



Galería de papel. *Lluve de nuevo sobre el papel.* Luis Moros (2015)

La escritura fílmica según Christian Metz

El artículo nos hace un completo repaso y síntesis de la concepción teórica acerca del cine del francés Christian Metz. Como el autor del ensayo dice, se trata de unas reflexiones inspiradas en sus estudios, además constituyen un homenaje agradecido a su memoria por un taller que le impartió sobre semiología del cine en el año 1972.

JESÚS MARÍA AGUIRRE

PRELUDIO SOBRE LA VIDEO-CULTURA

En una época mayoritariamente alfabetizada, uno de los retos de las sociedades inmersas en la video cultura del cine, la televisión y los multimedia digitales, es la alfabetización audiovisual.

Los procesos correlativos de hablar-escuchar, escribir-leer, no tienen aún los correspondientes verbos de acción en el campo audiovisual, y así recurrimos metafóricamente a las operaciones de lectura y escritura de la imagen para referirnos a los distintos procesos de ver de ver cine o TV y filmar o grabar.

Los adolescentes que en el pasado se jactaban de disponer de una estilográfica, hoy presumen de manejar una cámara digital foto-videográfica, incorporada a cualquier móvil o celular.

Sin embargo la socialización en la videocultura rara vez se da a través de los procesos lentos, que implicaban la caligrafía, la ortografía, la comprensión lectora y la composición, sino mediante la asistencia a los espectáculos audiovisuales y la práctica de producir por ensayo y error.

Uno de los factores explicativos de este fenómeno, que se da también en otras artes, es que el aprendizaje es más bien textual que grama-

tical (Lotman 1979), y además no existe, propiamente hablando, una gramática del audiovisual normalizada, que imponga convenciones sobre el discurso audiovisual, sea basadas en criterios derivados de otras artes o sea en usos sociales dominantes.

En esta última dirección se ubica el intento de Christian Metz, uno de los fundadores de la semiología del cine, cuando indaga en los códigos y subcódigos cinematográficos que posibilitan la comunicación audiovisual.

PRIMERA ESCENA: LOS PRECURSORES

Los saberes sobre el cine se han ido constituyendo sobre la historia de los filmes y de los autores; las teorías de la imagen y del sonido, y las prácticas de dirección y otros oficios técnico-creativos y estéticos. A estos se han ido agregando otras indagaciones más bien psico-sociológicas sobre los procesos de creación y recepción.

Por una parte, en las Escuelas de Cine y Artes prevalecen diferenciadas las cátedras de historia, lenguaje y prácticas de cine; por otra parte, los críticos del espectáculo y los usuarios manejan un lenguaje naturalizado, producto de una trayec-

toria centenaria de un invento técnico devenido en séptimo arte. Pero esta transformación ha supuesto un itinerario práctico y teórico, debido a la creatividad y constancia de múltiples artistas e intelectuales. El aporte de Christian Metz hay que encuadrarlo en el marco de un intelectual de formación lingüística, dedicado principalmente

a investigar el cine como lenguaje o medio de expresión, es decir, “los dominios semiológicos (lenguajes, estilos) aunque al final de su vida exploró también la dimensión de las conductas y los procesos psicológicos. (Cuadro 1).

En el campo de los teóricos del cine subyace a lo largo del tiempo un debate sobre la génesis y evolución de la cinematografía, ya que algunos autores consideran que el invento inicial de carácter

científico y diversivo derivó en un formato sujeto al marcaje institucional del cine-drama, en desmedro de otras modalidades: cine-documento, cine-ensayo, cine-poesía.

Según este planteamiento se confunden “las bases fílmicas (semiológicas y tecnológicas) de un artefacto con las posibilidades y restricciones

cinematográficas y sociales de la historia y la praxis del cine” (García 2010: 15).

Reconociendo la labor deconstruccionista del axioma de la “intrínseca naturaleza narrativa” de las películas, no cabe duda de que el cine como hecho cultural se ha consolidado bajo la clave del relato visual (de género o autor), consumido en salas de espectáculos (comerciales o de arte).

Pudiera pensarse que esta desviación se debió a una proterva conspiración de Hollywood, pero esta misma orientación prevaleció aun antes de la fundación de los estudios estadounidenses en Europa, bajo regímenes tan diversos como el nazi o el soviético.

Más aún, el primer y gran intento teórico de la construcción del lenguaje cinematográfico bajo la clave narratológica, es decir del relato, se debió al ruso Eisenstein, que marcó con su teoría del montaje, o más precisamente de la composición, las bases de los ulteriores desarrollos.

