

REPRESENTACIONES DEL UNIVERSO CARIBEÑO COLOMBIANO EN EL CORTOMETRAJE *LA LANGOSTA AZUL* (1954)¹

**REPRESENTATIONS OF THE COLOMBIAN CARIBBEAN UNIVERSE
IN THE SHORT FILM *LA LANGOSTA AZUL* (1954)**

José Horacio ROSALES CUEVA

Universidad Industrial de Santander

jrosales@uis.edu.co

Juan Sebastián VARGAS TRUJILLO

Universidad Industrial de Santander

juan.sebas_30@hotmail.com

Resumen: Este artículo examina cómo el hacer del personaje el Vivo incide en el desarrollo narrativo y en el sentido del cortometraje *La langosta azul* (1954). El complejo dispositivo visual reaparece como mediador de rasgos identitarios de las sociedades del Caribe colombiano de la época de producción y de las circunstancias actuales en que se preserva, divulga e interpreta esta obra. La investigación se soporta en la semiótica narrativa, la semiótica de las prácticas culturales y la antropología, así como en recursos específicos para el estudio cinematográfico. El análisis permite afirmar que el Vivo es un ejemplar de las tácticas de supervivencia oportunistas y humorísticas reconocidas como propiedades del universo sociocultural representado, aun en el presente. Los valores subyacentes, tratados por el filme con humor crítico y en el marco de un procedimiento enunciativo, enriquecen la comprensión de la sociedad caribeña colombiana.

Palabras clave: *La langosta azul*. Caribe colombiano. Semiótica narrativa. Semiótica cultural. Antropología.

Abstract: This article examines the influence of the character *el Vivo* on the narrative progression and overall meaning of the short film *La langosta azul* (*The Blue Lobster*, 1954). The complex visual mechanism serves as a recurring mediator of identity markers within the societies of the Colombian Caribbean —both during the film's production period and in the contemporary context of its preservation, dissemination, and interpretation. The research draws upon narrative semiotics, the semiotics of cultural practices, and anthropology, alongside specialized resources for film analysis. The

¹ Este artículo presenta parte de los resultados de la investigación titulada “Representaciones socioculturales del Caribe colombiano en el cortometraje *La langosta azul* (1954). Investigación semiótica”, desarrollada en la Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander (Colombia), entre los años 2022 y 2024, auspiciada por el grupo de investigación Cultura y Narración en Colombia (Cuynaco) y financiada por el programa de créditos de estudio que brinda esta universidad.

analysis supports the argument that *el Vivo* embodies the opportunistic and humorous survival tactics recognized as characteristic of the represented sociocultural environment, even today. The underlying values, which the film treats with critical humour within an enunciative framework, significantly enrich the comprehension of Colombian Caribbean society.

Keywords: *La langosta azul*. Colombian Caribbean. Narrative semiotics. Cultural semiotics. Anthropology.

1. INTRODUCCIÓN

En el marco de la investigación del cortometraje colombiano *La langosta azul* (1954) aparecen diversos elementos problemáticos relacionados con el origen y modo de producción del filme, el contenido formal y narrativo de este, las relaciones intertextuales y las limitaciones técnicas de producción, preservación y divulgación del bien cultural. En este horizonte complejo, como sucede usualmente con los objetos artísticos, la pesquisa debe decidir por entradas de análisis desde las cuales interrogar un texto visual mudo, en blanco y negro, para reconocer cómo se expresan en él elementos del universo sociocultural del Caribe colombiano. Para ello, se enfatiza en el estudio semiótico de aspectos del enunciado que determinan los valores contenidos en el objeto significante y cómo, después de siete décadas de la producción del cortometraje, esas configuraciones axiológicas hacen parte de un imaginario vigente del ser y hacer caribeño. Uno de los elementos articuladores de esta línea de interpretación es el modo de construcción de un personaje de ficción que, por la forma de obrar en el relato, adquiere un significado que condensa, despliega y difunde las coordenadas de comprensión del sentido de la narración, sin que esto objete la relevancia de los otros personajes en el desarrollo narrativo.

La langosta azul fue codirigida por Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau Araújo y Luis Vicens; el rodaje, entre 1954 y 1955², contó con la participación de estos y otros miembros del Grupo de Barranquilla, como la pintora Cecilia Porras. El texto filmico relata la llegada de un extranjero estadounidense, el Gringo, a un recóndito pueblo caribeño a las orillas de la ciénaga de Mallorquín, en el extremo norte del distrito de Barranquilla, sobre la margen izquierda de la desembocadura

² Según Samper Pizano, no se ha podido establecer la fecha exacta de filmación de *La langosta azul*, pues “se calcula que fue a fines de 1954 o durante el primer semestre de 1955, cuando Álvaro [Cepeda Samudio] tenía 29 años” (1998: 22). Según Gilard (2022: 54), la fecha precisa en que se filmó es imposible de establecer, pues “al revisar los papeles de Cepeda, hemos encontrado un recorte de *El Heraldo de Barranquilla*, columna ‘Candilejas’, fechado el 17 de marzo de 1955, donde bajo el título de ‘I am a camera’ se dice que Cepeda acaba de regresar de Estados Unidos y va a continuar la filmación de *La langosta azul*. Aunque con este dato queda establecido que fue en 1955, no se puede descartar la hipótesis de que la filmación se hubiera iniciado en 1954”. No obstante, en la mayoría de los medios en los que circula el cortometraje, se suele anteponer 1954 como fecha oficializada del rodaje.

del río Magdalena. En un momento de descuido, un gato roba una de las langostas que el forastero traía en el equipaje y el visitante, desesperado, sale en búsqueda del espécimen desaparecido. Mientras el Gringo indaga, la narración visual presenta algunos detalles de la cotidianidad de la población local y, entre estos, está la secuencia en que el Vivo roba licor a dos padres de la tienda de barrio La Favorita.

En medio del tejido narrativo y de la diversidad de aspectos de la organización enunciativa del filme, en este artículo se construye un modelo semiótico del hacer del Vivo, personaje cuyo modo de actuar sería un ejemplar de estrategias oportunistas y humorísticas con las que el prediscurso caracteriza a las sociedades del Caribe colombiano. El prediscurso se entiende aquí como la “mezcla de marcos [previos] colectivos —saberes, creencias, prácticas—, [que brinda] instrucciones para la producción e interpretación del sentido en el discurso” (Paveau, 2006: 118) y se compone de elementos estereotipados que se comparten colectivamente y son apropiados por cada individuo según un sentido de pertenencia y perseverancia sociocultural (Paveau, 2006: 118).

Al categorizar el modo de hacer y ser del Vivo como un ejemplar se recurre a la definición que establece la semiótica para este término. Se trata de uno de los cuatro procedimientos de captación y categorización de la experiencia en el devenir del sujeto en el mundo, tal como ella queda expresada en un discurso o enunciado (Fontanille, 2001: 40-43). En otros términos, cuando cierta enunciación guarda la impronta de la vivencia humana, procede con cuatro rejillas empleadas en la percepción y comprensión categorial del mundo. Así, los sujetos del enunciado y de la enunciación proyectan discursivamente los modos de organización de la realidad apropiada, al tiempo que

- a) elaboran semejanzas entre elementos que se pueden agrupar por tener un aire de familia o lo denominado *semejanza de familia*, como en el caso de los personajes del cortometraje que, pese a las divergencias particulares, se reconocen como lugareños del pueblo costero y se diferencian del extranjero;
- b) establecen un denominador común, rasgo que se manifiesta entre elementos diferentes entre sí salvo por esa característica compartida y conocido como *red de rasgos comunes o serie*; en el cortometraje, corresponde al hecho de la condición humana de los pueblerinos y del extranjero, todos diferenciados de animales, plantas, paisaje natural, etc.;
- c) seleccionan un caso o elemento que engloba a todos los demás, o el *término de base neutro o conglomerado*, como el hombre que siempre observa con unos binoculares y que comprende o engloba la curiosidad de todos los habitantes del pueblo;
- d) discriminan el *mejor ejemplar*, parangón o el caso que reúne de mejor manera las características de muchos otros elementos o casos, como el Vivo, que condensa valores y modos de supervivencia en el universo del relato.

