



Año 10, Núm. 25 (Enero – junio 2017)



Revista de Investigación
Académica sin Frontera
ISSN: 2007-8870

<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

Recibido el 29 abril de 2017

Dictamen favorable el 25 de junio de 2017

Análisis del discurso fílmico a través del modelo dialógico simétrico/asimétrico: vídeo de la danza pascola de los indígenas yoreme de El Fuerte, Sinaloa.

Mtra. Cecilia Guadalupe Martínez Solano, Mtro. Edgar Alberto Espinoza Zallas
ceciliamartinez.solano@gmail.com; espinoza.isd@gmail.com

Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

Resumen

El presente trabajo consiste en un análisis del discurso fílmico, conformado por un vídeo de poco más de 6 minutos de duración, localizado en la página de Facebook llamada ITOM YOLEM JIAWI (Nuestros Sonidos Yoreme), utilizada por indígenas yoreme mayo de Sonora y Sinaloa. Se propone para ello un análisis semiótico, utilizando un modelo simétrico/asimétrico, diseccionando la muestra en tres partes con el fin de alcanzar mayor minuciosidad. Dicho ejercicio metodológico también destaca la presencia de un espacio fílmico y de isotopías como ejes temáticos recurrentes. Se pretende que el análisis sea útil para abrir una reflexión crítica sobre la construcción discursiva y visual de la identidad indígena y de las tradiciones de la cultura yoreme mayo, desde una narrativa fílmica.

Palabras clave: medios digitales, nuevas tecnologías, semiótica, discurso fílmico, indígenas yoreme mayo.



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

Introducción

Para este proyecto se pretende el análisis del discurso fílmico en la forma de un vídeo con duración de 6 minutos con 36 segundos. El vídeo se localiza en la página de *Facebook* “ITOM YOLEM JIAWI (Nuestros Sonidos Yoremes)” (<https://www.facebook.com/ITOM-YOLEM-JIAWI-Nuestros-Sonidos-Yoremes>) donde fue colocado por primera vez el 3 de julio de 2016. El vídeo se titula “*Paxköla sóonim. Barentina*” (*yolem-nokki* o idioma yoreme), que se traduce al español como “Son de pascola. La Valentina”. Cuenta a la fecha con 7, 571 reproducciones. La página de *Facebook* donde se encuentra es utilizada por los indígenas yoreme mayo de las comunidades de Sinaloa para interactuar, comunicarse y compartir contenidos culturales. Dicha página es administrada por un joven yoreme llamado Luis Antonio Hernández, originario de la comunidad de El Carrizo, en Ahome, Sinaloa. Hernández es activo en las actividades culturales de su región, y también en la comunidad yoreme de Ohuira, Sinaloa, donde ha participado en puestos tradicionales yoremes como fiestero y cantavenado. Se le atribuye a él la autoría de este vídeo.

La temática principal del vídeo es la danza del pascola, una de las danzas representativas de los yoremes, junto con la danza del venado y la danza del coyote. Las imágenes y sonidos se concentran en los actores principales de la danza, quienes son los músicos tradicionales y el danzante pascola, los cuales interpretan en este caso al son de la canción titulada “La Valentina”. Los personajes predominantes son todos muy jóvenes: dos violinistas, un arpero y un niño danzante. Sobre los detalles que componen el discurso fílmico se profundizará en el análisis. Sin embargo, ahora mismo es útil destacar la presencia de texto en el filme, que nos proporciona información sobre el origen y los actores. El texto de apertura indica que se trata de un contenido original para la página “*Itom Yolem Jiawi*”, y esto se confirma en los créditos finales que le atribuyen la dirección del



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

filme a dicha página. Aparecen también los hombres de los músicos. Violinista mayor: Alejandro Mendoza; violinista segundo: Ezequiel Bermudez (Pitito); arpa: Abraham Flores. No se menciona el nombre del danzante. Se revela en el texto el lugar de filmación: Los Capomos, El Fuerte, Sinaloa. El festejo (ceremonia): Cabo de año (responsorio). El cabo de año representa en la tradición católica el fin de un año de luto por un difunto.

Para el análisis se propone el uso de un modelo de análisis dialógico simétrico/asimétrico. También se ha de reflexionar acerca de la noción del espacio fílmico (tipos de espacio) presente en las interpretaciones posibles del discurso fílmico.

