

La figura en el cine:

Articulaciones de la operatoria figural textual en interacción con poéticas fílmicas

Autor:

Tassara, Mabel

Tutor:

Steimberg, Oscar

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Historia.

Posgrado

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

TESIS DE DOCTORADO: *La figura en el cine. Articulaciones de la operatoria figural textual en interacción con poéticas filmicas.*

TESISTA: Mabel Tassara

DIRECTOR DE TESIS: Oscar Steimberg

tassaramabel@gmail.com

INDICE

INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVOS E HIPÓTESIS DE TRABAJO	16
Objetivos	
Hipótesis de trabajo	
PRIMERA PARTE	
Discusión sobre algunos conceptos y marcos teórico-analíticos empleados en la tesis.	
Cap 1 Delimitación del concepto “operatoria retórico-figural”.	
1.1. La conceptualización de una retórica discursiva.	18
1.2. Conceptos de retórica y de figura implementados en la tesis	19
Cap 2 La circunscripción de la noción de <i>especificidad fílmica</i> en la operatoria retórico-figural del film.	
2.1. La atención al significante audiovisual.	25
2.2. Estado actual de la cuestión en la teoría.	27
2.3. Significación y retórica en el cine.	29
2.4. La consideración del grado 0 y el desvío en la figuración cinematográfica.	36
2.5. Series significantes intervinientes en la producción de sentido fílmica.	38
2.6. Una tipología de las figuras pensada desde su actuación en el cine.	

2.6.1. Cine y <i>realidad</i> .	40
2.6.2. La especificidad del cine como lenguaje.	45
2.6.3. Retórica y figura.	48
2.6.4. Una tipología clásica de figuras y el cine.	50
Cap. 3 Espacios de observación de la operatoria figural.	
3.1. <i>Interioridad y exterioridad</i> filmicas.	56
3.2. Determinación de configuraciones semióticas en la historia del cine.	59
SEGUNDA PARTE	
Modos de la operatoria figural en el cine	
Cap. 4 Desarrollo metodológico	
4.1. Modelo analítico para la descripción de la figura.	73
4.2. Fundamentación para la elección del corpus de análisis.	77
Cap. 5 Comportamiento de la operatoria figural en las <i>poéticas</i> indicadas.	
5.1. El “film poema”, las formas <i>poéticas</i> .	
5.1.1. Algunas reflexiones sobre el estatuto semiótico de la <i>poesía</i> en el cine.	78
5.1.2 Ejemplos de operaciones figurales dentro de esta configuración.	94
5.1.3. Apropiación de los recursos del <i>cine poesía</i> en algunos discursos publicitarios.	100
5.2. Cine “clásico”, cine narrativo.	
5.2.1. Parámetros dominantes de la puesta en escena.	112

5.2.2. El comportamiento figural en ejemplos de cine narrativo.	116
5.2.3. El cine clásico, una exquisita conjunción de metataxis y tropos.	129
5.3. Algunos comportamientos metonímicos en el “cine moderno”.	133
5.4. De la “posmodernidad” fílmica a la actualidad	
5.4.1. Los recursos “posmodernos”.	147
5.4.2. El momento retórico del cine actual.	155
5.4.3. Pertinencia del enfoque figural.	170
Cap. 6 Acerca de la imagen.	
6.1. Consideraciones generales	173
6.2. La seducción del primer plano.	175
6.3. Imagen y tiempo.	180
6.4. Metaplasmos visuales	186
CONCLUSIONES	192
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204
FILMOGRAFIA CITADA	211

INTRODUCCIÓN

La investigación que aquí se encara se propone como principal objetivo atender a la presencia de la figura en el cine, sus modos de aparición, los recursos fílmicos comprometidos en su articulación, su comportamiento semántico particular en las obras focalizadas.

Esta elección tópica se apoya, por una parte, en la certeza de que el cine ha accedido a lo largo de su historia a refinadas operatorias de significación, de complejidad equivalente a las implementadas en el ámbito literario, e incluso superior, en la medida en que el lenguaje literario sólo opera a través de una vía expresiva, la lengua, mientras que el cine lo hace a través de una compleja gama de series de significación, tanto visuales, como sonoras.