Así las cosas, Fontanille (2001: 40) afirma que es posible “organizar una categoría en torno a una ocurrencia particularmente representativa” o el ejemplar que “posee él solo todas las propiedades que solo están parcialmente representadas en cada uno de los otros miembros de la categoría”; *v. gr.*, el Vivo que, para el análisis que fundamenta esta interpretación, sería un modelo aceptable de un modo específico de obrar, con independencia del juicio moral que se tenga de la modalización del sujeto y de la acción. En términos narrativos, el hacer del personaje aparece aislado al inicio del desarrollo de la narración, pero progresivamente implica a otros personajes, con quienes comparte rasgos y atributos, y se configura gradualmente como el oportunista ejemplar cuya picardía sin ostentaciones contribuye a la construcción humorística del cortometraje. Los creadores del cortometraje, inexpertos en la producción cinematográfica, aludieron en varias ocasiones a que esta obra había sido hecha para *mamar gallo*, sin mayor seriedad y en un desparpajo alegre que hacía que, para la época, Barranquilla fuera una fiesta (Gómez, 2019: 185). El mamagallismo, que se explica más adelante en este texto, alude a un humor crítico, espontáneo, no exento de cierta malicia y que puede surgir en cualquier escena de la vida cotidiana.

Cuando emergió el fenómeno cinematográfico en Colombia, la hegemonía del largometraje relegó el cortometraje hasta el borde de los años sesenta (Correa Restrepo, 2007: 12) y esto explicaría por qué el filme *La langosta azul*, que se emplaza en un escenario pionero en la industria local, fue olvidado durante años. Debido al interés del Museum of Modern Art (Mo-MA) de Nueva York en el cine nacional, se inició en el último decenio del siglo XX la recuperación del único registro. Las iniciativas se concretaron en el año 2019 con la restauración en alta definición y la divulgación en plataformas digitales por parte de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. El proceso de rescate del cortometraje es una agencialidad (Niño, 2015) que permite el acceso al documento visual en la actualidad. Esta preservación consiste en una compleja práctica semiótica relacionada con las circunstancias de producción, con el contenido simbólico del texto y con las posibilidades de lectura en el presente, lo que comprende

- a) la organización del contenido narrativo en secuencias de fotogramas reconocidas por el cuerpo sensible y competente del espectador;
- b) el traslado del texto original, con complejos procedimientos técnicos y financieros, a una nueva mediación material, digital, almacenable y divulgable;
- c) las estrategias que los agentes o sujetos llevan a efecto, en el marco de razones, valores culturales y de las acciones a) y b), para divulgar el resultado de la recuperación del objeto en escenas de intercambio de la vida sociocultural presente, y
- d) la interacción del bien artístico dentro de dichas escenas con otros objetos y agentes para establecer nuevas relaciones que le son propias y no meramente contextuales, en el sentido que adquiere el término contexto como elemento circunstancial de lectura que no hace parte integral del objeto en sí mismo (Rosales Cueva y Bretón García, 2023: 95).

2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Los resultados aquí planteados se soportan en postulados de la semiótica de las prácticas culturales, consideradas como acciones y objetos significantes que manifiestan y configuran formas de vida (Fontanille, 2015, 2016). Una forma de vida se expresa como el *ethos* o el hacer que expone un complejo de valores propios del universo sociocultural donde las prácticas se desarrollan. Fontanille demuestra, además, que la semiosis obra como persuasión (2015, 2016) alrededor de valores que una cultura específica defiende como recurso para garantizar la propia supervivencia. En este sentido, cada entorno sociocultural produce una firma identitaria de su acervo (Fontanille, 2016), de una forma de vida o un conglomerado de estilos de vida³, que se manifiesta como prácticas semióticas que cuentan con un plano de la expresión —el *ethos*— y uno del contenido —los valores—. Si el objeto de la investigación semiótica tiene esta complejidad, el procedimiento para analizarlo es consecuentemente exigente porque abarca diversas capas de la organización de la significación en relación con los medios expresivos y, por esta razón, son necesarias las delimitaciones del estudio con el propósito de lograr la profundización en elementos propios de la heterogeneidad de aquello que se aborda.

Para este análisis, se toma la secuencia del robo de licor del Vivo como una serie de figuras que conforman un personaje y las acciones que realiza en la organización sintáctica de toda la narración establecida por el entramado visual. Esto es una construcción intrincada de la que se ha ocupado la semiótica narrativa, con los desarrollos analíticos enriquecidos con la semiótica de las pasiones y la investigación de las captaciones cognitivas. No obstante, aquí se tiene presente que el filme entra en escenas de intercambio social donde es actualizado por espectadores y, para considerar esto en el análisis, se requiere de un elemento teórico y metodológico que aborde el funcionamiento de la interfaz entre eso que se relata y el escenario donde sujetos reales leen y responden a esa persuasión implicada en el objeto semiótico como un bien cultural.

Esta mediación o eslabón de anclaje, entre lo que el cortometraje significa como representación y el mundo de actores sociales en que él es actualizado y adquiere matices de sentido, es la materialidad que lo vehicula. Así, el texto visual se encarna en un cuerpo material con una doble cara que consta de (i) un soporte formal o el conjunto de reglas topológicas de orientación, dimensión y proporción que construyen y hacen significar los rasgos que hacen parte de una escritura basada en la luz y que recoge eso que narra el

³ La semiótica diferencia entre *estilos de vida* y *formas de vida*. El primer concepto remite al modelo específico o situado de una forma de vida que permite establecer singularidades (Perusset, 2019: 5); por su parte, una forma de vida es, ante todo, una cualidad axiológica abarcadora y propia de sociedades que insisten en pervivir y, en su interior, desarrollan distintos estilos de vida. Sin embargo, en este artículo se va a preferir el término *forma de vida* cuando se hable de las axiologías englobantes que se condensan y despliegan a partir del análisis efectuado, sin que los resultados sean reduccionistas. Como se comenta en las conclusiones, de ninguna manera se estima que los valores del oportunismo y el humor, con sus términos diatópicos, sean exclusivos de la región caribeña colombiana, menos aún que sean el rasgo dominante en que se reconocen las gentes del entorno, aunque sí son elementos que dinamizan el hacer sociocultural y, por ende, son reconocibles en la vida cotidiana y en las manifestaciones artísticas.

texto filmico y (ii) un soporte material o un receptáculo que le permite pasar, con un complejo proceso tecnológico, de un registro analógico en acetato a uno digitalizado para ser integrado a las escenas de visualización en las diferentes especies de pantallas (Dondero, 2020: 190).

Tal corporeidad digital, en la que el filme ha desembocado después de la restauración, posee unas características que lo hacen susceptible a transformaciones que pueden ser esquematizadas como un procedimiento semiótico y entre las cuales se cuenta con la posibilidad de someter al objeto restaurado numéricamente a las manipulaciones que los usuarios hacen de él en la vida social actual. Estas intervenciones no solo tratan al enunciado visual como un complejo sígnico que se lee y se disfruta, sino también como un bien que se reapropia y al que se le dan usos más allá de la interpretación. Precisamente, estos modos de hacer con el objeto son prácticas significantes que, para el caso, corresponderían al oportunismo como estrategia sociocultural de supervivencia. El robo que el Vivo hace del licor es una secuencia condensadora de este fenómeno, de modo que *La langosta azul* posee una constitución narrativa propia que, con este y otros elementos, se proyecta como representación de la cultura en las coordenadas de lo expresado por el texto, pero también en el hacer de los actores sociales que interactúan con el cortometraje y a causa de él.