2. Modelo dialógico simétrico/asimétrico

El modelo metodológico seleccionado para el análisis del filme es el modelo propuesto por García y Finol (2006). Su uso se justifica a través de varios criterios de selección. El primero es que toma en cuenta la cualidad dialógica del texto fílmico como forma de comunicación de masas. La posibilidad de entender el discurso fílmico como comunicación dialógica – donde la interpretación de la audiencia receptora es una forma de retroalimentación que completa el ciclo comunicativo que le permite dialogar con el emisor – es particularmente ventajoso cuando se estudia discursos en redes sociales (*Facebook*). El segundo criterio es que este modelo plantea la introducción de Isotopías que construyen ejes temáticos a lo largo de la interpretación del discurso. Una isotopía podría ser, por ejemplo “*tradición*”, “*religión*” o “*familia*”. Estos ejes temáticos permitirían una clasificación temática transversal con otros discursos fílmicos (otros vídeos) u otros discursos en general (imágenes o texto). El tercer y último criterio consiste en la cualidad que le permite a esta estrategia integrar forma y contenido, que es la cualidad simétrica-asimétrica del modelo. En un primer nivel el diálogo se presenta asimétrico cuando es

<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

formulado por el autor emisor, y alcanza la simetría cuando es interpretado por audiencia receptora, aun cuando la interpretación se produzca diferida en el tiempo.

Este modelo fue diseñado por García y Finol (2006) a partir de varias propuestas teóricas de los estudios de la semiótica, y particularmente desde el modelo triádico de Charles Sanders Peirce, que tiene su base en el concepto de semiosis desde una concepción triádica del signo: Primeridad (el modo de significación como es), Segundidad (el modo de significación tal como es, con respecto a algo más) y Terceridad (el modo de significación de lo que es tal como es, trayendo un segundo y tercer elemento). La inspiración de esta teoría se encuentra en las tres columnas de la tabla de análisis, que corresponden a: los operadores sintácticos (escena-diálogo), los operadores formales (técnico-expresivos) y los operadores semánticos. Corresponden al contenido, la forma y la interpretación.

Fragmentos fílmicos/Actividades situadas El orden de lo pragmático		
El orden de lo sintagmático		El orden de lo paradigmático
<u>Operadores sintácticos</u> <u>Escena-Diálogo</u>	<u>Operadores formales</u> <u>técnico-expresivos</u>	<u>Operadores semánticos</u>
Descripción de la escena, características de los objetos, el tiempo, diálogo, adaptación del diálogo, tipo de diálogo, ruidos, música, desarrollo de la música.	Encuadres, composición, planos, contraplanos, movimientos de cámara, angulaciones, punto de vista, ritmo, iluminación, escenografía.	Sentido sugerido, relación interior/exterior en las actividades, actores sociales, roles temáticos, categorías semióticas mensajes e isotopías, valores, discursos sociales, el saber y el parecer.

Figura 1. El modelo dialógico simétrico/asimétrico.



3. El espacio fílmico

De acuerdo a Neira Piñeiro (2003), el espacio fílmico “constituye, antes que nada, el marco o soporte físico de las acciones de un personaje. Todos los acontecimientos que se narran en un film aparecen siempre ubicados en un lugar.” Este lugar en donde ocurre la acción y se definen las relaciones de los actores o personajes puede presentarse en distintas clasificaciones. Según la misma autora, existen dos grandes categorías en las cuales se catalogan los espacios: espacios fílmicos y espacios latentes.

3.1 *Espacios fílmicos o representación visual.*

El espacio escenográfico es entendido como el espacio teatral configurado por los elementos estáticos de la escenografía (muebles, objetos, fondos, decorados, etc.) así como algunos elementos dinámicos como luces y sonido. Son las características físicas del espacio. El espacio lúdico corresponde al espacio gestual, que se conforma a través de los gestos de los actores, su proximidad o alejamiento, confinamiento o apertura y los límites de sus espacios personales (zona íntima). Corresponde a la dinámica proxémica del espacio, que proporciona indicios de las relaciones que se exteriorizan por el uso del mismo. El espacio dramático corresponde a las distancias de la puesta en escena de una narrativa. Se establece mediante las relaciones actanciales.

3.2 *Espacios latentes y narrados o elementos no visuales*

Esta clasificación corresponde a los espacios alejados, que son introducidos a través del relato, pero permanecen fuera de campo. Generalmente se introducen mediante la narración verbal por un personaje. Los espacios psicológicos son aquellos que se sitúan en la interioridad de los personajes. Éstos se pueden

<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

identificar a través del uso de la escenografía, de los movimientos del personaje y los tipos de plano elegidos. También pueden representarse a través de imagen.