“El término ‘montaje’ como es comprendido hoy en día está asociado con el trabajo y la teoría de Sergei Eisenstein, en la cual la edición o montaje se constituye en el arreglo retórico de las tomas en yuxtaposición, de manera que el enfrentamiento entre dos imágenes adyacentes crea una tercera entidad independiente y un significado totalmente nuevo” (www.claqueta.es).

Reconociendo la labor deconstruccionista del axioma de la “intrínseca naturaleza narrativa” de las películas, no cabe duda de que el cine como hecho cultural se ha consolidado bajo la clave del relato visual (de género o autor), consumido en salas de espectáculos (comerciales o de arte).

CUADRO 1

LA COMUNICACIÓN COMO ARTIFICIO Y PRAXIS



Propiamente hablando, el montaje se refiere a la acción técnica por la que se resuelve la composición. “No olvidemos –aclara Eisenstein en uno de sus cursos– que el término composición significa, ante todo, la acción de ‘reunir, poner juntos’ (...) forma de establecer los lazos y juntas regulares entre las diferentes partes de la obra, sus diversos episodios y los elementos de cada uno de ellos” (Eisenstein 1957: 11).

Si bien las ideas sobre el montaje de Eisenstein fueron inspiradas por las técnicas de edición de David W. Griffith y por los experimentos realizados por Lev Kuleshov, la búsqueda de los tipos de montaje y su clasificación en cinco tipos, o niveles, de montaje: métrico, rítmico, tonal, sobretonal, e intelectual, se debe a él, teniendo en cuenta el posible efecto en el espectador.

Esta concepción más bien narratológica de la composición quedó desdibujada en los manuales de cine cuando el término se redujo al aspecto formal del encuadre referido a una escala y ángulo determinados, según la tradición plástica de la imagen inmóvil, remitiendo la configuración a la dramaturgia sobre la acción fílmica (Stahlin 1966: 182).

Christian Metz, al tratar de analizar el lenguaje cinematográfico, se suma a la orientación narratológica de los clásicos, y como lingüista trata de aplicar los procedimientos de la semiología estructuralista a los textos fílmicos.

SEGUNDA ESCENA: LA POLÉMICA SOBRE EL CINE COMO LENGUA O LENGUAJE

Al abordar la cuestión del carácter de lenguaje del cine, la tendencia común de los teóricos fue la de establecer una analogía con la lengua y su doble articulación. En la polémica con Pasolini y otros teóricos favorables a esa premisa, Metz discrepa al asentar su tesis de que el cine como tal nada tiene que corresponda a la doble articulación de la lengua, ya que el cine no posee unidades distintivas propias y nada tiene que corresponda al fonema o al rasgo pertinente fónico en el plano de la expresión, ni al sema en el plano del contenido (Metz 1972: 180).

Tampoco comparte la homología entre plano y monema (palabra), ni la de plano y enunciado, ya que el primero no es descomponible en último

análisis en unidades discretas fijas (Aguirre, 1972, 2014).

A partir de ahí, Metz realiza sus análisis de los filmes bajo otra premisa que es la de considerar el cine no como lengua, sino como lenguaje capaz de comunicar bajo ciertos códigos flexibles y considera que en el estado en que se hallaban las investigaciones era más fértil explorar el filme desde su dimensión retórica.

Su razonamiento de que la unidad mínima (el plano) no es fijo le lleva a la asunción de una segunda premisa según la cual “la codificación sólo puede referirse a grandes unidades”, tales como la “dispositio –gran sintagmática–, que consiste en prescribir ordenamientos fijos de elementos no fijos (Metz 1972: 184).

El programa de investigación de Metz se orienta a descubrir empíricamente esta gran sintagmática a través del análisis de las marcas que diferencian los planos (plano por plano o dentro del plano), sin olvidar que existe también un nivel sintagmático más grande como es el de las secuencias.

Es decir, a su entender, la desacreditación de la noción de “gramática del cine” no se debe tanto al hecho de que no exista o sea señuelo académico y especulativo, sino al despiste de no haberla buscado donde se debía.

En esta aventura se considera particularmente deudor de Eisenstein, Pudovkin, Koulechov, Balazs, Arnheim, Bazin, Mitry, Agel, Souriau y otros que elaboraron diferentes construcciones de imágenes y relatos, antes de la intervención de los análisis propiamente semiológicos. Y, aunque no mencione a Pasolini entre ellos, es evidente que este contribuyó dialécticamente al afinamiento de su propuesta. También cabe añadir que Metz se sitúa más bien en la tradición de la semiología francesa que en la semiótica anglosajona de Peirce.