En este horizonte, la dinámica del gesto de producción es pertinente, según sea este manual o digital, porque el modo de obrar en la creación y existencia material de los signos deja huellas en el objeto significante, incluidos los rasgos que permiten reconocer la técnica de elaboración por parte de los sujetos empíricos. A partir de esta premisa, es posible comprender la jerarquía que se establece entre los enunciados, los objetos que acogen dichos enunciados y las prácticas que los transfieren, segmentan y reestructuran en los intercambios entre actores sociales (Dondero, 2020: 185). Esto no está exento de complejidades y desafíos analíticos y, para la semiótica, resulta indispensable investigar casos concretos de estos modos de praxis enunciativa que son correlativos a cada entorno sociocultural y a la naturaleza expresiva de los conjuntos significantes.

Si se entiende la interpretación como un acto que exige cierta competencia para formular las hipótesis comprensivas de algo, la acción de ver el cortometraje implicaría una actividad cognitiva soportada en la sensibilidad y la intersubjetividad, de tal suerte que resulta en una experiencia estética de carácter persuasivo que insta a la comprensión de eso que acontece entre el objeto significante, creado por alguien, y el espectador. Al concordar con la semiótica de las prácticas (Fontanille, 2016), se establece que lo narrado por el filme y la narrativa de lo que sucede con él en los intercambios entre actores socioculturales que lo producen y leen se sostiene sobre axiologías que se manifiestan como un *ethos* compartido; este permite a los sujetos de la cultura perseverar, subsistir y cuestionar los regímenes de creencias que el mismo objeto condensa y dinamiza, con el despliegue y la difusión de sí mismo y de los significados que actualiza en las escenas interpretativas.

Así, *La langosta azul* relata una historia con una sintaxis de figuras y se consolida como una materialidad encarnada que luego se digitaliza y entra en escenas de lectura, donde se reconoce que el mismo enunciado filmico expresa algo del modo de ser y hacer de la cultura caribeña colombiana como memoria del tiempo pretérito, pero también en el presente. Si los actores sociales aceptan o no lo que el objeto cultural propone, se entra estratégicamente en la aprobación o resistencia frente a dicha propuesta, lo que es una dinamización de las prácticas culturales. Esto demuestra que el objeto semiótico, en lugar de ser una unidad aislada, con un significado estable y erradamente sometido a intentos de fosilización, es un elemento rizomático, relacional, orgánico y vital por causa de la acción de actores sociales que realizan prácticas de producción, uso, comprensión, interpretación e intercambio. Las consideraciones previas se pueden esquematizar en un recorrido analítico consecuente, como se propone a continuación (ver Tabla 1).

	Niveles de constitución del objeto significante	Niveles de lectura
El texto-enunciado organizado para expresar sentido	Del texto se reconocen figuras con una dirección significante ↓	Plano de la expresión del texto
	♦ En el texto perviven procesos narrativos o transformacionales	Articulación textual de figuras de la expresión y del contenido
	♦ Del texto emanan valores de las figuras en interacción	Plano del contenido del texto
♦		Análisis del objeto significante como sistema semisimbólico y parcialmente clausurado que representa algo del mundo
El texto-enunciado se encarna (<i>embodiment</i>) en un objeto material (corpóreo) que lo contiene, con diversas mediaciones		El objeto accede a escenas de intercambio por su doble mediación formal y material
♦		La producción, el uso y la interpretación del objeto son un despliegue persuasivo sobre una manera de ser y hacer en el mundo que es condensada en el objeto mismo
En las escenas de intercambio , los actores sociales usan el objeto y lo relacionan con otros objetos significantes		
♦		
La acción en curso responde a estrategias , establecidas en la configuración del objeto como enunciado y guiadas por el <i>así se hace</i> de la cultura representada y en la que se despliega el objeto significante		
♦		
Las estrategias forman parte de un <i>ethos</i> o forma de vida , firma identitaria de un universo cultural		

Tabla 1. Recorrido de análisis propuesto a partir de la semiótica de las prácticas culturales

El análisis semiótico, tanto de la manifestación perceptible del objeto significante —el plano de la expresión— como de los fundamentos del significado y del sentido —plano del contenido—, no establece, como condición *sine qua non*, seguir la secuencia de niveles del modelo empleado, sea este el de la narratividad o el de las prácticas semióticas; en estas, el estudio puede proceder por un vaivén entre los estratos que se correlacionan y constituyen el objeto; para el caso que aquí se presenta, se busca, al menos en la exposición de los resultados, abordar el recorrido de modo secuencial, siguiendo el esquema ya planteado (ver Tabla 1) y la lógica narrativa del filme. En este examen también se consideran fundamentos del fenómeno visual en la cinematografía, sin dedicación exclusiva a ellos (Groupe μ, 1993), y la propuesta de segmentación lineal de un filme de Casetti y di Chio (1991) en episodios, secuencias, encuadres e imágenes.

3. RESULTADOS

3.1. Elementos figurativos de la narración

La figura de la langosta, además de integrar el título del cortometraje como instrucción interpretativa, está visualmente presente a lo largo de todo el relato. Este crustáceo decápodo posee significados de lujo, opulencia y, en la obra de Salvador Dalí, de deseo carnal y feminidad (García Bello, 2019). El artrópodo buscado por el Gringo en el filme es particularmente azul, color que se relaciona con valores de profundidad, pureza, frialdad, ligereza y surrealidad (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 163) y que, en el Grupo de Barranquilla, parece referenciar al surrealismo en las artes, lo que es admisible en un filme que, según la crítica, posee elementos surrealistas y neorrealistas (Cadavid, 2001; Cepeda y Olaciregui, 2022; Gilard, 2022; Gómez, 2019; Martínez Pardo, 1978; Restrepo Sánchez, 2003; Tamayo, 2006)⁴. En Colombia, desde el siglo XIX, el azul se relaciona con lo que hoy políticamente es la derecha; desde el siglo XX, este ha sido el color del partido Conservador, movimiento político afín con las instituciones más tradicionalistas y complaciente con los intereses estadounidenses en la región, lo que

⁴ Los documentos históricos y la intencionalidad del texto filmico evidencian que el Grupo de Barranquilla estaba al corriente de las vanguardias estéticas de Norteamérica y Europa. Cepeda organizaba tertulias, en Barranquilla, para visualizar, entre los años 1940 y 1950, lo último que se podía ver en Colombia del cine mundial (Samper Pizano, 1998: 120). Según Tamayo (2006: 52), el cortometraje es un “ejemplo del distanciamiento de los intelectuales con la realidad cinematográfica nacional, y [un] suceso evidente de esa nostalgia por los pasados culturales europeos que invaden a los representantes culturales del país”. Sin embargo, los mejores momentos del cortometraje no son los que están cargados de simbolismo, sino aquellos en que parece un reportaje filmico del entorno (Martínez Pardo, 1978: 198). Para los autores de estas líneas, *La langosta azul* no corresponde únicamente al surrealismo o al neorrealismo y una hipótesis al respecto aproximaría este filme con cercanías a la obra de Luis Buñuel, más precisamente entre *Un perro andaluz* y *Los olvidados*, debido al intento por captar la cultura local, incluidos los matices de la marginalidad, y elementos oníricos y mágicos de la cosmovisión de la cultura americana, específicamente caribeña. La construcción narrativa, no obstante, no coincide con los manejos enunciativos surrealistas. Estas consideraciones merecen un desarrollo exhaustivo que sobrepasaría los límites de este artículo. Una vista panorámica sobre el surrealismo y neorrealismo europeos se encuentra en Jeanne y Ford (1974).

extraña conflictos que han marcado la historia colombiana y cuya violencia ha quedado registrada en la novelística nacional de la segunda mitad del siglo XX y, entre esta, en obras escritas por integrantes del Grupo de Barranquilla, *v. gr.*, *La casa grande* y *Cien años de soledad*. En el cortometraje, el asunto de la incidencia del capitalismo estadounidense en la vida del pueblo y en la política y economía nacionales parece aludido con la presencia del Gringo y la relación de este con el azul de la extraña langosta que trae a la región de la ciénaga caribeña.

