición a la escena dos, en los que se multiplican otros trazos negros que se desplazan en la parte superior del fotograma, en lo alto, haciendo referencia a la esencialidad figurativa de los pájaros que cortan la superficie plana azul. Como ya se ha dicho, el movimiento se genera tanto en la sucesión de fotogramas como en las cualidades sensibles que manifiestan las líneas de escaneo imperceptibles dentro de estos fotogramas, de modo que la introducción del color rojo produce formas rectilíneas con elevaciones puntiagudas perpendiculares a la horizontalidad en el fondo del fotograma, en la parte inferior, permite identificar la referencia a un espacio urbano, una ciudad en la distancia, a la que se acerca en el primer plano, también en la parte inferior del encuadre, la figura de un águila que avanza hacia los edificios en rojo de los que sobresale la silueta de la estatua de la Libertad. La figura de un águila se manifiesta en los colores negro, que emana las formas del cuerpo y el ojo, que, a su vez, está englobado por el color blanco que configura la cabeza y, finalmente, el amarillo, que compone el pico del águila, puntiagudo y orientado hacia abajo.

Cabe destacar que, entre las escenas enumeradas, las transiciones están marcadas por trazos no semantizados, constituyendo un vínculo que demarca una discontinuidad entre escenas, sustituyendo el corte en el continuo de imágenes en el flujo audiovisual. Hay, pues, en la viñeta aquí analizada, un camino que oscila entre lo figurativo y lo abstracto

(Greimas, 1984), entre lo continuo y lo discontinuo. Esto se desarrolla en un continuo temporal, en el que los formantes eidéticos y cromáticos se metamorfosean a través del cinetismo, asumiendo nuevas formas figurativas. Aunque las figuras en las transiciones tienen un carácter metonímico aún sujeto a la no-semantización, el proceso de transformación está dotado de sentido, ya que la metamorfosis es transparente: al enunciario le es dado ver las transformaciones de las formas y sus nuevas disposiciones en el flujo temporal, de la siguiente manera:

1. Las figuras de un águila y un oso se metamorfosean en el desierto;
2. Un disparo de tanque militar que se metamorfosea en estilográfica;
3. La pluma estilográfica se metamorfosea en los ojos de un militante;
4. La silueta del rostro del militante se metamorfosea en una cúpula;
5. Un portal árabe que se metamorfosea en dos rostros humanos;
6. Un barco que se metamorfosea en tiburón;
7. Aletas de tiburón que se mueven y se metamorfosean en un cráneo humano.

La disposición enunciativa que produce el efecto de sentido de un proceso ininterrumpido de movimiento, de transformación de las figuras dentro de la visualidad, se articula también con el lenguaje verbal sonoro. El texto “La supremacía económica...”, insertado en la escena 1, se complementa con “conecta la fuerza militar...” insertado en la escena 2, desencadenando la incoatividad de la viñeta. A partir de este enunciado inicial se establece la isotopía de la conexión inmediata entre los temas a través del anclaje verbal del conectivo “que se conecta con...”, precediendo a todos los desarrollos en relación de causa y efecto de las fuerzas socioeconómicas, culturales y religiosas de las que emanan los temas manifestados como el fanatismo y la intolerancia. La interconexión entre los hechos reitera el efecto del sentido de un continuo. Aunque el carácter terminativo manifestado en la firma del destinatario de la comunicación presente en la gráfica y en el audio “Globo News. Nunca se desconecta” sea un demarcador de discontinuidad de la viñeta dentro del flujo de programación, el efecto de sentido producido es de mantenimiento del contrato enunciativo que da a Globo News la competencia de mantener siempre, sin discontinuidad, la información al alcance del suscriptor del canal.

Los desdoblamientos temáticos y las metamorfosis figurativas se producen en la durabilidad del continuo temporal de la textualización audiovisual de la viñeta. En el campo visual, dicha continuidad se manifiesta en función de la sucesión de fotogramas que genera el simulacro de movimiento. Esto se debe a que, como ya se ha mencionado, los soportes en los que se manifiestan los textos audiovisuales tienen limitaciones técnicas para simular el movimiento, y la metamorfosis de las figuras que producen significado en el plano del contenido están imbricadas en el tiempo continuo frente al discontinuo del formante cinético como constituyente del plano de la expresión.

Veamos cómo ocurre esto tomando como ejemplo la transición de la escena tres a la escena cuatro: en su dimensión plástica, se observa en la escena cuatro un horizonte desértico, esta concreción se percibe en el plano de la expresión por la articulación de lo cromático con lo eidético, resultando, por la organización topológica, en la figuratividad del cielo azul en la parte superior, y el suelo amarillo en la inferior. En el plano del contenido, el desierto es el efecto de sentido de una extensión de suelo sin vegetación, deshabitado. Si en las escenas anteriores observamos un horizonte urbano, especialmente el de los Estados Unidos de América, marcado por símbolos como el águila y la estatua de la Libertad, en esta nueva construcción el suelo rojo, que hace referencia a la coloración terracota de los edificios, es sustituido por una forma aplanada en amarillo. Esta metamorfosis se desarrolla a partir de la figura del águila. El amarillo de su pico se extiende en un movimiento de expansión horizontal, deshaciéndose de su forma curvilínea y metamorfoseándose en un rectángulo dispuesto en el extremo inferior del cuadro.