4. Análisis de la muestra

Se ha diseccionado el discurso fílmico en tres partes, con el fin de realizar un análisis más minucioso de sus elementos. La primera parte abarca del minuto 0:00 al minuto 2:12; la segunda parte desde el minuto 2:13 al minuto 4:24; y la tercera y última parte desde el minuto 4:25 al minuto 6:36.

La primera parte del análisis corresponde al modelo dialógico simétrico/asimétrico, que permite analizar el texto desde tres órdenes: el orden de lo pragmático, el orden de lo sintagmático y por último el orden de lo paradigmático. Esto es congruente con la lógica bajo la cual se construyó el modelo propuesto por García-Finol (2006), desde la teoría de la semiosis trídica de Peirce. La segunda parte del análisis consiste en una interpretación de los espacios fílmicos y latentes que aparecen como soporte a la acción del discurso fílmico.

Fragmentos fílmicos/Actividades situadas: minuto 0 a minuto 2:12. El orden de lo pragmático.		
El orden de lo sintagmático		El orden de lo paradigmático
<u>Operadores sintácticos</u> <u>Escena-Diálogo</u>	<u>Operadores formales</u> <u>técnico-expresivos</u>	<u>Operadores semánticos</u>
Aparece un texto en escena, con un fondo negro y letras amarillas que dicen: "Itom Yolem Jiawi". Desaparecen y le sigue un nuevo texto en letras anaranjadas que dice "Paxköla sónim Barentina." Desaparecen y surge un nuevo texto en letras blancas que dice:	<i>Fade in</i> desde negro. Aparece texto. <i>Fade out</i> de texto y <i>fade in</i> tres veces. El último <i>fade out</i> no regresa al negro, permite que las letras tengan de fondo la primera imagen y da inicio con un plano general de los músicos. El ángulo privilegia un punto de fuga en el lado	Desde la apertura está presente el tema de "tradición", también algunos elementos de "religión", "comunidad" y "naturaleza". La música alegre que suena es un son pascola, es decir que es música específica para dicha danza. El texto de apertura es de colores intensos (amarillo, naranja) que hacen su aparición en el

<p>“Son de Pascola La Valentina.” Las letras blancas permanecen cuando en el fondo se vislumbran 3 músicos jóvenes: dos violinistas y un arpero. Desde el primer instante se escucha la música de los violines y ahora se sabe que el origen son estos músicos. Los tres usan pantalones de mezclilla, dos azules y uno negro. Dos portan tenis y uno trae sandalias. Los tres traen camisa, dos de cuadros y uno camisa lisa. Los tres portan sombreros vaqueros, un violinista usa uno con una flor roja encima y el arpero porta una flor amarilla. Están sentados en línea sobre una banca rústica de madera, sobre la tierra, en una construcción de ramas. Cerca de ellos se puede ver un tipo de altar con flores. Los violinistas no sostienen el instrumento al estilo europeo, puesto que apoyan el violín sobre su pecho. Se ven unas mujeres a lo lejos en el fondo. El violinista de <i>jeans</i> negros porta también un pañuelo rojo alrededor del cuello. La música va incrementando su ritmo, es alegre y vivaz. A los 45 segundos empieza a sonar algún tipo de cascabel o</p>	<p>derecho de la pantalla, hacia el final del recinto, hacia el exterior. La cámara se mantiene lo más estática que le permite el formato no profesional (se presume que está grabado con un <i>smartphone</i>). Pasado el primer minuto, se hace un <i>travelling</i> hacia la derecha, y el ángulo cambia hacia un ángulo picado para hacer un <i>close up</i> en los pies del danzante. Se mantiene unos segundos y luego hace un <i>travelling</i> hacia arriba, revelando al danzante, a la vez que abre la toma al plano general de nuevo. Regresa a un <i>close up</i> de las sonajas en las piernas, y cambia radicalmente el ángulo a un contrapicado. Privilegia al danzante en plano general, conforma un nuevo punto de fuga con el danzante a la derecha y el altar en el punto de fuga. El enmarque es a $\frac{3}{4}$. La cámara sube de nuevo y toma al danzante en plano medio.</p>	<p>vídeo. Primero se escribe todo en yoreme, luego en español, indicando que se parte desde una cosmovisión yoreme. Se construye un misterio, una expectativa cuando comienza la música sin que veamos al danzante. Su aparición es dramática, porque el sonido remite a un tercer músico más que un danzante. La representación tiene lugar en la ramada o enramada, un lugar especial, centro ceremonial de las comunidades yoreme mayo. Los músicos portan una flor sobre su cabeza, que puede ser una manera de representar al <i>itom atchay oola</i> (que significa “nuestro padre viejo”), un tipo de deidad sincrética que después de la Conquista toma forma en Jesucristo y en dios padre. Es representado usualmente por la <i>sewa</i> o flor, de colores vivos, natural o artificial. La <i>sewa</i> en su ciclo de vida representa la eternidad del <i>itom atchay oola</i>, que es una deidad del monte que siempre vuelve a la vida. Esta primera secuencia es dominada por la figura del niño danzante pascola. La flor que porta en la cabeza está justo arriba de su coronilla, no en la sien y no sobre un sombrero. En sus piernas lleva una parte del atuendo y un instrumento: los <i>tenábaris</i>. Los <i>tenábaris</i> son</p>
--	---	--