TERCERA ESCENA: LA OPCIÓN NARRATOLÓGICA

Basándose en la tradición del montaje y/o composición narrativa de clásicos como Pudovkin y en

Christian Metz, al tratar de analizar el lenguaje cinematográfico, se suma a la orientación narratológica de los clásicos, y como lingüista trata de aplicar los procedimientos de la semiología estructuralista a los textos fílmicos.

los análisis de lectura fílmica de Jean Mitry, Metz efectúa su exploración sobre todo a nivel de la lógica de la implicación y, por lo mismo, de las grandes figuras de construcción.

Recordemos brevemente la experiencia realizada por Pudovkin en 1928, inspirándose en un ensayo efectuado en 1921 por León V. Kulechov, autor de *Dura Lex* –1927–, con un tema tomado de Jack London.

Extrajo de una vieja película un largo primer plano de Iván Mosjukin. El actor aparecía allí completamente impasible y con expresión ausente. Hizo reproducir esta secuencia como para obtener tres copias idénticas y procedió luego a mostrarlas de la siguiente manera:

- ▶ Primer plano de un plato de sopa
—Plano de Mosjukin (1a)
- ▶ Cadáver extendido en el suelo
—Plano de Mosjukin (1b)
- ▶ Mujer desnuda durmiendo
—Plano de Mosjukin (1c)

ANÁLISIS DE TEXTOS FÍLMICOS

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	ESCRITURA FÍLMICA
Estudio de un código o subcódigo en diversos filmes	Estudio de un filme siguiendo todos los códigos
Método comparativo	Método estilístico

Preparado así, este cortometraje fue exhibido a un grupo de personas que ignoraban completamente el experimento. El público quedó entusiasmado ante la versatilidad del autor, que sabía transmitir impresiones tan sutiles: su mirada ante el plato de sopa, su dominio ante el cadáver, su dulzura meditativa ante la mujer (Lo Duca 1960).

Hoy sabemos que las tres expresiones del actor correspondían rigurosamente a una sola e idéntica actitud y el experimento muestra cómo desde el momento en que un encuadre sigue a otro, los una una corriente discursiva, es decir, quieren decir algo secuencialmente.

No está demás decir que ya Barthes y otros semiólogos destacaban el principio narratológico del *post hoc ergo propter hoc* –después de esto, luego por esto– que, si bien es una falacia lógica,

rige la construcción de un relato, o sea la diégesis o significación del relato, y en la lectura cinematográfica marca la comprensión del filme.

La gramática de Metz, por tanto, se va a desarrollar sobre todo en este nivel discursivo, siguiendo las reglas analíticas de la semiología y aplicando los procedimientos de contigüidad y sustitución a los planos.

CUARTA ESCENA: LAS ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Ante todo Metz ofrece un consejo metodológico de ir localizando en el filme los componentes en relación con la intriga: “ese ir y venir constante de la instancia de la pantalla (significante) a la instancia de la diégesis (significado)”, sin caer en la mera discusión de la intriga y de los problemas humanos que implica (Metz 1972: 223).

Su estrategia investigativa, como pudimos comprobar en un seminario dictado en 1972, utiliza dos métodos complementarios según se trate de investigar códigos o subcódigos cinematográficos o bien sistemas textuales:

Para el estudio de la gran sintagmática emplea el primer método, que postula la existencia de un lenguaje cinematográfico entendido “como el conjunto de todos los códigos cinematográficos, particulares y generales, siempre que se dejen de lado provisionalmente las diferencias que los separan, y que se trate de un tronco común por convención, como a un sistema real unitario” (Metz 1973).

En efecto, en todo filme narrativo existe una gran sintagmática. Un filme de “ficción”, por ejemplo, se divide en cierto número de segmentos autónomos. Autonomía evidentemente relativa al filme (sintagma máximo del cine).

La noción de “segmento autónomo” es aplicada a cualquier segmento fílmico que constituye

una directa subdivisión del filme (y no una subdivisión de una parte del filme).

En el estado actual de normalización relativa del lenguaje cinematográfico, que corresponden al cine clásico, distribuye los segmentos autónomos alrededor de seis grandes tipos. (Obvia decir que en todo lenguaje artístico las vanguardias tratarán de romper o innovar las reglas con nuevos recursos semio-técnicos, que rompen los tipos o matrices analógico productivas).