El cortometraje tiene una duración de 29 minutos y la secuencia considerada aquí como mejor ejemplar empieza alrededor del minuto 17:40. En este fragmento, el Vivo roba licor en un segmento clausurado de unos 60 segundos donde se dan mutaciones de espacio, de acción y de personajes (Casetti y di Chio, 1991) que resultan de la intercalación, por la edición, de tomas grabadas. La secuencia tiene tres encuadres constituidos por múltiples imágenes que suceden dentro y fuera de la tienda de barrio La Favorita. El encuadre 1, de 15 segundos, se enmarca en un plano detalle de las manos de los compadres que departen en la tienda y, al otro lado de la barra, del tendero; también están la botella de licor, los vasitos de cartón y el puro que sostiene uno de ellos. El encuadre 2, de 25 segundos, muestra a los personajes en un plano conjunto con angulación picada, cuya configuración semisimbólica no coincide canónicamente con la gramática del cine para esta variante enunciativa. En efecto, el Vivo comete aquí el hurto del licor y, al salir, mira a la cámara, al final del encuadre, como un posible gesto de confidencialidad con el espectador (ver Imagen 1) o, posiblemente, como un error del actor al salir de escena, pero el detalle permite colegir un guiño de confidencialidad entre observado y observante. Finalmente, con el encuadre 3, que es un plano conjunto de 15 segundos, se da por culminada la secuencia con la salida del Vivo, quien lleva en las manos una jarra de peltre que contiene el licor robado impunemente a los compadres.



Imagen 1. Imagen final del segundo encuadre de la secuencia del robo de licor.
Tomada de *La langosta azul* (1954).

Las figuras actoriales de los dos compadres y el tendero incluyen expresiones faciales y posturas corporales que aluden al descuido y exceso de confianza en una situación sin riesgo y de distensión; el Vivo, por su parte, se muestra inactivo y en aparente desatención, recostado contra un muro y mirando de soslayo la barra de la tienda donde está el licor. Las figuras espaciales son el interior de la tienda, menos iluminado y donde sucede el robo del trago, y el exterior radiante de las calles rústicas de un pueblo costero colombiano de la década del cincuenta del siglo XX, por donde huye el ladrón con el botín. La secuencia está ambientada en una hora muy soleada del día, con la canícula propia del universo representado (ver Imagen 2). La tienda La Favorita es un campo sociópeto o que reúne a la gente a una distancia personal cercana, con amplia posibilidad interaccional (Hall, 2003: 146). Como espacio favorito es, según el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), ‘apreciado con preferencia’ y la tienda propicia, efectivamente, el compartir por largo rato, pues es un escenario para la distensión, la ingesta de licor, entre otras actividades que involucran la predisposición a permanecer resguardados, por parte de los habitantes, de la poderosa luz solar proveniente del exterior.



Imagen 2. Figuras actoriales y espaciales de la secuencia.
Tomadas de *La langosta azul* (1954).

La manera de vestir de los actores responde a un prediscurso cultural y a un modo de presentarse socialmente en el Caribe colombiano, afectado por las condiciones climatológicas de calor y alta humedad, especialmente en los ámbitos rurales en que se emplea camisa o camiseta blanca o clara, sombrero, pantalón con bota remangada y calzado abierto como sandalias, alpargatas o abarcas de cuero crudo o de caucho aseguradas al empeine y el tobillo con correas de hilo tejido, de cuero o de materiales sintéticos. Además, a lo largo de la secuencia, los actores usan sombreros para protegerse de la luz solar, pero una de estas prendas no corresponde al carácter localista de la representación. El Vivo, en lugar de satisfacer la expectativa retórica (Groupe μ, 1993: 248), no lleva el sombrero vueltiao típico del Caribe colombiano que sí portan los compadres y emplea, en su lugar, un sombrero canotier o gondolero de procedencia europea. Esta sería una proyección de correlación entre figuras de la expresión y del contenido en la dimensión semisimbólica del relato que involucra la tensión entre el

Gringo y los habitantes del pueblo de *La langosta azul*, pues el extranjero termina siendo, de algún modo, víctima del modo de ser y hacer de los lugareños.

Ataviarse con el traje de su provincia revela una identidad relacionada con el sentir de pertenencia a un grupo en el cual se desempeña un papel personal y una diferenciación de otros grupos (Leroi-Gourhan, 1971: 341). La desatención de los compadres, con sombreros autóctonos, aludiría a la ingenuidad del hombre americano frente a los extranjeros, con sombrero tradicional europeo, que aprovechan el descuido y el exceso de confianza para apropiarse de algo que es propiedad de los del lugar. Una hipótesis, en términos de presuposiciones narrativas sobre el modo de ser y hacer del Vivo, admitiría que este personaje se ha apropiado de un modo de hacer ajeno al universo sociolectal de referencia y que, seguramente, ha conseguido el sombrero por medio de una *avivatada* hecha a otro foráneo. En el *Diccionario de americanismos* de la RAE y de la ASALE, *avivatada* se recoge como un sustantivo colombiano que alude a la ‘acción propia del que se aprovecha de los demás en beneficio propio’. En cualquier caso, habría una relación entre el modo de ser —avivato u oportunista en oposición al ser ingenuo— y el tipo de sombrero que se usa.

Si bien existen tesis que relacionan la avivatada con la época colonial y sostienen que este rasgo fue aprehendido durante el contacto cultural con los colonizadores españoles y portugueses (García Villegas, 2020: s. p.), resulta difícil asimilar la idea de que los nativos fueran *tabulae rasae* antes de la llegada de los europeos. Es más plausible afirmar que, aunque haya sido importante el contacto cultural y, por consiguiente, se erigieran estrategias de supervivencia para defender una u otra cultura por parte de sus agentes, la avivatada del colombiano responde a las naturales contradicciones humanas y al mayor o menor poder de las agencias de socialización y de los parámetros éticos y morales que se aprenden y se experimentan en el entorno social de aprendizaje que es cada cultura. Estas contradicciones axiológicas serían connaturales a toda dinámica cultural que opta por la ambigüedad en lugar de verdades definitivas, unívocas y que suprimen la diversidad (Bauer, 2022).