<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

<p>sonaja, con origen desconocido. Un niño se acerca desde el fondo y se sienta junto al arpero. Al minuto aparecen los pies de un niño cubiertas las piernas hasta la rodilla de sonajas. Baila descalzo, y el ritmo al bailar produce la música que complementa a los demás. Finalmente aparece completo: traje blanco de manta, cinturón de cuero con cascabeles colgando, manta morada alrededor de las rodillas, pañuelo rojo y crucifijo alrededor del cuello, máscara pascola en la nuca, y una flor roja sobre la coronilla. La imagen ahora se concentra sólo en el danzante, el altar del fondo y el techo de la construcción.</p>		<p>brazadas de hilos con cascabeles hechos a mano según la tradición utilizando capullos de <i>baséboli</i> (mariposa) y piedras de hormiguero. También son una conexión con la naturaleza, lo que se reafirma en los pies descalzos del niño, sobre la tierra. Todo su atuendo hace referencia a esto: su cinturón de vaqueta, y su máscara pascola que porta en la nuca tiene pelo de vaca. Los cascabeles que cuelgan de su cintura también apoyan a crear una secuencia musical rítmica que emula los sonidos del monte. De su cuello cuelga una sencilla cruz de madera que remite a la fe católica colonizadora traída de España, parte del legado mestizo de México, incluso en las comunidades indígenas.</p>
--	--	---

<p>Fragmentos fílmicos/Actividades situadas: minuto 2:13 al minuto 4:24 El orden de lo pragmático.</p>		
<p>El orden de lo sintagmático</p>		<p>El orden de lo paradigmático</p>
<p><u>Operadores sintácticos</u> <u>Escena-Diálogo</u></p>	<p><u>Operadores formales</u> <u>técnico-expresivos</u></p>	<p><u>Operadores semánticos</u></p>
<p>La escena vuelve a concentrarse en los músicos alineados, se puede ver más de cerca el manejo del violín, con un énfasis en las manos y el rostro del primer violinista. Es muy joven, no debe tener más de 15 o 16 años.</p>	<p>Ocurre un <i>travelling</i> hacia la izquierda y la cámara regresa a los músicos, con el violinista de la flor roja en primer plano, y el resto de los jóvenes e instrumentos alineados para crear un punto de fuga en último</p>	<p>La figura dominante de esta secuencia es el altar en el fondo, que en este momento es colocado deliberadamente en el punto de fuga, en el tercer segmento de la composición de la imagen fílmica. De éste tendremos el principal indicio en la última</p>