De estos seis tipos, cinco son sintagmas –es decir unidades formadas por diversos planos–, y el sexto está constituido por segmentos autónomos consistentes en un solo plano –es decir, por planos autónomos.

QUINTA ESCENA: RESULTADOS DEL ANÁLISIS CLASIFICATORIO

Los principales tipos de construcción son los siguientes (Cuadro 2):

- 1) La escena: reconstruye con medios fílmicos su significante unitario, análogo al que nos ofrece el teatro o la vida, sobre un lugar, un momento, una pequeña acción particular y acabada en sí. Esta visión unitaria pone en juego actividades distintas como la percepción, reestructuración del campo y memoria inmediata. Los hiatos espaciales o temporales en el interior de una escena son hiatos de cámara, y no hiatos diegéticos (ejemplo: leves movimientos de cámara, encuadres, etcétera).
- 2) La secuencia: construye una unidad más inédita, y también más específica: la de una acción compleja (si bien única) que se desarrolla a través de varios lugares, saltándose (elipsis) los momentos inútiles o no relevantes en términos narrativos. En su interior existen hiatos diegéticos que, aunque se consideren insignificantes, señalan la diferencia con los hiatos marcados por el fundido en negro u otro procedimiento óptico de diferenciación segmental.
- 3) El sintagma alternante: basado no en la unidad de la cosa narrada, sino en la de la narración que mantiene próximas las diversas ramificaciones de la acción. Aunque rico en connotaciones, fundamentalmente se define como una

manera determinada de construir la denotación.

En términos de montaje se divide en tres subtipos, si se elige la naturaleza como criterio de la denotación temporal:

a) El montaje alternativo: un contrapunto de planos en la misma duración temporal. El significado de la alternancia es la simultaneidad diegética (ejemplo: plano y contraplano de una conversación).

b) El montaje paralelo: en que la aproximación es simbólica, pues las acciones juntadas no tienen entre sí ninguna relación pertinente en cuanto a la denotación temporal, y esta defeción de sentido denotado abre la puerta a todo tipo de “simbolismo” por superación motivada (ejemplo: contraposición de planos de ricos vs. pobres).

- 4) El sintagma frecuentativo: que reagrupa un número virtualmente indefinido de acciones particulares, imposibles de abarcar de una sola mirada, pero que el cine comprime hasta ofrecérsela en forma casi unitaria. Su significante distintivo hay que buscarlo en la sucesión concentrada de imágenes repetitivas.

Pueden distinguirse varios tipos:

a) El frecuentativo pleno o repetición cíclica que expresa un estado más que una sucesión. La vectorialidad del tiempo deja de ser pertinente (ejemplo: éxito de un cantante con imágenes rápidas de varias giras).

b) El semi-frecuentativo o evolutivo que traduce una continua progresión en base a una sucesión de pequeñas sincronías (ejemplo: deterioro progresivo de relaciones afectivas, resumido en varias imágenes-estadio).

c) El sintagma corchete que enlaza una serie de breves alusiones a acontecimientos semejantes (ejemplo: evocaciones eróticas separadas entre sí por un fundido). Es un equivalente fílmico de la conceptualización y de la categorización.

- 5) El sintagma descriptivo: la sucesión de imágenes sobre la pantalla corresponde únicamente a las series de coexistencia espaciales

entre los hechos presentados (ejemplo: el mismo edificio visto desde ángulos diferentes o diversas tomas de un rebaño de animales). La sucesión de las imágenes sobre la pantalla corresponde únicamente a las series de coexistencias espaciales entre los hechos presentados.

6) El plano autónomo: asociado generalmente al famoso “plano-secuencia”, se refiere también a las llamadas inserciones, además de diversos casos intermedios.

Ofrece dos variantes:

a) Plano secuencia que comprende las tres unidades de tiempo, lugar y ángulo de toma (ejemplo: escena extensa de una despedida tratada en un solo plano).

b) Plano-inserción que comprende una unidad de tiempo, de lugar, de secuencia, pero que se ubica como suplemento en relación al desarrollo de la acción (ejemplo: plano retrospectivo sobre la vida de familia de dos soldados).

Las inserciones se definen por su estatuto interpolado, y en base a él, es posible distinguir cuatro subtipos:

– Imágenes no-diegéticas: metáforas puras (ejemplo: imagen de tempestad por cólera).

– Imágenes subjetivas: vistas como ausentes (recuerdos, sueños, alucinaciones...).