A su vez, el tanque de guerra proyectado desde el ojo del águila que se desplaza de izquierda a derecha sobre el desierto no es producto de una transformación de las formas, porque, a diferencia del pico del águila-desierto, la forma del tanque está concretada desde la escena anterior, en la que cumplía el papel figurativo del ojo del águila. Esta configuración del ojo-tanque, en el plano del contenido, se establece como isotopía temática, ya que el águila es un símbolo militar del ejército estadounidense. Así, en forma de ojo, el tanque delimita aún más el sentido del poder militar. Cuando el ojo-tanque se desplaza por

el pico-desierto, implícitamente nos damos cuenta de que la influencia y el poder del águila-ejército llega al Oriente, ya que anteriormente el águila estaba englobada en la figura de un oso (símbolo de Rusia). Este movimiento (águila a la derecha y oso a la izquierda) metamorfosea un nuevo espacio figurado: el desierto, formado por el amarillo y el azul del águila y el blanco del oso. El desierto, a su vez, representa a Oriente Medio, centrado en la disputa entre Estados Unidos y Rusia.

CONSIDERACIONES FINALES

La viñeta *Intolerancia* atribuye a Globo News, remitente de esta comunicación, el papel actancial de articulador de información que tensa la visión local sobre temas globales como la supremacía económica, la fuerza militar, el fanatismo religioso, la intolerancia cultural, temas tangenciales relacionados con las categorías semánticas de inclusión versus exclusión, así como la igualdad versus desigualdad, que impregnan el debate público en las naciones occidentales. La concreción y complejidad a nivel discursivo de las categorías deducidas de tales tematizaciones conducen, a nivel semio-narrativo, a la generación de la categoría básica *identidad* versus *alteridad* en el plano de contenidos.

Otro aspecto a considerar es que la narrativa presente en el discurso de *Intolerancia* muestra una mirada sobre los hechos relativos al otro, al extranjero. Al emitir dicha viñeta con las marcas de la institucionalidad en la programación del canal de televisión, este enunciador, que discute sobre temas globales, se dirige a un enunciatario local, circunscrito al suscriptor del canal: el espectador brasileño. La mediación del acceso permanente de los destinatarios de esta comunicación a la información sobre lo que ocurre en el mundo modula al destinatario a un poder continuo de conocimiento sobre los temas globales. Es una atribución de competencia modal dada por un receptor que busca reafirmar el ethos de ser un canal de información permanente, sin discontinuidad: “nunca se desconecta”. Este es el objeto-valor implícito en la relación entre Globo News y los suscriptores.

Finalmente, además de destacar la ideología y los valores alineados con la visión occidental de Globo News como emisor de comunicación, nos interesaba avanzar, en este trabajo, en la comprensión

de cómo el formante cinético del plano de expresión audiovisual se textualiza en disposiciones enunciativas para engendrar los efectos de sentido en el plano de contenido. Al elegir la viñeta *Intolerancia* para demostrar el cinetismo como formante de la expresión textual audiovisual en la construcción del efecto de sentido del movimiento en el flujo temporal, se observó cómo la categoría *continuo versus discontinuo*, presente en los dos planos del lenguaje de *Intolerancia*, se homologa por replicación. La homologación de esta misma categoría, en una relación semisimbólica, reafirma la construcción del ethos del emisor de Globo News, pues lo discontinuo de la incoatividad de la viñeta institucional se opone a lo continuo del efecto de sentido del eslogan “Globo News: Nunca se desconecta”, característico del simulacro de un hacer periodístico comprometido con la dinámica de los acontecimientos.

Referencias bibliográficas

- Bergson, H. (1911). *Creative Evolution*. Henry Halt and Company.
- Couchot, E. (2011). Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. En A. Parente (Org.), *Imagem-máquina* (pp. 37-48). Editora 34.
- Deleuze, G. (1983). *Cinema a imagem-movimento*. Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo*. Editora Brasiliense.
- Floch, J. M. (1985). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: Pour une sémiotique plastique*. Hadès-Benjamns.
- Fontanille, J. & Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification*. Mar-daga.
- Greimas, A. J. (1984). Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 1(4), 18-46. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1984.90477>
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (2016). *Dicionário de Semiótica*. Editora Contexto.
- Hjelmslev, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Perspectiva.
- Machado, A. (1995). *A Arte do Vídeo*. Editora Brasiliense.
- Machado, A. (2014). *A Televisão Levada a Sério*. Senac.
- Médola, A. S. (2019). *Televisão: linguagem e significação*. Appris.

Newton, I. (1999). *The Principia. Mathematical Principles of Natural Philosophy. A New Translation* (I. Bernard Cohen & A. Whitman, Trads.). University of California Press. (Trabajo original publicado en 1729).