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

<p>La escena permanece, no se cambia ni de espacio ni de actores. Ahora vemos de nuevo al niño danzante, que aparenta no más de 10 años. No mueve los brazos, sólo los pies. El movimiento privilegia el sonido que se produce, danza son las rodillas y los codos flexionados. Todos están concentrados y no miran a la cámara. El movimiento sobre la escena nos permite ver a las otras personas que son espectadoras: niños y adultos, observan sin intervenir. La música prosigue, sin voz ni letra. Se aprecia mejor el altar que está en el centro, que es rodeado por músicos y espectadores y sólo acompañado por el danzante. Tiene flores de colores intensos y hojas de palma. Algunas botellas vacías de refrescos sirven como floreros. Hay veladoras y arcos de colores verde y rojo. Los jóvenes y niños espectadores tienen expresiones que varían del aburrimiento al sumo interés. Se escuchan charlas, voces de fondo en esta secuencia, pero es imposible entender la articulación debido al volumen de la música. Hay un sombrero junto al</p>	<p>tercio derecho del encuadre (ubicando allí el altar). La alineación angular es una secuencia de intervalo regular de elementos que se repiten (sombrero, camisa, instrumento, manos), componiendo una armonía visual. El ángulo gira y de nuevo observamos a los músicos en plano general, con la construcción de ramas en el fondo. La cámara se mueve hacia la derecha, regresa su atención al danzante en plano americano, para luego bajar y hacer un <i>close up</i> en las sonajas de las piernas, con énfasis en los movimientos de los pies. Después sube y realiza un ángulo picado, que permite ver la flor roja justo en la parte superior de la cabeza del danzante mientras sigue bailando. También enfatiza la textura de la tierra y el claroscuro que se compone en la sombra en contraste con la luminosidad del día en el exterior (fondo de la toma). Unas ramas verdes enmarcan la toma a momentos. La cámara regresa al plano general</p>	<p>secuencia, pero ya podemos deducir que hace referencia a un ritual especial. Las flores son de todo tipo: desde gladiolas de florería hasta buganvillas de jardín. Tiene velas alrededor, lo que hace referencia a las ánimas y los difuntos. Los arcos que le rodean son los colores que representan al monte: el rojo y el verde. En este fragmento también hay elementos que hacen referencia a los procesos de hibridación cultural, tal como el uso de botellas de <i>Fanta</i> y <i>Squirt</i> como floreros. Los muchachos yoreme (en el fondo de la toma) utilizan celulares y los músicos junto con sus ropas tradicionales, usan tenis modernos. Excepto uno de ellos, que porta unas sandalias de cuero, y el danzante descalzo. Aquí también se nos brindan más indicios sobre la audiencia. Quienes están más cerca, también son jóvenes o niños, y se les ve curiosos pero incómodos. Esto podría sugerir su interés en la fiesta, pero su falta de entusiasmo por participar como músicos o danzantes, el desdén o falta de compatibilidad moderna hacia un ritual antiguo. También observan con interés y en silencio varias mujeres mayores y en menor número, hombres adultos. El uso de</p>
--	---	---



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

<p>violinista de la flor roja. Los violinistas entrecruzan las piernas colocando el tobillo izquierdo sobre su rodilla derecha. Esta secuencia de la escena consecutiva finaliza con el detalle de las notas que marca el primer violinista (el músico que aparenta menor edad) con su mano izquierda.</p>	<p>de los músicos junto a algunos espectadores. Se hace un <i>zoom in</i> al violín del joven de la flor roja, y luego un primer plano del instrumento; después un <i>close up</i> de su mano izquierda marcando las notas en el instrumento.</p>	<p>las ramas verdes que decoran la enramada como marco de la toma no parece accidental, pareciera un intento de acentuar el factor naturaleza como marco de la dinámica. Es interesante destacar que el formato de interacción y uso del espacio que proporciona la enramada, es replicado en Sonora y Sinaloa en fiestas, reuniones familiares e incluso en restaurantes – es decir, es común ir a una fiesta o cena que tenga esta distribución de los asistentes, con músicos, comida o un homenajeado en el centro -</p>
--	---	--

<p>Fragmentos fílmicos/Actividades situadas: minuto 4:25 al minuto 6:36 El orden de lo pragmático.</p>		
<p>El orden de lo sintagmático</p>		<p>El orden de lo paradigmático</p>
<p><u>Operadores sintácticos</u> <u>Escena-Diálogo</u></p>	<p><u>Operadores formales</u> <u>técnico-expresivos</u></p>	<p><u>Operadores semánticos</u></p>
<p>La tercera parte continúa con la dinámica de la secuencia anterior, en la misma escena, espacio, con los mismos actores y música. Se permite ver a mayor detalle los movimientos de las manos sobre los instrumentos. Hay un énfasis en las flores sobre los sombreros y en las manos de los artistas. En el minuto 4:35 se escucha un cascabeleo,</p>	<p>Se realiza un <i>zoom out</i> desde la mano del violinista y pasa a un plano medio del segundo violinista y el arpero. La cámara se re ajusta y vuelve al plano general que abarca a todos los músicos con la pared de ramas en el fondo. Hay un ligero ángulo que coloca la salida, el exterior de la construcción (la luz)</p>	<p>La figura dominante de esta secuencia son los tres músicos tradicionales: los dos violinistas y el arpero. Cabe aclarar que al intérprete del arpa se le denomina en estas comunidades de esa manera, como arpero y no como arpista. Su arpa es diferente del arpa occidental, aunque el principio es el mismo. En esta secuencia hay un énfasis en las manos y en el uso del instrumento. El violín no es</p>



