

# Análisis del filme animado chileno, notas metodológicas y procedimientos

*Análise do filme de animação chileno, notas metodológicas e procedimentos*

*Analysis of Chilean animated film, methodological notes and procedures*

Felipe Javier Silva Montellano

Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social,  
Santiago / Chile

Universidad Tecnológica Metropolitana

E-mail: fsilvam@utem.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5279-2607>

## RESUMEN:

A través de la observación de los objetos audiovisuales animados de desarrollo nacional. Se consigue ver la forma y composición de la estructura narrativa de los audiovisuales animados. Este trabajo comunica como se observa un amplio universo de proyectos fílmicos y busca compartir el tránsito de esta experiencia. La investigación utiliza distintas dimensiones, en una relación espacio temporal común. Es una experiencia de análisis textual que utiliza una herramienta empírica para examinarla dimensión física del filme. También permite revelar los puntos de inflexión compositiva desde un enfoque estructural. Así mismo, expone los códigos correlativos entre las unidades muestrales. Compartir esta experiencia invita a replicar su aplicación, sobre todo si es pertinente conocer la naturaleza de amplios conjuntos de muestras.

**Palabras clave:** *Análisis audiovisual. Cine animado. Metodología.*

## RESUMO:

Através da observação dos objetos audiovisuais animados desenvolvidos a nível nacional. É possível ver a forma e composição da estrutura narrativa dos audiovisuais animados. Este

trabalho comunica como se observa um amplo universo de projetos cinematográficos e procura partilhar o trânsito desta experiência. A investigação utiliza diferentes dimensões, em uma relação espaço-temporal comum. É uma experiência de análise textual que utiliza uma ferramenta empírica para examinar a dimensão física do filme. Também permite revelar os pontos de inflexão composicional a partir de uma abordagem estrutural. Expõe, além disso, os códigos correlativos entre as unidades de amostra. A partilha desta experiência convida a replicar a sua aplicação, especialmente se for relevante conhecer a natureza de grandes conjuntos de amostras.

**Palavras-chave:** *Análise audiovisual. Cinema animado. Metodologia.*

#### ABSTRACT:

Through the observation of animated audiovisual objects developed at national level it is possible to see the shape and composition of the narrative structure of animated audiovisuals. This work communicates how a wide universe of film projects is observed and seeks to share the transit of this experience. The research uses different dimensions, in a common spatial-temporal relationship. It is an experience of textual analysis that uses an empirical tool to examine the physical dimension of the film. It also makes it possible to reveal the points of compositional inflection from a structural approach. It also exposes the correlative codes between the sample units. Sharing this experience invites to replicate its application, especially if it is relevant to know the nature of large samples set.

**Keywords:** *Audiovisual analysis. Animated film. Methodology.*

Artigo recebido em: 17/11/2021  
Artigo aprovado em: 19/01/2022

## Introducción

Se realiza una investigación comprometida de análisis fílmico sobre audiovisuales animados chilenos realizados entre los años 2000-2008. Es un trabajo que deja evidencias y resultados, es significativo para esta aventura poner en relieve la experiencia misma del ejercicio analítico.

El presente artículo busca informar sobre la metodología usada en un estudio de investigación financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico en Chile. También registra el tránsito en la secuencia de hechos de este ejercicio analítico.

Además, este escrito es una nota metodológica, ya que informa de la función de sus procedimientos del levantamiento de datos y es también una nota técnica, porque transmite las condiciones en que se realizaron las observaciones. La motivación de comunicar este procedimiento yace en la pertinencia de compartir esta experiencia teórico-práctica con especialistas que emprendan procesos similares.

El objetivo del *trabajo central*<sup>1</sup> fue saber cómo es la situación del estado del arte en un período de casi una década en Chile. El universo de muestras son los audiovisuales animados lineales de distintos formatos, todos filmes completos no fragmentos. Consta de 120 proyectos fílmicos para soportes como cine, tv, web y exploraciones artísticas. El coto consiste en distinguir proyectos completos independientemente del pietaje, excluyendo ensayos académicos.