3.2. Elementos sociales, afectivos y cognitivos en la configuración narrativa del Vivo

Una primera lectura de la secuencia del robo de licor haría pensar en el desarrollo de un esquema narrativo de prueba que entrecruza dos programas narrativos, uno de apropiación y otro de desposesión de un bien (Courtés, 1991: 137); pero los compadres, como contrincantes del Vivo, no participan en la relación polémica, de la que ni siquiera son conscientes. Al contrario, el Vivo recurre a artimañas para obtener algo sin encontrar la oposición de nadie y solo cuida no ser capturado por la mirada de otros mientras hurta a escondidas residuos de bebida; este actuar está determinado por el querer como condición y motivación, pero también por el saber y el poder hacer en el momento oportuno. De este modo, el desarrollo de la acción corresponde a un programa de

búsqueda en el que el sujeto se apropiá indebidamente de un bien en el marco de la composición arquitectónica de la tienda y la ausencia de cuidado de los demás, quienes no imaginarían que restos de algo que beben sería objeto de sustracción. En la búsqueda, el sujeto se mueve por la carencia y “los valores [del objeto proporcionan] todo su sentido al recorrido del sujeto” (Fontanille, 2001: 100); en este caso, el licor condensa valores de distensión, relajación, evasión, dependencia física y emocional al alcohol y del colombianismo *gorrear* o beber a expensas del otro. Si hay una mirada que sorprenda al ladrón sería la del observador virtual del cortometraje, instaurado enunciativamente en el momento en que el usurpador del trago, al salir de la tienda, mira a la cámara y modaliza al lector del filme como evaluador y confidente del acontecimiento (ver Imagen 1).

Estas modalizaciones del Vivo se estabilizan en la narración de todo el texto filmico, pues el actor transgrede los valores del sentido común y concibe el robo como un triunfo. En otra secuencia, el mismo personaje manipula a los niños para hallar la langosta extraviada y apropiarse de una virtual recompensa. Luego, cuando lleva al Gringo la canasta con las langostas pescadas por infantes y pescadores rurales, el Vivo aprovecha los afanes del extranjero para aproximarse, oportunamente, a las piernas de la mujer que acompañaba al foráneo y propiciar un encuentro sexual ocasional. El Vivo, de este modo, no tiene reparos en instrumentalizar a quien sea para lograr beneficios personales que calcula sobre la marcha de los acontecimientos. La acción del personaje articula así motivaciones sensoafectivas en una especie de hedonismo que debe ser satisfecho de manera inaplazable junto a las relaciones sociales en las que cosifica a la otredad.

Asimismo, los recursos cognitivos le permiten al Vivo construir simulacros de la realidad, programar las acciones sobre los cálculos de los descuidos y percepciones de los otros y actuar a hurtadillas para evitar el conflicto directo, como usualmente haría un pícaro; este último, a pesar de la reivindicación de las motivaciones y del hacer en la picaresca, es un antihéroe de bajo rango social, abiertamente marginal, astuto, con procederes soportados en el engaño y la estafa, al margen de la honra burguesa, y embajador de una conciencia desafiante o cínica. La concatenación de miradas de control sobre las víctimas permite al Vivo actuar sin obstáculos, por lo que sabe observar sigilosamente, debe no distraerse, sabe esperar el momento oportuno y puede satisfacer su impulso depredador (Cardona, 1993: 40-49). Esto caracteriza mejor al avivato, pues en algunos estudios se reconoce al “vivo [como] un personaje de frontera. No es un pícaro ni un vividor, pero tiene un poco de [...] esos personajes. Si actúa de manera ruin es porque lo necesita [...] Si se aprovecha de los demás, es por conveniencia” (García Villegas, 2020: s. p.). En el cortometraje, el Vivo no justifica ninguna de las pretensiones y es difícil suponer que se trate, aparte de la urgencia sexual, de resolver necesidades apremiantes por medios probos. Como un avivato, el Vivo subsiste en la instantaneidad sin programarse para el futuro, aunque planifica el actuar inmediato, en medio de las circunstancias emergentes y de las oportunidades; busca el beneficio propio en la supervivencia momentánea y conforme el programa narrativo lo va enfrentando a las

vicisitudes de la cotidianidad. Estas características, como se verá más adelante, empatan con las propias de un oportunista.

3.3. De la narración enunciada al objeto material que accede a escenas prácticas

El soporte de inscripción del cortometraje predispone ciertos modos de lectura e interpretación, lo que está establecido en cómo está organizado el enunciado del objeto significante y en la manera como queda trasladado o manifestado en los constreñimientos de la materia y superficie contenedora. No es la misma experiencia la fruición de un filme en un dispositivo de lectura de cintas en formato VHS que en una reconstrucción de alta definición en pantalla de teléfono móvil o en un televisor de grandes dimensiones; además, estas no son las mismas prácticas de la lectura que acontecen en pantalla de ordenador o en una sala de proyección cinematográfica. No obstante, sea cual fuere la manera en que el enunciado se manifiesta para ser integrado a una escena de circulación, percepción y lectura, hay tres narraciones más o menos estables que son, una, la contenida en el objeto; otra, que trata de cómo este fue construido, y una tercera a propósito de los escenarios de lectura en el presente.

El rodaje del texto visual se realizó en formato 16 mm reversible, en blanco y negro y sin posibilidad de agregar banda de sonido por factores económicos (Restrepo Sánchez, 2003: 84; Caicedo González, 2014: 82). Además, por falta de experiencia, no se hizo el negativo que hubiese permitido reproducir el filme sin preocuparse por su deterioro; la única copia era susceptible a daños cada vez que era exhibida (López, 1998: 342; Calvo, 2014: 41-42). El soporte de registro debió ser película de acetato pasada por proceso de revelado químico. La cámara empleada (ver Imagen 3)—facilitada por Guillo Salvat, un amigo del Grupo de Barranquilla—fue una Bolex Paillard Modelo H16 tomavistas con capacidad para 100 pies de película⁵. Actualmente, Teresa —Tita— Manotas de Cepeda, viuda de Álvaro Cepeda Samudio, detenta los derechos patrimoniales de la obra. El proceso de restauración, corrección y conversión digital, entre 2017 y 2019, fue responsabilidad de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en cooperación con Los Angeles Film Forum y el laboratorio colombiano 2.35 Digital⁶, en el marco de las iniciativas ya mencionadas del MoMA de Nueva York.

⁵ Véase la información aportada por la Filmoteca UNAM del Museo Virtual de Aparatos Cinematográficos: <https://museovirtual.filmoteca.unam.mx/aparatos/cinematograficos/seccion-profesionales/camara-cinematografica-paillard-bolex-de-16mm/> [15/01/2025].

⁶ Véase la ficha de información en la Cinemateca de Bogotá sobre *La langosta azul* y *Las ventanas de salcedo*: <https://cinematecadebogota.gov.co/pelicula/langosta-azul-ventanas-salcedo> [15/01/2025].



Imagen 3. Rodaje de *La langosta azul*, en 1954. Guillermo Salvat y Luis Vicens en el techo de la camioneta que Alvaro Cepeda conduce. Tomada de Gilard (2022: s.p.).

En el siglo XXI, se posibilitó la reproducción en alta definición del filme en plataformas web como Retina Latina, autodefinida como una herramienta digital para acceder a productos del cine latinoamericano, de carácter público y acceso libre para los ciudadanos de América Latina y el Caribe; esta alberga, además, una de las bases de datos más completa del cine continental⁷. Desde marzo de 2020, la plataforma amplió la oferta con la aplicación gratuita para teléfonos móviles. En casos como este, la película digitalizada permite al sistema Retinex captar, con mayor detalle, aspectos del filme que de otro modo podrían pasarse por alto, como algunos fragmentos de los títulos de créditos y elementos figurativos como detalles faciales de los personajes o texturemas específicos (Groupe μ, 1993). A la fecha, existen tres versiones completas de *La langosta azul* en YouTube y, aunque se trata de un uso no legal del producto, por esta vía el filme cuenta con más de once mil visualizaciones en un canal y, en los otros, casi tres mil y quinientas, respectivamente. Una de las versiones del cortometraje (UltraViciosos, 2020) fue musicalizada arbitrariamente, manipulando la percepción de algunos espectadores contemporáneos del filme con elementos caprichosos de quien traslada el objeto, de manera más o menos avivata u oportunista, a las redes personales de divulgación (ver Imagen 4).