Mi interés responde a la creencia en que estos procesos han sido de gran riqueza en términos expresivos y cognoscitivos. Su riqueza semiótica ha sido también de una gran riqueza semántica. Como ha sucedido con el uso de la figuración en otros espacios, también puede decirse del cine que ésta ha estado lejos de ser un ornato. La producción de sentido específica que a ella se asocia atañe tanto a lo emocional y lo sensible como a lo inteligible.

Por la otra, se sustenta en el hecho de que la figura es el lugar privilegiado de trasgresión a las pautas convencionalizadas del lenguaje consideradas en el plano de la sincronía. El estudio de su accionar se muestra entonces pertinente para el acceso a los espacios en los que el cine trató de escapar a las restricciones históricas en términos de creatividad a que lo sometió su formidable capacidad mimética, conectada con el lugar esencial que en él ocupa la imagen fotográfica, y a través de la que permaneció ligado estrechamente a los condicionamientos de la iconicidad y de la indicialidad sígnicas.

Todos los autores que han desechado la perspectiva de la figura como ornato acuerdan en que ésta es una de las vías más fructíferas para el desarrollo del pensamiento y de la sensibilidad. Y, asimismo, son muchas las voces que han señalado en todas los tiempos el carácter movilizador, anticonformista,

disruptivo de la figura. Esta, sólo parte del gran todo que fue la retórica antigüedad, es apertura, creación, conocimiento,

Para la observación de la operatoria figural cinematográfica se partirá de proposiciones de la retórica clásica – un conjunto teórico que fue desarrollado con la mirada puesta en el lenguaje verbal – a fin de discutir sus posibilidades para la implementación en un lenguaje audiovisual. Se incorporará a esta discusión la oportunidad de la apelación a otros encuadres teóricos, como los provenientes de espacios de la filosofía, el psicoanálisis, la teoría literaria o la teoría general del arte.

II

En el año 1970, en un artículo publicado en la revista francesa *Communications*, en un número dedicado a estudios retóricos de la época, Pierre Kuentz aludía a lo que entendía como una suerte de marginación histórica de ese tipo de estudios, después de su esplendor en la antigüedad. Marginación que atribuía a razones de índole ideológica, diversas pero convergentes en la búsqueda de afianzamiento de las ideas centrales en una sociedad, consideradas acordes con un orden *natural*, y de los parámetros de lenguaje supuestamente sostenedores de ese orden. Acontecer determinante de la recurrencia en la ubicación de la figura en el espacio del desvío, focalización asociada, como contrapartida, al fortalecimiento del orden predicante del desvío.

Para Kuentz, no sería ajeno a ello el hecho, aparentemente paradójal, de que a pesar del muy relativo interés suscitado por la retórica en la sociedad occidental, ésta ha tenido siempre un lugar – más o menos incidente, pero, finalmente, un lugar– en los programas pedagógicos, en la medida en que también en éstos la marcación de lo desviante implica el afianzamiento de lo que se predica normal. Esta estrecha relación de la figura con su consideración como desvío podría encontrarse, según Kuentz, incluso en estudios contemporáneos.

“Como vemos, la retórica esta amenazada de estrangulamiento por los progresos del *cientificismo* y el *psicologismo*. Pero el retorno de lo retórico, al que asistimos, nos recuerda que la condición para una reconstrucción de una teoría retórica es la destrucción de una psicología naturalista que cree describir una esencia inmutable del hombre y de un *cientificismo* que transmite la idea de un lenguaje neutro e inocente” (1974: 194-195).

“Nosotros diríamos con gusto aquí (...) que la concepción instrumental del lenguaje que condiciona la teoría sustancialista del desvío retórico está destinada, en efecto, a salvar esta imagen naturalista del hombre, a presentar como “normal” la norma social establecida y a impedir el planteo de ciertos problemas” (1974:202).

Cito a Kuentz porque su artículo da cuenta de una situación que no siempre se hace manifiesta con este grado de claridad y de contundencia. Y porque creo que el hecho es aún más evidente en el campo de los estudios sobre cine. A más de cuarenta años de ese momento, parecería que el entusiasmo con que Claude Bremond presentaba el volumen mencionado no ha encontrado los ecos esperados.