La línea de investigación del *trabajo central* busca comprender cómo es el objeto animado en sí, formulando las siguientes interrogantes; ¿cómo es el objeto animado chileno?, ¿tiene estructura? ¿cómo se distribuyen sus componentes? ¿tienen forma? ¿cómo son con respecto a su conjunto?

La idea de dicho proyecto es conocer la naturaleza estructural de los audiovisuales animados, basada en parámetros a la vista, evidencias objetivas referidas en el tiempo real, se puede observar cómo los componentes de todas las unidades de muestras se disponen en un mismo estadio de lectura.

Es un proceso de análisis textual que posee un carácter flexible, ya que primero trabaja sobre el filme en su naturaleza general y luego opera sobre las clasificaciones del universo muestral total. Mediante un ejercicio de *decoupage*, se establece un sustrato o base compositiva donde se monta una matriz de datos.

Observar la estructura arrojó una prolífica cantidad de evidencias sobre la manera en la que se configuran las muestras. Si bien ya todos los resultados del *trabajo central* fueron comunicados en los informes oficiales, las existencias en los soportes de expositivos aún soportan nuevas lecturas.

## Marco teórico

El proyecto completo inicia su secuencia enunciando cuales son las principales vertientes teóricas que se aplican en este ejercicio.

Si bien el análisis textual se aplica sobre un universo muestral acotado, como se menciona anteriormente, los filmes animados lineales son un conjunto de proyectos audiovisuales que se expresan mediante distintas técnicas y soportes de difusión. Las unidades muestrales son coincidentes con los criterios y subcriterios que definen que es lo animado, según lo plantea Omar Linares (2015), es decir, desde el punto de vista de cómo es capturado el fotograma base que conforma cada proyecto y su relación con las tecnologías de creación y montaje.

El foco de este trabajo es el objeto audiovisual animado y es necesaria dicha distinción para posicionar al observador frente al objeto narrado y no el sujeto narrador, encontrando eco en el trabajo de Markus Kuhn (2013).

El método usado en general es una práctica descriptiva sobre cada unidad de muestra, mediante un ejercicio deconstructivo. Es un instrumento de *decoupage* basado en la visualización de los conocimientos de Guy Bonsiepe (2005) (información verbal)<sup>2</sup> y adaptado para visualizar simultáneamente los elementos que subyacen en las estructuras. Para Guy Bonsiepe (2005) es fundamental realizar estas prácticas críticas sobre las realidades latinoamericanas, para levantar conciencia sobre la identidad regional.

Se reconoce y utiliza lo planteado por Cristian Metz, ya que se identifican los elementos constituyentes del tiempo fílmico mediante la marcación de las unidades escenas y secuencias, como también se registra la frecuencia del corte de edición.

La distinción de los elementos constitutivos de los flujos narrativos es observada en un esquema de enunciados híbridos del estructuralismo de los trabajos de Levi Strauss (1997-2002), Vladimir Propp (1998) y Joseph Cambell (2001). Se hibridan, ya que orbitan en la misma identificación de la estructura secuencial aristotélica.

---

MONTELLANO, Felipe Javier Silva. **Análisis del filme animado chileno, notas metodológicas y procedimientos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.37098>>

Se distingue y se aplica el trabajo de Rafael del Villar (2001) incorporando una dimensión observable que es el pulso de la oscilación visual, es decir, los índices de movimiento gráfico de oscilación energética de los componentes visuales en la escena.

## Metodología

La metodología que se usa en este proceso de levantamiento y obtención de datos consta de tres fases y se presenta a continuación en un modo descriptivo sobre la secuencia del orden en que se desarrolla.

La primera fase se ocupa de la identificación informativa de los datos básicos de la realización cinematográfica en la cual se ejerce el uso de una ficha filmográfica. Por otro lado, la segunda fase es un análisis textual del objeto audiovisual lineal completo, en su dimensión física real en la que se identifican y exponen las dimensiones observadas.

Por último, una tercera fase en la que se realiza una práctica comparativa y correlativa en la que se propone la alteración de la dimensión real de los filmes analizados.