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

<p>seguido de un hombre atravesándose en la toma. Viste traje de manta blanco y un cinturón rojo. El sonido del cascabeleo se aleja junto con él. A partir de esta interrupción, la cámara vuelve a centrar su atención en los músicos, particularmente el violinista de la pañoleta roja y el arpero. Más de cerca es posible apreciar que el arpero también porta una pañoleta roja dentro del cuello de la camisa. Son adolescentes, de unos 17 años o quizá un poco más. El estilo de tocar los instrumentos es muy poco ortodoxo al modo occidental, la canción suena armoniosa pero el estilo de interpretación es muy libre. Hay un énfasis en los rostros de los jóvenes, que son morenos, pero no demasiado. Sus rostros son muy serios, concentrados. Se les ve tímidos ante la cámara, no sonríen ni miran en su dirección. El violinista apoya libremente su codo izquierdo sobre su rodilla doblada. Detrás del arpero se ve un chico pre adolescente con ropa casual (<i>jeans</i> y camiseta). Luce distraído, parece tener un celular en mano. El vídeo termina como</p>	<p>como punto de fuga. La escena es muy luminosa, como ha sido a lo largo de las secuencias anteriores. Es claramente una secuencia de día, y aunque están en una construcción de ramas, el exterior permea en el interior con sus luces y contrastes de sombras. Un hombre se atraviesa en la toma confirmando la falta de guion técnico (o guion alguno, es una escena cándida, espontánea). Se realiza un <i>zoom in</i> al segundo violinista y al arpero. Quedan en plano medio, predominan los instrumentos y la vestimenta. Se aprecia un gran contraste de colores entre rojos, amarillos blanco y morado. El movimiento de manos predomina en la acción. Los jóvenes no miran a la cámara, están de perfil a ella. La cámara se acerca aún más y los vemos en primer plano, con más atención de cámara en sus rostros. Luego, la atención de la toma regresa a las manos, esta vez del segundo violinista (el del pañuelo rojo). La toma es un</p>	<p>tocado a la manera tradicional de occidente. Es posible que el violín se halla introducido para sustituir algún instrumento musical similar que se utilizara en una época pre colonial, o que el uso del violín se adaptara al uso de las comunidades. En esta secuencia se atraviesa un hombre. Por su ropa podría suponerse que es un danzante venado. Esta interrupción confirma la falta de planeación del filme, la espontaneidad del mismo en su carácter doble de puesta en escena y de documental o crónica de no ficción. Aunque no hay un guion, es posible que la selección de este momento en particular responda al deseo de exponer la imagen de los jóvenes en la tradición yoreme, lo cual es congruente con el uso de primeros planos que se concentran en los rostros y en las manos. En el rostro para destacar la edad; en las manos y pies para destacar el dominio de la música y el baile. La imagen del joven espectador en el fondo niega el mensaje que los músicos reafirman (él no está activo en la tradición ni se ve demasiado interesado), y constantemente se intenta sacarlo de cuadro. Finalmente, se cierra esta secuencia sin haber</p>
--	---	---



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

<p>comenzó, con los tres músicos sin el danzante (sólo permanece el sonido de su cascabel, pero no su imagen). La canción no parece haber llegado a su fin, pero aquí termina el vídeo, abruptamente cortando la música y la imagen a un fondo negro. Aparece texto: DIRIGIDA POR: Itom Yolem Jiaawi. INTERPRETADA POR Violinista Mayor Alejandro Mendoza. Violinista Segundo. Ezequiel Bermudez. (Pitito) Arpa Abraham Flores. FILMADA EN Los Capomos, El Fuerte, Sinaloa. Ceremonia: Cabo de año (responsorio). Fin.</p>	<p>primer plano de ambas manos manipulando el violín. Luego vuelve a abrirse la toma (<i>zoom out</i>), primero un plano medio del violinista, luego se retoma el plano general. Con un poco de temblor la toma se abre. Volvemos a ver a los tres músicos en el plano general. <i>Fade out</i> a negro y empiezan a aparecer los créditos en cortinilla hacia arriba. La música desaparece. Aparece el texto, sube y termina en negro (con la palabra “responsorio” aun flotando en el negro). Fin.</p>	<p>terminado la canción, lo cual es consecuencia lógica de cierta falta de planeación o error de edición. En los créditos no se le adjudica la dirección del filme a ningún individuo particular, lo cual puede indicar no sólo una labor colectiva sino una mentalidad colectiva intrínseca en el individuo yoreme que transmite el discurso. Sin embargo, sí hay un reconocimiento nominal de los músicos y del lugar de filmación. Esto también es congruente con la lógica colectivista (se menciona a los muchos y al lugar de los muchos, y se omite al uno). En las líneas finales de texto se otorga información sobre el festejo que se representó. Se trata de un “cabo de año”, el momento -según la tradición católica – en que se levante el luto por un difunto, transcurrido un año de su muerte. De esto podemos inferir que el festejo es una forma de ofrenda para un difunto al cual se le llevaron velas y flores en la enramada. Es probable que este ritual en particular se halla transformado desde la religión sincrética que practicaban los yoremes previamente a la Colonia, y que se halla adaptado después a la tradición católica del cabo de año.</p>
--	--	---