⁷ Véase: <https://www.retinalatina.org/nosotros/acerca-de-retina-latina/> [15/01/2025].

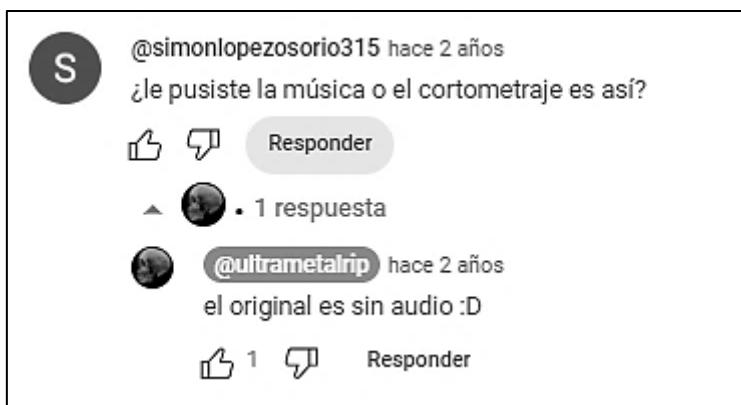


Imagen 4. Captura de pantalla del perfil UltraViciosos (antes UltraMetalRip).
Tomada de YouTube, 8 de noviembre de 2024.

Restaurado, el resultado legal de *La langosta azul* fue proyectado en la inauguración del primer Festival Internacional de Cine de Barranquilla, en 2013, sesión que homenajeó el filme con música en vivo que mezclaba sonidos electrónicos con aires de cumbia, ritmo tradicional colombiano⁸. Esta estrategia empleada por el FICBAQ para exaltar la edad de plata del cine colombiano es una iniciativa que conlleva prácticas de puesta en circulación, en el presente, del patrimonio cultural. Además, la organización nominó *Langosta Azul* al mayor galardón entregado durante el festival.

Estos elementos hasta aquí relacionados permiten comprender cómo *La langosta azul* ingresa a las escenas de intercambio sociocultural como objeto corpóreo modificado para preservarlo en un proceso de lo analógico a lo digital y cómo, además, pasa por manipulaciones de lo mudo a lo sonoro para responder a intereses y estrategias que le son superpuestas por usuarios ajenos a la producción del bien cultural. Con esto, la obra vuelve a circular como bien significante en el entorno cultural que lo produce y, siendo un objeto del pasado, suscita en el presente variadas lecturas condicionadas por las marcas de la enunciación, por los soportes de inscripción y por las manipulaciones en las escenas de intercambio. Una de estas es, como se propone en este análisis, la que conduce a la interpretación del cortometraje como condensador y punto de despliegue de elementos que se relacionan con el modo de ser y hacer del Caribe colombiano.

3.4. El oportunismo y el humor como estrategias de una forma de vida

Los elementos estratégicos y prácticos del intercambio del cortometraje y de las lecturas de este en relaciones intersubjetivas trascienden la narración enunciada y se corresponden, entre otros fenómenos, con la manera en que el cortometraje *La langosta azul* es producido, rescatado y divulgado. Estas operaciones parecen sostenerse sobre valores culturales que se condensan en el modo de ser y hacer del Vivo en el universo

⁸ https://proimagenescolombia.com/secciones/pantalla_colombia/breves_plantilla.php?id_noticia=4712 [02/10/2025].

sociolectal de la narración. En otros términos, en el presente, en que se hace la fruición e interpretación del cortometraje recuperado, se encuentra un despliegue de acciones que coincide con el *modus operandi* del Vivo dentro del relato contenido en el discurso visual. En efecto, este personaje se aprovecha de un exceso de confianza para aprehender algo que no le corresponde y se vale de la oportunidad para beneficiarse; además, este actor desafía al espectador con una mirada no carente de cinismo que

aparece de inmediato, para el sentido común, como un comportamiento moral, como una manera de actuar y de expresarse en sociedad que desprecia las buenas costumbres y la moral establecida. El humor empleado, irritante y provocador, no sería más que un medio dentro de los programas de uso de un programa de base que sería ético (Fontanille, 1993: 9).

Esta mirada cínica del Vivo, en el sentido de la beligerancia antaxiológica, correlaciona el carácter avivato, oportunista y humorístico que hace parte del ingenio y del carácter, con malicia y altanería, que caracteriza, como prediscurso, el modo de ser y hacer de las gentes del Caribe colombiano. Dicho modo de ser y hacer, con el que se reconocen elementos identitarios en el ámbito cultural colombiano y caribeño, oscila entre la polaridad disfórica de lo no aceptable e indeseable y la polaridad eufórica de lo placentero y tolerable. Si bien una persona caribeña no se comporta exactamente como lo hace el Vivo, para el espectador colombiano, y particularmente de las costas del norte del país, no es indiferente la relación entre este tipo de personajes con la forma de vivir de la gente de esta geografía, así como el hecho de que el cortometraje condense tensiones culturales, históricas, políticas, económicas y estéticas en su materialidad enunciativa. Es por ello por lo que se puede afirmar que el filme compendia prediscursos y obra como agente persuasivo que predica sobre cómo es el mundo representado y sobre cómo, en la realidad social de este, se reincorporan ciertas convenciones y regímenes de creencias.

Fontanille define el oportunismo (2015: 195) como aquella forma de vida que transforma la ocasión en una oportunidad, valiéndose de lo imprevisible para obrar en favor propio. Sin embargo, Rosales Cueva (2006) ha establecido este modo de hacer y ser con el término muy empleado en Colombia de *rebusque* que “se relaciona con el ingenio malicioso de los colombianos que no dejan pasar la oportunidad de hacer algo que les traiga beneficios” (2006: 245). Aunque este es un modo de obrar que se encuentra en cualquier orden cultural y es enunciado por muchas obras artísticas, científicas y religiosas, es aceptable la idea de la convergencia entre el oportunismo y el humor cínico como categorías englobantes, y el rebusque y el mamagallismo como ocurrentes diatópicos.

Justamente, la tertulia del Grupo de Barranquilla abogó por una acción humorística y crítica del entorno sociocultural, lo que debía configurarse en la producción artística que coincide con los elementos de la estrategia cínica, caracterizada esta por “convocar, en el discurso, todas las configuraciones estereotipadas de lo sensible en una cultura dada, para deshacerlas, insensibilizarlas y desmoralizarlas” (Fontanille, 1993: 26). Este tipo de humor no está ausente de la definición de *mamar gallo* o el mamagallismo caribeño, sobre todo en Colombia y Venezuela, que consiste en una malicia jocosa en las elaboraciones

discursivas y en las acciones rápidas e ingeniosas, ambas como salidas muy pragmáticas de los escollos, sean moral y convencionalmente aceptables o no. Un ejemplo es el truco de chupar las patas del gallo, antes de la pelea, para que este sea más agresivo en la contienda, lo que en las lidias de estas aves es considerado una violación del código, una especie de dopaje, una trampa, una burla. Estas peleas de gallos, tan populares en países caribeños y que Gabriel García Márquez y autores venezolanos describen como un escenario tradicional donde se manifiestan rencores y nacen conflictos, dieron origen al *mamar gallo* como burla, incluso ante los compromisos de todo tipo. Así, el mamagallismo puede entenderse como la forma humorística que acompaña al rebusque y en conjunto, mamagallismo y rebusque, son valores que se integran a la caracterización de la forma de vida del Caribe colombiano.