Se observa en la primera fase, la confección de un instrumento informativo es el primer registro de antecedentes sobre la realización del objeto en sí. Esta ficha filmográfica consta de la descripción de los datos relativos a la producción, como también consigna mediante entrevistas directas con cada autor sobre el proceso creativo y sobre el momento compositivo al crear y estructurar los distintos proyectos expuestos.

El ejercicio de ficha filmográfica es una práctica necesaria y casi ineludible, se sabe además que es una herramienta universal que es material fundamental para bases de datos y observatorios especializados que necesitan nutrirse de universos muestrales.

En la segunda fase se ejecuta la lectura común de los filmes datados. Para eso se construye un instrumento de línea temporal denominado Planilla de análisis, en el cual se disponen y exhiben los elementos observables. Este ejercicio es ejecutado por un equipo de observadoras tesistas, quienes visualizan, leen y transcriben detalladamente y de manera simultánea para verificar las precisiones a la vista.

El método de lectura permite identificar en la línea de tiempo real diferentes códigos y explorar la superposición de las dimensiones paralelas. Esto le confiere un carácter multimodal, ya que correlaciona los indicadores entre sí. Se es consciente de la suspensión del análisis sobre la dimensión acústica y sonora.

A continuación, se enumeran de manera vertical los elementos correspondientes a la figura 1. Es un fragmento de cómo se constituye la herramienta Planilla de análisis. Cada numeración de la fila horizontal alude a una dimensión observada sobre el tiempo real en que transcurre el filme.

En el segmento número 1 de la figura 1 se inicia la construcción de línea de tiempo en la que transcurren los filmes. Es la dimensión física y técnica que permite a modo de sustrato aplicar el ejercicio planificado. Consiste en la demarcación en tiempo real del pietaje de la linealidad del audiovisual. Posibilita al observador posicionar los elementos buscados en un segmento del tiempo que corresponde a un todo de la obra fílmica.

Este espacio permite individualizar las unidades escenas y secuencias, señalando las alturas que dimensionan la duración de éstas, permite también indicarla frecuencia del corte de la edición escenas en el contexto de secuencias mayores.

En el segmento número 2 de la figura 1 se posiciona una imagen del fotograma: es un *key-frameo*, una miniatura de referencia visual que apoya la siguiente dimensión, pero principalmente es el espacio que facilita observar aspectos centrados en las categorías de representación icónico-visual de la producción cinematográfica aludida.

Prosigue enseguida el segmento número 3 de la figura 1, que consiste en una acción descriptiva de los hechos, para este segmento de dimensión se establecen los criterios observables que enuncian los hechos acaecidos, se constituye en base a una escala sintética que transcribe lo siguiente:

1. Descripción del encuadre y movimiento de cámara; se indica cómo la escena comienza y cómo termina, tal sea el caso.
2. Declara la acción de los personajes en su entorno.

Practicar este ejercicio descriptivo verbal permite detallar los segmentos mayores que moldean el relato y articulan el flujo de las secuencias. Son el respaldo por el que se puede relacionar un hecho fílmico específico dentro del contexto general del proyecto cinematográfico.

En el segmento número 4 de la figura 1 se constata la disposición de los recursos retóricos a la vista. Es una dimensión que permite a especialistas acentuar el foco sobre la poética de los autores, se establece que es una dimensión en estado suspenso y latente, es decir, estos recursos al ser visibles se exponen por antonomasia, pues en este caso, no se establecen de momento, correlaciones sobre las otras dimensiones observadas.