El renacer del interés por el lenguaje como objeto de estudio en el pasado siglo veinte se presentaba como un marco favorable para el renacer de los estudios retóricos y para la jerarquización del componente retórico en los abordajes analíticos de los textos.¹ Hoy el panorama se muestra menos alentador, al menos esto sucede en el ámbito de los estudios sobre cine. El interés por los estudios semióticos que entonces se daba hacía esperar creciera también el interés por el estudio de lo figural, pero, después de los brillantes aportes de Christian Metz, y algunos trabajos aislados, no se observa que esa atención se haya dado; por el contrario, al disminuir el interés por la perspectiva semiótica, la posibilidad de abordar la figuración

¹ Estoy utilizando el concepto de *componente retórico* en el sentido de rasgo componencial del texto, entendiendo *lo retórico* como un nivel global de producción de sentido textual que hace a aspectos constructivos de las obras (Bremond 1974, Duran 1974, Jakobson 1983, Steimberg 1998).

fílmica parece hacerse más lejana, en tanto esa perspectiva alentaba una focalización analítica en el lenguaje que hoy se ha debilitado.

Además, los mencionados condicionamientos de la iconicidad y de la indicialidad sígnicas, –que ya habían afectado, y siguen afectando, el reconocimiento del potencial de la fotografía como lenguaje– parecen imponerse aún más en el momento actual, en el cual se observa un auge de los *verismos* en lo que hace a los sistemas de representación, Y dada cierta manera *tradicional* de abordar lo retórico², no son estos estilos los más adecuados para movilizar el interés por la figuración. Podría decirse, de todos modos, que el desinterés, tal vez más que en la producción fílmica, se hace evidente en sus metadiscursos.

III

La promesa liminar del cine, y quedan numerosos testimonios del entusiasmo primero, fue, como la de cualquier nuevo arte, como la de la fotografía antes mencionada, proporcionar al hombre conocimientos, percepciones y emociones originales.

Me parece ejemplar el modo en que, con su acostumbrada lucidez, Walter Benjamin registra, en los años treinta, cómo el cine hace vivir al espectador experiencias inéditas:

“Nos resulta familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilaciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos al inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional” (1973: 48).

² El componente retórico suele suscitar mayor atención cuando se hace *manifiesto*, cuando se marca.

La historia del cine respondió a esta promesa de manera diversa, y más allá de estilos y obras particulares, su comportamiento fue, globalmente, diferente en los períodos históricos que atravesó su devenir.

Se suele acordar, sin discusión, en que el cine es un medio masivo, pero la asociación entre cine y consumo masivo no suele hacerse con tanta espontaneidad cuanto se ponen en juego cuestiones de lenguaje.

Aquí las opiniones son divergentes y no es raro que se establezcan divisiones entre cines: habría un cine masivo y otros cines de circulación más o menos elitista.

Esta posición está presente en lecturas sobre el medio que podríamos denominar *silvestres* pero también surge en autores que de ningún modo podrían ubicarse en ese lugar, como es el caso, por ejemplo, de Alain Badiou³. No es raro, tampoco, que cuando un film lleva a cabo propuestas semióticas en las que el trabajo sobre lo discursivo prevalece sobre la construcción referencial, o en las que se introducen grados de ambigüedad y polisemia superiores a lo habitual en la transmisión de los significados, se hable de cine intelectual, o cine literario, poniéndose de manifiesto que un nivel más alto de reflexión o un privilegio del trabajo textual son más aceptados en la literatura que en el cine.

Estas discriminaciones no son ajenas al poco interés que generan los estudios sobre figuración retórica en el cine. En ciertas concepciones, arte masivo y figuración retórica no se encuentran cerca; tampoco, como antes señalaba, figuración retórica y realismos.

Pero, claro, sabemos que podemos encontrar el trabajo de la figura en todas partes, con la sola diferencia de sus distintas modalidades de emergencia. Y uno de los propósitos de esta tesis es prestar atención a ese recorrido.

³ Lo propio del cine como “arte de masas” para Badiou no rechazaría una cierta *ramplonería*, mientras que construcciones con modalidades de construcción textual más *elaboradas* estarían destinadas a cines “elitistas” (2004 y 2005).