En Colombia, el mamagallismo se hizo célebre, en el ámbito de las consideraciones sobre literatura, por Gabriel García Márquez, quien, desde *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), utilizó la expresión al escribir que entre los asistentes al evento estaban “los mamadores de gallo de la Cueva” (Samper Pizano, 2003: s.p.). Si bien Rosenblat (2017: 27) reconoce que *mamar gallo* es una locución que ha llegado “hasta Bogotá y la costa de Colombia, ninguna expresión es más típica de Venezuela que ésta [sic]”. Su origen se remonta, según el filólogo polaco-venezolano, al siglo XIX, cuando el periódico de humor caraqueño *La granuja* escribió, el 10 de febrero de 1887, “‘El Diario’ y ‘El Mortero’, de Valencia, están mamándole el gallo a ‘Cara de Burro’”. Desde entonces el mamagallismo es un elemento importante en la idiosincrasia del venezolano y “está a tono con [su] carácter burlón y alegre” (Rosenblat, 2017: 27)⁹.

Por su parte, La Cueva era el bar donde se congregaba el Grupo de Barranquilla y este guiño autorreferencial en la ficción garciamarquiana no es un asunto menor. En efecto, el Grupo es descrito como una partida de “irredentos bromistas entre los que sobresalían Álvaro Cepeda Samudio, que imaginaba cerbatanas para matar silenciosamente a los futbolistas, y Alejandro Obregón, que agarró a bala su autorretrato” (Samper Pizano, 2003: s.p.). El mamagallismo es, entonces, una actitud ante la vida y el mamagallista “arranca de una visión cósmica, de una filosofía ante el mundo. Es alguien que se pregunta cuál es la realidad y cómo puede cuestionarse lo que se acepta como real” (Samper Pizano, 2018: s.p.); además, los instrumentos para mamar gallo no son solo las manifestaciones del ingenio del chancero o bromista, sino los conceptos y el lenguaje (Samper Pizano, 2018).

Así, se puede demostrar, a partir de la definición que dieron los artistas creadores del filme desde la ideación, rodaje y edición del cortometraje, el hecho de que *La langosta azul* es un condensador de un *ethos* que se despliega en diferentes direcciones,

⁹ Con el venezolano Rómulo Gallegos, el término entra en el ámbito de las narraciones literarias a partir del cuento *Una resolución energética*, publicado por primera vez en 1919, donde se lee: “Para Martín Garcés esto era uno de los más sabrosos fundamentos de su orgullo. Llenábase la boca con decir que él era un caraqueño neto, que no tomaba nada en serio y vivía en una perenne ‘mamadera de gallo’, gastando la vida donosamente, en alegría y en francachela, tirando el dinero a manos llenas y captándose las simpatías de todo el mundo” (Gallegos, 1981: 230).

especialmente en las escenas prácticas que activan estrategias de lectura de la cultura caribeña colombiana y de los modos de supervivencia de la gente que la sostiene. Otro ejemplo es el testimonio documental escrito en el que García Márquez, cuando comenta el episodio en que Cepeda Samudio le propone grabar una película de la que solo tenía el título, sentencia que “fue un error certero porque Vicens, Grau y Nereo se lo tomaron en serio. [...] La historia me pareció divertida y con la dosis suficiente de locura para que pareciera nuestra” (Manotas, 2019: 190-191). Además, Nereo López, encargado de fotografía, expresó que interpretó el papel del Gringo sin tener idea de cómo proceder: “me decían: tú actúa como te decimos y dices lo que te decimos...” (Manotas, 2019: 190-191). Según Nereo, escenas como la del ritual chamánico fueron improvisadas en medio de la mamadera de gallo que fue el rodaje y en ese entonces “nadie hubiera pensado que la película llegaría a las alturas en la que la tienen hoy” (Manotas, 2019: 190-191).

Igualmente, el carácter oportunista-rebuscador para resolver problemas urgentes se constata desde el momento en que los realizadores, ante la escasez de recursos económicos, piden prestada la cámara a un amigo y, en medio del desconocimiento, se las ingenian para rodar, con ensayo y error e ignorando la obligación de contar con un internegativo. También puede considerarse una avivatada la manera en que el filme circula, en la contemporaneidad, fuera de los procedimientos legales de difusión, como sucede con las versiones disponibles en YouTube. Estas copias no autorizadas se pueden interpretar como una manera de rebuscar cierta ampliación en la acogida de los perfiles, en redes sociales mediadas por internet, que propician la reproducción de la película. Las versiones que agregan una banda musical no autorizada consisten también en un hacer de esta naturaleza, no solo para mejorar el registro del número de visitas al canal de YouTube, sino para hacer más atractivo un bien cultural de antaño, incorporándole artificios relativamente ajenos, incluso una música creada mucho después del cortometraje. Quien publica así en YouTube no expresa, seguramente porque no es la intención real, que realiza acciones que se pueden legitimar con las reescrituras de los objetos de arte; así, no explica que hace una recreación del filme, una reducción de la calidad lograda con la versión digital legítima, para un propósito artístico, y mucho menos que intenta hacer una reescritura sobre la base de otro objeto ya creado.

Estas reproducciones, incluida la musicalización que hizo el FICBAQ en 2013 para honrar el cortometraje en la inauguración del evento, con la mezcla de sonidos cumbieros y electrónicos, dan cuenta de cómo este tipo de acciones, aun siendo gestos considerables como abusivos del texto original, se ciñen a expectativas más contemporáneas que se incorporan a la naturaleza del mismo objeto artístico. Tal es el caso, incluso, de la restauración en alta definición realizada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Así, el horizonte axiológico del lector contemporáneo se superpone como capas que pueden desvelar u ocultar el objeto significante de partida, el cual queda sumergido, como un sustrato, bajo las lecturas, usos, versiones y reescrituras, sin garantías de que el resultado de este mestizaje o hibridación de objetos y prácticas semióticas contribuya a enriquecer la calidad y el valor de eso que se

mezcla, pero favoreciendo, de una u otra manera, el proceso de captación, aceptable o no, de la enunciación visual.

4. CONCLUSIONES

El análisis semiótico de las prácticas significantes permite considerar la cinematografía como un complejo enunciado que alude a la identidad cultural y al modo de hacer para subsistir de los habitantes, como sucede en *La langosta azul* con las gentes del Caribe colombiano. En el análisis propuesto, el espectáculo visual y mudo, con intención humorística y crítica, involucra factores que convergen con las categorías del oportunismo y el humor cínico y que decantan en el rebusque y el mamagallismo. La narración contenida en el filme trata de una manera de persistir, incluso con la llegada de lo foráneo que inocula seres extraños, y en el cómo somos del grupo de referencia o la cultura caribeña colombiana. Lo predicado por el cortometraje y la historia de este como patrimonio artístico sintetizan la riqueza y las contradicciones del universo sociocultural de referencia, con un *ethos* dinamizado en un objeto artístico desde el cual se despliegan otras prácticas y modos de construcción cultural. Analizar un bien de esta naturaleza y de setenta años de antigüedad sería también un acto oportunista y rebuscador, un gesto de la supervivencia intelectual en un entorno en el que ciertos bienes pueden quedar olvidados y sumergidos en instituciones que ignoran las solicitudes de los investigadores para acceder a la información que permita recuperar legítimamente el patrimonio común.