5. Espacios del discurso fílmico

El espacio escenográfico está constituido por una construcción cotidiana no artificial. Tiene lugar en la comunidad de Los Capomos (el capomo es un tipo de flor), en el municipio de El Fuerte, Sinaloa. Se ubica en el espacio sagrado de la ramada o enramada, en uno de los pocos centros ceremoniales yoreme mayo que permanecen. La construcción recibe su nombre precisamente por tratarse de techo y paredes formados por ramas. No tiene piso firme, sólo de tierra. Los músicos están sobre una banca de madera rústica, algunos espectadores se sientan sobre sillas de plástico. La luz es la luz del día exterior que penetra en el espacio desde los fondos abiertos y a través de las grietas de las paredes y techo.

El espacio lúdico está distribuido de una forma que sugiere familiaridad, cercanía social. Los músicos están muy cerca unos de otros, y su lenguaje corporal es muy semejante, producen una cierta mimesis entre sí -especialmente los violinistas-. Los espectadores también se mantienen cercanos unos de otros, en fila sentados mientras observan. Los únicos dos elementos que mantienen distancia de los demás son el altar y el danzante pascola, en el centro. Se ubican en una posición privilegiada, propia para ser contemplados por el resto, que les rodean. Esto sugiere veneración, respeto.

El espacio dramático se compone por el uso del espacio que hacen los actores dentro de una dinámica que es puesta en escena. Aunque la secuencia es cotidiana y de no ficción, la danza del pascola es un ritual y esto le brinda un carácter de puesta en escena. Los movimientos del cuerpo del danzante pascola, su ubicación con respecto a músicos y espectadores, todo ello es congruente con la danza como dinámica dramática.

Hay un espacio latente que se vislumbra a través del uso de símbolos religiosos. Todos los elementos que emulan la naturaleza intentan recrear el carácter sagrado



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

del monte como antiguo espacio ceremonial. Los colores, las flores, las ramas, las hojas de palma, los capullos de mariposa, las piedras de hormiga, las pieles de vaca, todo referencia a la naturaleza como ente de veneración y de lo sagrado. El espacio de la comunidad trata de replicar el espacio de las plantas y los animales, con quienes los miembros de la comunidad se identifican. El otro nivel de espacio sagrado es el espacio católico que es referenciado a través de las cruces y veladoras. Este hace referencia al espacio del ritual católico, que es la iglesia (donde probablemente se ofreció ceremonia al difunto que se recuerda, un año atrás). Pero la iglesia brilla más por su ausencia que por otra cosa. Aunque se le referencia, no es necesaria como espacio físico, sino únicamente como anclaje con la religión mestiza.

El espacio psicológico puede percibirse a través de las expresiones faciales de los actores, particularmente en primeros planos y *close ups*. Se puede hablar de la construcción de un espacio psicológico colectivo, que está conformado por el uso del espacio físico, por las expresiones de los rostros, y se ve afectado por la música de arpa, violín, cascabel y tenábaris. La música es alegre y vigorosa, como lo es la danza, sin embargo, los espectadores y músicos permanecen silenciosos. El movimiento de fondo de algunos individuos también representa la cotidianidad informal del ritual. No es el mismo espacio psicológico de una puesta en escena de teatro, y aunque la representación no es intencional por parte del emisor del filme (no en un guion, al menos), sí hay intencionalidad por mostrar una psicología colectiva a través de la selección específica de momentos. Todo el filme es una introspección a la cotidianidad de una sique colectiva por esta comunidad yoreme.