Prosiguiendo con el segmento número 5 de la figura 1 se puede consignar que es la dimensión más significativa que sustenta este trabajo, ya que consiste en la identificación y posicionamiento de los mitemas en los fragmentos temporales del filme, como se menciona anteriormente, la individualización de los componentes del relato aristotélico versa sobre las categorizaciones de los criterios de hechos que gatillan el motivo del relato, en este caso se definen como:

- *Estatu-cuo* o el estado inicial del filme, en el que se contextualiza la condición equilibrada de los personajes en un entorno primario.
- El desequilibrio es la situación por la cual mediante una intervención externa provoca inesperada y forzosamente un desplazamiento del estado inicial. Esto motiva a los personajes a actuar en función de un objetivo que los retorne al equilibrio inicial.
- El viaje es la etapa central del filme ya que muestra una actividad sostenida y ascendente de hechos, es el tránsito secuencial con un carácter iterativo cuya naturaleza busca destrabar el conflicto provocado por El desequilibrio.
- El clímax es la etapa cúlmine en la que se destraba el motivo buscado. Es el punto crítico en el cual los personajes encuentran el cierre a la búsqueda de su naturaleza basal.

- El equilibrio/superación es la etapa en la cual el conflicto una vez ya resuelto se retorna al *statu-cuo* o el equilibrio inicial, considerando que puede modificar cualitativamente dicho estado, producto del transe experimentado. Es decir, se logra la estabilidad en igualdad de condiciones o bien se modifica ese estado a uno superlativo.

En el segmento número 6 de la figura 1 denominado Ritmo escénico, denota la cantidad y frecuencia de posiciones temporales de la dimensión escénica. Indica el nivel cuantitativo de los cortes establecidos por el director, como también la frecuencia en relación con la duración de dicha edición, es decir, denota la contracción y distensión de las unidades escénicas, ya que este segmento es posicionado de manera adyacente a la dimensión Mitemas, ya que acusan la estrecha relación entre la edición y los acontecimientos narrativos del filme.

Por último, el segmento número 7 de la figura 1 consta de un gráfico denominado Pulso. Es un indicador de la actividad visual. Representa los niveles de movimiento fluctuante en la escena física, opera en la cualidad física del fotograma en movimiento. Es un recurso ponderable basado en los indicadores del espectrograma que representa el dinamismo de los componentes de la imagen y formas en movimiento, en este caso se busca una escala de representación que simplifica los indicadores a una medida simple pero exacta, nos referimos a un estadio de cuatro situaciones. El primer nivel es cuándo no existe movimiento alguno, por ejemplo, una imagen fija, un fondo ilustrado o color sólido que carece de oscilación lumínica y cromática. El segundo nivel consiste cuando se advierte un solo elemento de acción, que no cubre más de un cuarto de la imagen total, por ejemplo, un personaje hablando. El tercer grado indica cuando tenemos dos cuartos de la porción escénica con fluctuación visual. Y el cuarto nivel es cuando toda la porción escénica está con acción visual, todos los elementos icónicos y cromáticos presentan actividad simultáneamente.

Es importante destacar como el criterio simplificador de la escala de valores de la dimensión utilizada en el Pulso visual se discute en relación con la gran cantidad de unidades muestrales del conjunto observado, ya que los indicadores del electroscopio arrojan valores que inducen a la confusión. Por ejemplo, hay factores propios como la lluvia de píxeles que vibran en una imagen fija sin que exista acción declarada y que alteraban los indicadores de oscilación lumínica.

También resulta relevante indicar que la dimensión Pulso es fundamental para la lectura del proceso analítico,<sup>3</sup> ya que es un claro indicador que permite ver coincidencias de actividad visual mediante picos y llanos en los puntos cercanos y adyacentes a las inflexiones del relato señalados en la dimensión número 5 de la Planilla de análisis.