El trabajo de construcción de hipótesis interpretativas, a partir de lo que es propio del objeto analizado y de la relación de este con los lectores en las escenas prácticas de fruición y comprensión, se elaboró con la consideración de la existencia material del cortometraje como contenedor del enunciado y como una presencia tangible en los intercambios sociosimbólicos. El resultado de la tarea comprensiva de *La langosta azul* se valida con el mismo filme como lugar de convergencia y del que se desprenden líneas o haces de correlaciones culturales y de producción de sentido, como hace cualquier obra de arte. Así, la metadescripción de la cultura se encuentra no solo en la gramática de los lenguajes con que se hacen los objetos significantes, sino en el modo sociocultural de construir cada uno de estos y con los arreglos, ajustes y adaptaciones de las mismas gramáticas. De esta suerte, conocer cómo son los lenguajes de producción es imperativo, pero es aún más valioso examinar cómo estos se transforman en el quehacer creativo y de reescritura que dinamiza la cultura.

El espacio de este texto no permite abordar la discusión sobre los alcances y delimitaciones de conceptos como cultura colombiana, cultura caribeña y una serie de condicionamientos históricos que definen constantemente la vida sociocultural y los modos de descripción científica de esta geografía. Esto aparte, será preciso establecer en posteriores indagaciones si el mamagallismo y el rebusque, como son definidos aquí, son estrictamente fenómenos de la región caribeña colombiana y venezolana o si son compartidos —y de qué manera— con el área de influencia que va del sureste del Golfo

de México y del subcontinente norteamericano al este de Centroamérica y al norte de Sudamérica; será necesario, además, implicar las influencias históricas de diversas culturas que se amalgamaron, y lo hacen todavía, en esta hibridación de la que resulta la vitalidad del continente americano, incluido el humor crítico ante las contingencias de la existencia. Asimismo, se podría considerar la poética de este y otros cortometrajes colombianos en los que la tensión dramática se resuelve con una clave del realismo mágico que corresponde más a un modo de sentir y experimentar la vida que a una forma expresiva literaria. En *La langosta azul*, un detalle de esta naturaleza está dado por cómo el crustáceo decápodo, como contrapeso de la cometa de un niño, termina, como un sueño, volando por los cielos caribeños hacia un espacio de naturaleza utópica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUER, T. (2022). *La pérdida de la ambigüedad*. Barcelona: Herder.
- CADAVID, Á. (2001). “La búsqueda de lo propio en el cine hispanoamericano”. *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura* 6, 11-12.
- CAICEDO GONZÁLEZ, J. (2014). “Langostas, libros y cine”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 18.26, 64-84. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/64326> [15/01/2025].
- CALVO, G. (2016). “García Márquez. Del cine y otros demonios”. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 22.85, 41-43. Disponible en línea: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/55596> [15/01/2025].
- CARDONA, P. (1993). *La percepción del espectador*. México D. F.: Cenidi Danza / INBA.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CEPEDA, T. y OLACIREGUI, J. (2022). *Los años de aprendizaje de Álvaro Cepeda Samudio*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CORREA RESTREPO, J. (2007). “El cortometraje en Colombia: grandes actores”. *Cuadernos de Cine Colombiano* 9 [El cortometraje], 4-27. Disponible en línea: <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-9-el-cortometraje> [15/01/2025].
- COURTÉS, J. (1991). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- DONDERO, M. (2020). *Les langages de l'image. De la peinture au Big Visual Data*. Paris: Hermann.
- FONTANILLE, J. (1993). “Le cynisme: du sensible au risible”. *Humoresque* 4, 9-26. Disponible en línea: https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf [15/01/2025].
- _____. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- _____. (2015). *Formas de vida*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

- _____. (2016). *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- GALLEGOS, R. (1981). *Cuentos completos*. Caracas: Libros El Nacional.
- GARCÍA BELLO, D. (2019). “Por qué la langosta es el emoji del lujo”. *Cuaderno de Cultura Científica* [blog]. Disponible en línea: <https://culturacientifica.com/2019/08/22/por-que-la-langosta-es-el-emoji-del-lujo/> [15/01/2025].
- GARCÍA VILLEGAS, M. (2020). “Ineficacia del derecho y cultura del incumplimiento de reglas en América Latina”. *OBSOGED. Observatorio Sociedad, Gobernanza y Emigración en Contextos Emergentes de Desarrollo* [blog], s. p. Disponible en línea: <https://obsoged.blogspot.com/2020/02/sociedad-y-derecho-cultura-de-la.html> [15/01/2025].
- GILARD, J. (2022). “Prólogo”. En *En el margen de la ruta (Periodismo juvenil 1944-1955)*, Álvaro Cepeda Samudio, 15-90. Bogotá: Taller de Edición Rocca.
- GÓMEZ, E. (2019). “La langosta azul: el Ángel cepediano en el cine”. En *Caminos divergentes. Una mirada alternativa a la Obra de Gabo*, R. Burgos Cantor (ed.), 183-185. Bogotá: Universidad Central de Colombia.
- GROUPE μ. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- HALL, E. (2003). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores.
- JEANNE, R. Y FORD, C. (1974). *Historia ilustrada del cine, 3. El cine de hoy (1945 – 1965)*. Madrid: Alianza Editorial.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- LÓPEZ, N. (1998). “*La Langosta Azul*: Nereo López recuerda...”. *Nuevo Texto Crítico* 11.1, 341-344.
- MANOTAS, T. (2019). “La historia de La langosta azul”. En *Caminos divergentes. Una mirada alternativa a la Obra de Gabo*, R. Burgos Cantor (ed.), 188-192. Bogotá: Universidad Central de Colombia.
- MARTÍNEZ PARDO, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- NIÑO, D. (2015). *Elementos de semiótica agentiva*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- PAVEAU, M-A. (2006). *Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*. Paris: Sorbonne Presses.
- PERUSSET, A. (2019). “Des formes de vie aux styles de vie, et viceversa”. *Actes Sémiotiques* 122, 1-22.
- RESTREPO SÁNCHEZ, G. (2003). *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano*. Santa Marta: Editorial Unimagdalena.
- ROSALES CUEVA, J. (2006). *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique*. Thèse dirigée par Jacques Fontanille: Université de Limoges. Disponible en línea: <https://aurore.unilim.fr/ori-oai-search/notice/view/unilim-ori-18383> [15/01/2025].

- ROSALES CUEVA, J. y BRETÓN GARCÍA, M. (2023). “Alcances y limitaciones de la categoría contexto en la lectura durante la formación de profesores de lenguaje”. *Zona Próxima* 39, 82-102.
- ROSENBLAT, Á. (2017). “Mamadera de gallo. *El Nacional*, Caracas, 6 de agosto de 1953”. En *Buenas y malas palabras. Una selección*, 27-32. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- SAMPER PIZANO, D. (1998). “Legado de Cepeda Samudio. Tres vientos distintos, un solo huracán verdadero”. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte* 51-52-53, 120-123. Disponible en línea: <https://rcientificas.uninorte.edu.co/huellas/Huellas%20No.%2051-52-53.pdf> [15/01/2025].
- _____. (2003). “Gabo, el mamagallista”. *Revista Credencial* 200 (marzo). [Se cita por la edición digital sin página, si bien la página web dejó de estar operativa desde diciembre de 2024.]
- _____. (2018). “El ‘mamagallismo’ según Daniel Samper Pizano”. *Revista Diners* 12, s. p. Disponible en línea: [https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/56763_el-mamagallismo-seguin-daniel-samper-pizano/](https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/56763_el-mamagallismo-segun-daniel-samper-pizano/) [15/01/2025].
- TAMAYO, C. (2006). “Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960)”. *Signo y Pensamiento*, 25.48, 39-54. Disponible en línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3682> [03/09/2025].
- ULTRAVICIOSOS (2020). *La Langosta Azul Cortometraje Colombia*. YouTube, 15 de junio: <https://youtu.be/zqk2VM9xO84?si=Q47ZkUl3ttozEDrm> [15/01/2025].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Los firmantes del artículo se responsabilizan de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2025

Fecha de aceptación: 02/10/2025