6. Conclusiones

Se debe destacar que el discurso filmico analizado fue una selección no arbitraria de un momento cotidiano con cierto grado de espontaneidad. La no arbitrariedad de



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

la selección recae en el proceso de análisis de menor grado de profundidad del grupo de discursos fílmicos compuesto por todos los vídeos encontrados en la página de Facebook de Itom Yolem Jiawi (NUESTROS SONIDOS YOREMES). Se seleccionó el analizado, cuidadosamente por observarse en él la intencionalidad fílmica en la elaboración del discurso. Se puede suponer que el evento fue planeado con intención, pero la producción del vídeo se realizó sin un guion secuencial o técnico. A pesar de la falta de planeación e intencionalidad técnica, se observa también un uso intencional de recursos fílmicos con el fin de destacar significados específicos, con referencias a ciertos símbolos especiales para la tradición detrás de la danza. Se observa también que es posible encontrar muchas referencias isotópicas al tema de la **naturaleza** dentro del discurso. También se manifiestan los ejes temáticos de tradición, religión y comunidad, pero el tema de naturaleza es mucho más recurrente en el uso de símbolos y signos. Dicho tema se hermana a menudo con la presencia de símbolos que evocan a la significación de la identidad yoreme, de “el humano”. Ello puede indicar una relación estrecha entre la construcción simbólica del hombre, del humano, del yoreme, en uno mismo en armonía con la naturaleza.

El vídeo parece tener la intención de mostrar la tradición ejecutada en activo por los miembros más jóvenes de la comunidad yoreme mayo, que todavía aprenden las técnicas de música y danza de su cultura. Esto puede deberse a que las danzas en tanto elemento de tradición pueden funcionar como un ritual de iniciación a la actividad tradicional, así como a ser miembros activos de la comunidad. Así también como una forma de resistencia y permanencia de lo que es esencialmente yoreme. Un análisis más profundo, complementado con prácticas interdisciplinarias que conjugaran la semiótica con un análisis crítico y antropológico podría vislumbrar de forma más íntegra la complejidad del ritual representado en el discurso fílmico analizado.



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

Los espacios fílmicos posibles en el discurso son múltiples y referencian más allá del espacio físico. Por tanto, estos espacios hacen referencia a la existencia de un espacio psicológico colectivo, de un grupo que se identifica primero como colectivo y después como individuos. Es decir, dentro de la narrativa del discurso, a través de la visualización de la danza, se intenta visibilizar a los espacios sagrados de la colectividad yoreme, denotando que no predomina la importancia del individuo tanto como de la comunidad, que se aglutina en la práctica de la tradición.

Se observa en el discurso la presencia de signos de la cultura occidental tradicional y moderna. Por una parte, el uso de instrumentos como el violín y el arpa, pero en términos distintos y propios del yoreme (no tocan al estilo occidental). Por otra parte, objetos de la modernidad como *jeans*, tenis y botellas de refresco son incorporados en un contexto distinto del cual emergen, dentro de una tradición indígena. Incluso el sombrero vaquero, las camisas a cuadros, pañoletas, veladoras y cruces son producidos desde un paradigma occidental colonialista, y le brindan identidad mestiza a la identidad indígena. Sin dejar de notar que existe una reapropiación de lo occidental, donde éste siempre es utilizado y parte redefinido primero que nada desde lo que es indígena, lo que es yoreme. Ello puede indicar una manifestación de hibridación cultural y de resistencia por parte de un grupo colonizado, que aun así persiste en la resignificación de elementos colonizadores.

Bibliografía

- Finol, José Enrique; García de Molero, Írida; (2006). Semiótica del cine: Un modelo dialógico simétrico/asimétrico para el análisis del texto/discurso fílmico. Quórum Académico, Enero-Junio, 77-104.
- Baygo, Rosario (2011). La religión como elemento de unión de nuestro pueblo Mayo/Yoreme. 24 de noviembre de 2016, de JÚPARE MAYO Sitio web: <http://rbaygo.blogspot.mx/2011/03/la-religion-como-elemento-de-union-de.html>



<http://revistainvestigacionacademicasinfrontera.com>

- Camacho Ibarra, Fidel. (2010). Mayos: de la inversión del orden al reverdecimiento de los valles. 24 de noviembre de 2016, de La Jornada del Campo Sitio web: <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/21/trazos.html>
- Neira Piñeiro, M. R. (2003). Introducción al discurso narrativo fílmico. Madrid: Arco Libros, c2003.
- Moctezuma Zamarrón, José Luis. (2001). De pascolas y venados: adaptación, cambio y persistencia de las lenguas yaqui y mayo frente al español. México: Siglo XXI.
- Van Dijk, Teun (1996). Análisis del discurso ideológico. Versión. Comunicación y Política, 6, PP.15-43.
- Van Dijk, Teun. (1999) Ideología. Una aproximación interdisciplinaria. Barcelona (España) Editorial Gedisa.