En las décadas del treinta al cincuenta el cine fue, evidentemente, un arte muy popular, y, sin embargo, podemos observar en los filmes de la época un alto grado de elaboración textual, podríamos decir una retórica textual altamente compleja (como más adelante veremos).

En primer término, esta masividad fue propia del cine norteamericano, pero otros cines también alcanzaron fuerte difusión en ese momento, como el francés, y, con mayor cercanía, el argentino y el mejicano.

Podría decirse que por ese grado de popularidad el cine fue en esos momentos un fenómeno comparable al de otras *grandes artes* en su momento de fuerte convocatoria masiva, como es el caso de la ópera en el siglo XIX y principios del XX.

Sólo más adelante, apreciación masiva y complejidad textual comienzan a pensarse como nociones antagónicas.

No sabemos cuál podría haber sido el devenir del cine de no haberse articulado la llamada "narrativa clásica", pero se ha aceptado que el acceso masivo al medio llega a partir de su desarrollo. Esta narrativa, ya constituida alrededor de 1915, se afianza en su plenitud a fines de la década del veinte con la incorporación del sonido. No es el momento para plantear qué podría haber sucedido si la "narrativa clásica" no se hubiera constituido o a qué factores obedece su configuración⁴ⁱ. El hecho es que una vez instaurada, el cine se torna muy popular. La masividad del medio parece pasar en un grado importante por la configuración de esta narrativa.

Otros elementos han contribuido a ella; por ejemplo, como se ha dicho tantas veces, el sistema de géneros – instaurando un repertorio de expectativas y previsibilidades que alimenta el placer iterativo– y el sistema de estrellas, con sus implicancias en términos de identificación y de construcción de mitos urbanos. Pero de todos estos aspectos, el más definitorio parece haber sido la instauración de la narrativa clásica.

Ésta permitió un perfecto ensamblaje entre las posibilidades del lenguaje y la creación de un referente que se asimiló al *mundo real*. Que la ilusión diegética

⁴ Noel Burch ha desarrollado interesantes hipótesis acerca de la génesis de esta forma y su posterior asentamiento (1987).

fuera tan fuerte permitió el borramiento aparente del lenguaje y del film como discurso.

Sin embargo, esos filmes de espectación masiva eran textos con una factura textual refinada, sólo que su objetivo primero era ocultar su carácter de discurso.

En la década del veinte movimientos diversos habían planteando pautas muy diferentes en términos de la producción de sentido (el cine ruso, el expresionismo alemán, la vanguardia francesa) pero ellos nunca lograron la masividad del “cine clásico”.

A fines de la década del cincuenta se produce un cambio importante en los modos del decir del cine. Surge lo que algunos autores han denominado el “cine moderno”⁵. La gran diferencia de este cine con el inmediato anterior se conecta con el renacer de la búsqueda de afirmación de su lugar como lenguaje – retomando objetivos de la década del veinte-, el opacamiento de la supuesta transparencia de un lenguaje que había buscado ocultar su función de construcción de referencia (dejo para más adelante, para su desarrollo en el cuerpo de la tesis, el modo en que ello se produce, básicamente articulado por cambios importantes en la narrativa). No es el primer intento después de la afirmación de la narrativa clásica pero sí el más logrado. El neorrealismo italiano también había intentado borrar la *transparencia* de la narrativa clásica, pero en lo personal creo que de manera menos fuerte de lo que suele decirse, al menos en términos de la construcción de un referente.

El cine en los sesenta realizó de manera más o menos brusca un cambio que ya anteriormente había realizado la literatura con mayor gradación.

Pero el auge del “cine moderno” fue corto. Aun en su momento de mayor presencia nunca dejó de ser minoritario y convocar a menos públicos que el cine con mayor borramiento de lo discursivo. Esto más allá de que la desestabilización del referente y de la emergencia del film como texto haya sido también parcial en ese momento y de que el cine centrado en la

⁵ Por ejemplo, Christian Metz (2002). Otros autores han hablado de él desde otras denominaciones, como es el caso de P.P. Pasolini, que refiere a esta estilística como “cine de poesía” (2005).

referencia continuara haciéndose. De hecho las dos modalidades coexistieron, porque si la narrativa clásica había cobrado impulso en el cine norteamericano, el “cine moderno” era esencialmente europeo.