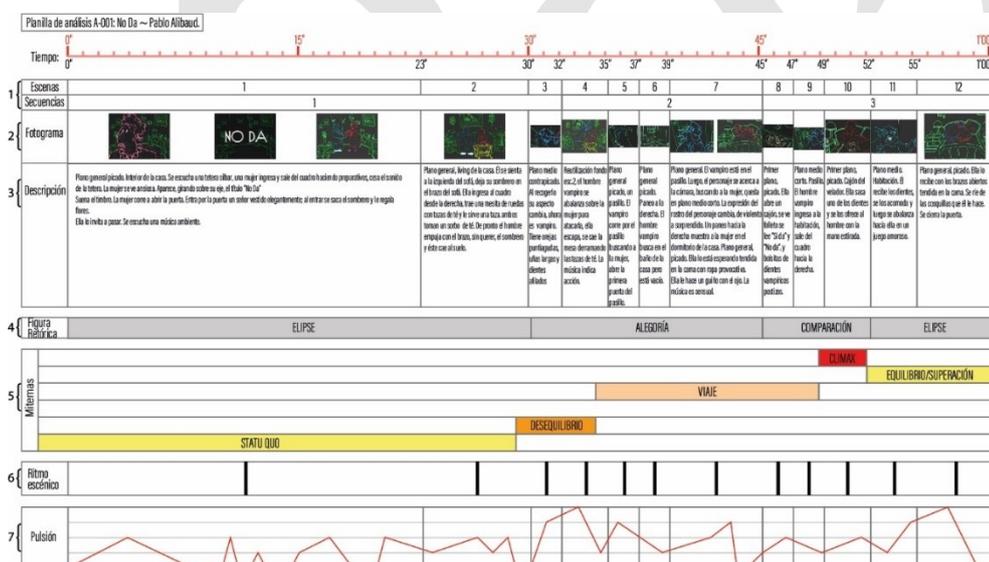


Fig. 1. Ejemplo de una planilla de análisis, se puede observar las enumeraciones a la izquierda de que indican las dimensiones observadas. Fuente: Del autor.

## Sobre la tercera fase, la propiedad elástica del tiempo

La naturaleza temporal de la línea de tiempo obliga ser fiel a la dimensión observable de la extensión del filme. Fue trabajada a una escala mínima de tamaño observable, sin alterar el pietaje natural del objeto audiovisual. Y tal como lo plantea Aumont (1990) esta empresa lleva a representar físicamente con fidelidad el objeto completo, y sin duda implica ejercer la ardua tarea de establecer una materialización que representa precisamente el pietaje original, o sea, la dificultad yace puntualmente en las lecturas ejercidas en largometrajes. Este problema aumenta cuando se suma a la necesidad de correlacionar proyectos fílmicos entre sí, todos en un mismo estadio físico de lectura.

Para lograr la correlación entre filmes de un amplio espectro de muestras se utiliza una desnaturalización temporal, se altera de manera elástica la dimensión física real de los filmes para disponerlos en una extensión común. Esto permite visualizar y compararlos aspectos coincidentes de los proyectos en su extensión completa independiente de su pietaje (fig. 2 y 3). Este ejercicio permite observar tanto proyectos narrativos como experimentales, si bien fueron categorizados y observados mediante estas distinciones, se puede apreciar cómo se estructuran nuevas maneras de formular relatos que alteran los paradigmas compositivos.

Se debe destacar que, en el universo observado, como se había mencionado anteriormente, corresponde a los filmes animados lineales, pero también implica incluir las series y seriales para tv y web, esto lleva a considerar un singular universo de observación, debido a que, si bien la unidad serial es en sí un filme narrativo lineal, también sostiene una articulación iterativa del modelo aristotélico observado.

Para este estudio se toma en consideración como unidad muestral el capítulo primero o capítulo piloto, ya que son los episodios que reúnen y exponen los rasgos del esquema central y el motivo articulado de cada propuesta. Esta problemática abre una oportunidad para comprender este subgrupo individualizado tanto los mecanismos que subyacen en sus estructuras completas como también la naturaleza propia de cada capítulo.