– Imágenes dislocadas: reales pero intercaladas fuera de su colocación fílmica normal (ejemplo: imagen aislada de los perseguidos en una secuencia relativa a los perseguidores).

– Imágenes explicativas: traspolación a otro nivel (ejemplo: primer plano, efecto de lente de ampliación: o tema sustraído a su espacio empírico y transportado al espacio abstracto de una intelección o interpretación ideológica).

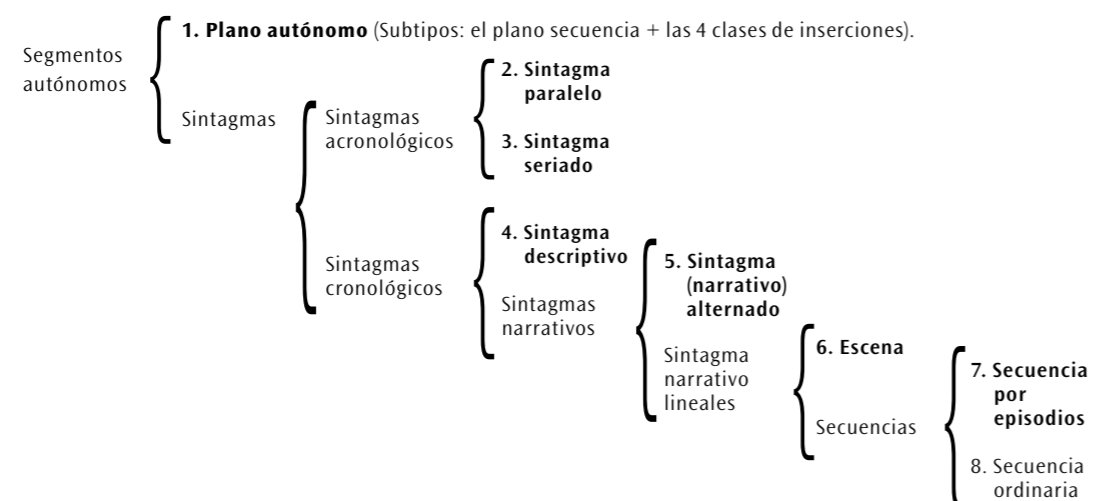
Todos estos tipos de imágenes son inserciones solamente cuando se presentan una sola vez, y en medio de un sintagma ajeno. En un montaje alterno o continuo pueden organizarse en un sintagma alternante o en una secuencia ordinaria.

Cuando Vittorio Saltini, al referirse a la gramática de Metz, lo califica como “una catalogación de maneras usuales de rodar y montar”, no deja de tener razón, pero a esta objeción, responderá que el estudio sintagmático no es el único, sino que además son posibles y necesarios los estudios paradigmáticos, en los que se dé también lugar al sonido (lengua, música, efectos sonoros). Más aún una división del trabajo, destruyendo la unidad e interrelación, puede falsear el fondo del problema.

CUADRO 2

CUADRO GENERAL DE LA GRAN SINTAGMÁTICA DE LA BANDA DE IMÁGENES

En negrita: los tipos sintagmáticos localizables desde el comienzo en los films (método inductivo), pero que vuelven a encontrarse al final en el sistema (método deductivo), es decir, los ocho grandes tipos sintagmáticos.



NOTA BIOGRÁFICA

Nacido en 1931 en Béziers, en el sur de Bélgica, Christian Metz murió trágicamente a finales de 1993. Metz abrió paso, en los años 60, a la instauración de la teoría del cine como nueva disciplina intelectual. Los artículos de su obra *Essais sur la signification au cinéma* (1968), escritos entre 1964 y 1968, prepararon el camino para la creación de un departamento de estudios de cine en la Universidad de Vincennes (París VIII).

Junto a otros intelectuales de su generación que se inspiraron en la corriente estructuralista (cfr. Bourdieu, Derrida, Genette), Metz asistió a la École Normale Supérieure (rue d'Ulm), donde alcanzó la *agrégation* en “letras clásicas” (francés, griego, latín) después de obtener también un título en alemán y una *maîtrise* en historia antigua. La formación académica de Metz culminó con un *doctorat d'état* en lingüística general en la Sorbona.

Para valorar la importancia de la influencia de Metz, necesitamos saber que, hasta mitad de los años 60, había pocos análisis sobre la naturaleza de las películas (especialmente como imagen) o la institución del cine (especialmente desde el punto de vista del espectador). Es decir, aunque no faltaba la crítica cinematográfica, no se había escrito casi nada sobre el cine como medio. En respuesta a ello, y de acuerdo con la evolución de su marco teórico, la obra de Metz sigue dos amplias líneas de investigación: el estudio semiológico de las películas y el estudio psicoanalítico del cine.