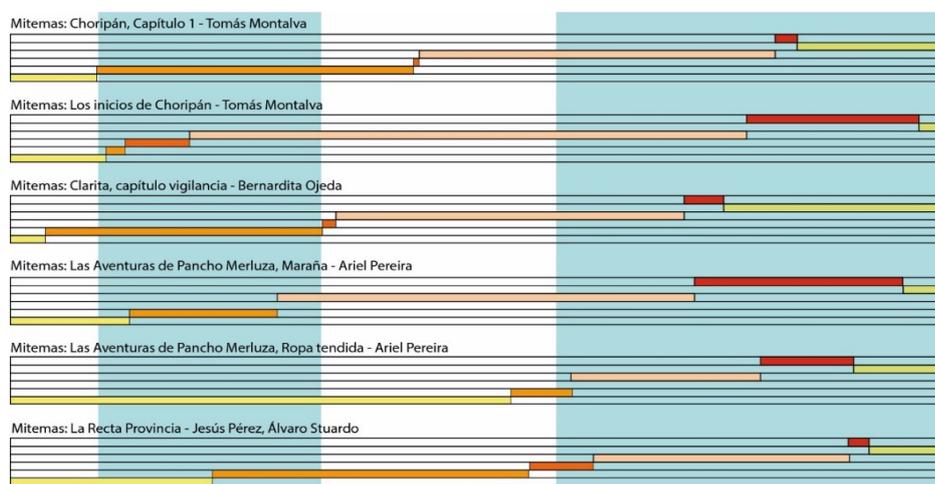


Fig. 2. Fragmento de una tabla de exposición para la correlación y comparación en la disposición de las unidades mitemas en el universo de todas las muestras relevantes narrativas. Se destaca la marcación de zonas o segmentos verticales comunes en los cuales se disponen las inflexiones del relato. Fuente: Del autor.

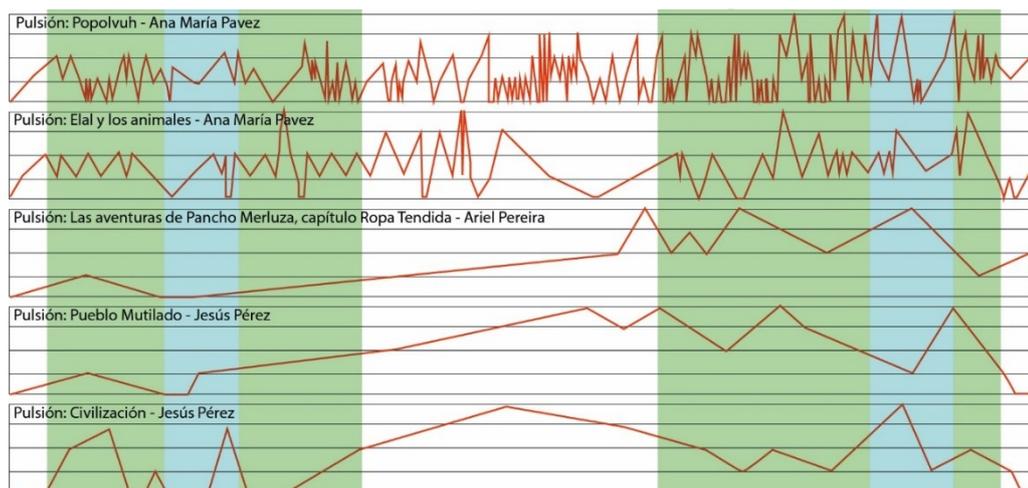


Fig. 3. Fragmento de una tabla de exposición elástica para la correlación y comparación de las contracciones y desplazamientos de la actividad pulsional indica las zonas coincidentes de actividad visual en relación con la completa dimensión del filme. Fuente: Del autor.

## Discusión

Se continúa informado en la misma estructura de exposición y se consigna que el ejercicio de la ficha filmográfica además de poseer un papel informativo, adquiere relevancia al ser fuente de resultados cuantitativos y cualitativos fundamentales para comprender el panorama del estado de todas las producciones seleccionadas. Referido a lo cuantitativo se constan datos sobre los índices de producción y posicionamiento territorial, como también de la característica y naturaleza cinematográfica entorno a los soportes de visualización y canales de difusión, situación que indica el nivel y relación con las audiencias nacionales e internacionales. De esa misma manera se destaca la propiedad del instrumento para indicar parámetros cualitativos del universo observado, específicamente de los índices del ejercicio técnico y uso de artes afines, como también de la aplicación de tecnologías de montaje y edición.

Lo realizado corresponde al estado del arte de un determinado período y zona, observarla e intentar conocerla también se relaciona con la sociedad audiencia (BELLOUR, Raymond, 1979 *apud* AUMONT, 1990, p. 125). Es un enfoque crítico que no está ajeno o desvinculado a los conocimientos

observados, es más: queda dispuesta una plataforma para tratar, por ejemplo, las áreas de problema identificadas en los bloques que configuran la construcción de un modelo analítico, en este caso, como el ángulo narratológico de Kuhn (2013).

Los resultados de este ejercicio permiten observar y medir los filmes de manera individual, así mismo posibilitan comparar y correlacionar en su conjunto.

El ejercicio presentado se ejerce sobre un exhaustivo y amplio conjunto de muestras, que no pretende ser evaluativo ni menos emitir un juicio sobre los procedimientos compositivos de los autores y sobre las poéticas esgrimidas. Estos resultados están relacionados sobre el cómo se compone, cuáles son los recursos utilizados, y tienen directa relación con lo que las audiencias están recibiendo en los distintos círculos de difusión (BELLOUR, Raymond, 1979 *apud* AUMONT, 1990, p. 125).

Se identifican y constatan los discursos visibles, como lo declaran las estudiantes de pregrado que participan del proceso, que en el mismo instrumento buscan y detectan en el plano textual apolo-gías discursivas relativas, por ejemplo; a las identidades nacionales, el uso de estereotipos sociales, rol de género y patrones de consumo y se observan el estado de la representación icónica de las propuestas visuales y recursos icónicos usados en las direcciones artísticas y la puesta en escena.

Este instrumento no intenta ser normativo ya que permite una reconfiguración flexible a extensi-ones adaptativas si bien podría existir una dificultad en distinguir radicalmente cual es el modelo de método a seguir (ODIN, Roger, 1977 *apud* AUMONT, 1990, p. 123), se observa una dilución de los contornos en las categorías que conforman el presente análisis, precisamente este factor híbrido permite y facilita una aplicación panóptica que establece un acertado estado de la situación de un periodo de realización en Chile.

Se destaca el carácter simplificador de la observación elástica, para facilitar la correlación entre filmes. Simplificar el foco, no resta precisión, más bien pule las singularidades que otorga el detalle, es tomar una relativa distancia para ver el todo, como cuando el observador junta los párpados, desenfocando la mirada levemente para comprender el todo antes de lo específico.

Este trabajo permite al observador analista ajustar la escala de lectura a las necesidades de búsqueda debido a la condición flexible del instrumento Planilla de análisis. Se destaca que esta herramienta mixta puede permitir alterar la percepción sobre la mirada del observador, pero al mismo tiempo permite retornar a la observación de los elementos originales en su dimensión real, haciendo referencia al problema que la abstracción genera un sesgo que petrifica la obra original (BELLOUR, Raymond, 1979 *apud* AUMONT, 1990, p. 125).

En la fase inicial de este trabajo la lectura es ejercida en la extensión natural del objeto animado, que pone en relieve de manera resumida los acontecimientos y siempre puede exponer las riquezas semánticas propias del proyecto filme, el analista y observador puede ajustar la escala de observación del filme según lo requiera.

Haciendo eco de los que plantea Dominique Noguez (1980 *apud* AUMONT, 1990, p. 124) los audiovisuales animados lineales experimentales sí pueden ser observados, ya que, también se puede identificar la forma subyacente en dichos proyectos, éstos arrojan nuevas asociaciones y configuraciones en la disposición de los elementos que los constituyen, por ejemplo, se observa en la obra fílmica *Lo Clandestino del paisaje*, de Francisco Huichaqueo (2008) en el que se inicia con un viaje sostenido y ascendente que termina con un clímax. Se puede afirmar que los audiovisuales experimentales son un campo permanente de innovación narrativa.

Se advierte un gran porcentaje de proyectos audiovisuales animados narrativos y experimentales que sólo son distribuidos y visualizados en los circuitos especializados, así mismo, muchos proyectos formales financiados por concursos públicos de fomento audiovisual también se mantienen al margen de los canales formales de distribución.