<https://pensadoresocc.wordpress.com/2012/10/08/metz-christian/>

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Profesor Titular de la Universidad Católica Andrés Bello. Doctor en Ciencias Sociales por la UCV. Profesor de pregrado y postgrado en la UCAB. Miembro del consejo de redacción de la revista Comunicación.

En fin, los códigos son conjuntos de posibles, que nunca quedan atestiguados como tales, mientras que los sistemas singulares son sistemas realizados. Estos últimos, realizados empíricamente, nos permiten analizar la escritura y el estilo de cada filme y de cada texto audiovisual, pero en cuanto a los primeros no nos queda sino descubrir su inteligibilidad: “el sistema no tiene existencia material, no es nada más que una lógica, un principio de coherencia; es la inteligibilidad del texto: lo que hay que suponer para que el texto sea comprendido” (Metz 1973:108).

Dicho de otra manera, no es gratuito suponer que el conjunto de códigos cinematográficos, y hoy añadiríamos multimediáticos, de reproducción, exposición y narración, operan en base a un sistema global unitario o a otras macroestructuras que integran los procesos de producción simbólica de la videocultura.

Uno de los críticos más duros de la propuesta de Metz ha sido precisamente Mitry (1991), quien justamente había sido uno de sus inspiradores. Según este, los límites de la semiología aplicada al estudio del filme radican en que si bien aciertan en el cómo de su significación, fracasan cuando se trata de explicarse su por qué, y por ello resulta pretencioso tratar de enunciar leyes válidas para la totalidad de las películas.

Como advierte Lotman, en los diferentes niveles y subsistemas de la cultura están funcionando dos mecanismos mutuamente opuestos: uno que tendencialmente busca la uniformidad, intentando interpretar los sistemas simbólicos como lenguas uniformes, rígidamente organizadas, y otro que dialécticamente tiende hacia la diversificación del número de lenguajes semióticos organizados de manera diferente, en el poliglote de la cultura.

El doble mérito de Metz es el de habernos abierto caminos apropiados para una comprensión más profunda de los múltiples lenguajes de la videocultura, que se entrecruzan en la semioesfera de la sociedad de la información y del conocimiento y a la vez ofrecernos una metodología para descubrir una gramática, no de lo que se debe hacer prescriptivamente, sino que busca razones explicativas de la lógica de la escritura audiovisual.

Referencias

AGUIRRE, Jesús María (2014): "La gramática universal del cine según Pasolini". En: revista *Comunicación*, Estudios venezolanos de Comunicación. N° 167. Caracas, pp. 76-81.

_____ (1972): *Curso de semiología de cine dictado por Metz*. Notas manuscritas. Lima.

EISENSTEIN, PUDOVKIN y otros (1957): *El oficio cinematográfico*. Bs.As. Argentina: Editorial Futuro.

GARCÍA, Luis Alonso (2010): *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés.

Lo DUCA (1960): *Historia del cine*. Bs. As. Argentina: Edudeba.

LOTMAN, Yuri (1979): *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

_____ (1979): *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

METZ, Christian (1966): "La grande syntagmatique du film narratif". En: *Communications* 8, pp. 120-124.

_____ (1969): "Los elementos semiológicos del film". En: *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Ed. Alberto Corazón,.

_____ (1972): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Bs. As. Argentina: Ed. Nueva Visión.

_____ (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Ed. Planeta.

_____ (1977): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

MITRY, Jean (1963): *Estética y pedagogía del cine*. Madrid: Ed. Siglo XXI.

_____ (1991): *La semiótica en tela de juicio*. Madrid: Akal.

STAEHLIN, Carlos María (1966): *Teoría del cine*. Madrid: Ed. Razón y Fe.

Nota final

Para un acercamiento didáctico de la gran sintagmática del filme recomendamos los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=Yxo4DWW7q54>

<http://es.scribd.com/doc/163818350/La-gran-sintagma-tica-del-film#scribd>

http://issuu.com/j.agudelo/docs/semi_tica_para_principiantes_iii

<http://www.claqueta.es/1943-1944/ivan-el-terrible-parte-i-ivan-groznzyy-i.html>



Galería de papel. Antes que tú me preguntaras el número y el sitio de mi cuerpo. Luis Moros (2015)