Los resultados indican que se puede dibujar un perfil común, se puede afirmar que sí, tienen forma, claramente es identificable un patrón compositivo, ya que se detectan zonas de coincidencia, son márgenes comunes en los que acaecen las inflexiones del relato animado, de la misma forma se observan correlaciones de actividad del Pulso visual con dichas zonas inflexivas, se pueden establecer relaciones filiales, ya que en las estructuras hay constantes y variables, como por ejemplo,

hay evidencias de subconjuntos muestrales que presentan nuevos lenguajes estructurales, como también se observan nuevas aventuras compositivas también presentes en la generación de nuevas propuestas de expresiones visuales.

Se puede inferir que es una situación anacrónica utilizar un análisis basado en un enfoque estructuralista, pero resulta destacable que las evidencias indican una fuerte tendencia conservadora, ya que se observa que un amplio conjunto de audiovisuales lineales narrativos arroja una misma forma de estructurar el relato.

Se aclara que no es materia de este estudio determinar el origen de las tendencias compositivas, pero se consigna que los autores declaran en su totalidad no reflexionar ni cuestionar la forma de componer los proyectos, es casi un ejercicio natural, es la aplicación de un conocimiento asumido y arraigado.

Este comunicado que tiene un carácter testimonial del procedimiento utilizado es una invitación a experimentar en busca de la replicabilidad del proceso, asumiendo su adaptación flexible a nuevos universos muestrales y nuevas configuraciones de búsqueda, tal como lo declara Casetti (1998) los procedimientos de análisis dependerán de los objetivos a alcanzar.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Marie. **Análisis del filme**. 2. ed. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.
- BONSIEPE, Guy. **Retórica audiovisualística y visualización de conocimientos**: Ciclo de conferencias Universidad Tecnológica Metropolitana. Santiago. 2005.
- CAMPBELL, Joseph. **El héroe de las mil caras**: Psicoanálisis del mito. 8. ed. Barcelona: Fondo de Cultura Económica. 2001.
- CASSETTI, Di Chio. **Cómo analizar un filme**. Barcelona: Editorial Paidós. 1998.
- DEL VILLAR, Rafael. 2001. **Información pulsional y teoría de los códigos. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**: Universidad Nacional de Jujuy, Argentina ISSN: 0327-1471. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501709>.
- KUHN, Marcus. **Filmnarratologie**: Ein Erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: Walter de Gruiter GmbH, 2013.
- LEVI-SRAUSS. **Antropología estructural**. Madrid: Editorial Paidós Ibérica. 1987.
- LEVI-SRAUSS. **Mito y significado**. Madrid: Editorial Alianza. 2002.
- LINARES, Omar. Criteria for Defining Animation: A Revision of the Definition of Animation in the Advent of Digital Moving Images. **Animation**: An interdisciplinary journal, Royal College of Art, Reino Unido. v. 10, n. 1, p. 42-57, 2015. Disponible en: <<https://journals.sagepub.com/home/anm>>. Acceso en: 29 nov. 2017.
- LO CLANDESTINO del paisaje. Dirección: Francisco Huichaqueo. Santiago, 2008. (13 min.).
- METZ. **Ensayos sobre la significación en el cine**. v. I y II. 4. ed. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2002.
- PROPP, Vladimir. **Las raíces históricas del cuento**. Madrid: Editorial Fundamentos. 1998.

## NOTAS

---

1 Para efectos de aclarar el tenor de este artículo, el autor se refiere como *trabajo central* a lo relativo al proyecto de investigación completo, para así exponer sólo y únicamente sobre el procedimiento utilizado.

2 Guy Bonsiepe. Charla magistral realizada en ciclo de conferencias Universidad Tecnológica Metropolitana donde presenta su trabajo **Retórica audiovisualística y visualización de conocimientos:** Santiago de Chile. Junio 2005.

3 El ejercicio de observación del índice de actividad de condensación y desplazamientos energéticos de la imagen es compartida y avalada con el mismo Rafael del Villar, del Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. Santiago. 2009.