Después de los sesenta, la presencia del cine centrado en lo discursivo existe pero se ha hecho aun más minoritaria, mientras el cine centrado en el referente se ha fortalecido de manera notoria.

Todas las incorporaciones tecnológicas, incluso la digitalización, no hicieron más que afirmar la *ilusión referencial*. Por ejemplo, no hay dudas que ha habido cambios en lo temático; el *fantástico*, como suele llamárselo, irrumpió en diversas variantes, pero ello no alteró la búsqueda de afirmación del referente. Justamente, cuanto más borradas se encuentran las huellas del discurso, más fuerte es la realidad de los mundos imaginarios contruidos. De hecho es más creíble un dragón digitalizado que uno articulado a partir de un pequeño lagarto, como pasaba en las viejas películas de los años treinta.

Este proceso no parece detenerse. La 3D es un ejemplo: habiendo hecho débiles intentos de emergencia desde hace más de cuatro décadas, ahora parece haberse instalado para quedarse.

Sin embargo, si observamos la producción, existen diferencias entre los parámetros de construcción de referente utilizados en el cine clásico y los que se observan en la actualidad. Por supuesto, los verosímiles temáticos son distintos, pero esto no atenúa los efectos generales del fenómeno.

En los cuarenta y cincuenta el borramiento de lo discursivo operaba, obviamente, según los parámetros de la época. Desde la actualidad, muchos aspectos pondrían de relieve la presencia del espacio textual, empezando por el blanco y negro (no total pero dominante), que ya implica un alto nivel de estilización, y siguiendo por elecciones lumínicas, encuadres, uso de la música, puesta en escena dramática, composiciones actorales articulados estilísticamente de tal modo que a una mirada actual se presentan en muchos casos “artificiosos”, “poco realistas”. Así es como suele denominarlos un *espectador ingenuo*. Esa *artificiosidad* percibida no es otra cosa que el trabajo textual que se pone en evidencia.

El hecho es que en el cine clásico, paralelamente a la información básica transmitida a través de la construcción temática apoyada en verosímiles marcados, otro tipo de comunicación circulaba entre film y espectador a través de vías de expresión más propiamente fílmicas. Seguramente, se daba de distinta manera según espectador y era muy diversa, pero no puede obviarse el hecho de que ese cine llegaba a públicos muy diferentes, y no podemos pensar que todos esos públicos atendían sólo a la significación transmitida por la serie temática.

En lo que hace a esos aspectos, en la actualidad, el grado de borramiento textual se ha ido agudizando cada vez más. El cine no ha abandonado, sino que, por el contrario, parece haber incentivado, su vocación inicial de *parecerse a la vida*. Las interpretaciones buscan ser más realistas, también el color, etc. Algunas corrientes cinematográficas buscan, incluso, que el sonido o la iluminación, y no sólo los decorados, sean los propios de la filmación. La pretensión de *autenticidad y documentalismo* ronda al cine, una preocupación por otra parte también presente en otros espacios de la cultura.

Pero la presencia de lo discursivo ha avanzado en otros aspectos: la estilística de los años sesenta ha dejado algunas huellas. De modo que en otros espacios de la puesta cinematográfica existe mayor tolerancia para la ambigüedad y la polisemia que en el pasado. Pongo un ejemplo: los códigos establecidos para las alteraciones en la temporalidad o para el paso de espacios *reales* a espacios *imaginarios* (cierres específicos, como fundidos encadenados, barridos, etc.) hoy ya no son necesarios; recursos que concitaron la atención de la crítica al ser utilizados, terminando la década del sesenta, por algunos autores, como Luis Buñuel en *Belle de Jour* (1966) o Ken Russel en *La otra cara del amor* (1970) hoy son un lugar comúnⁱⁱ⁶. Un segundo ejemplo podría ser el del montaje altamente fragmentado, con ritmo vertiginoso, propio de cierto cine de acción. No se discute hoy que los filmes

⁶ En el caso de *Belle de jour* se implementaba el paso de un espacio real en la diégesis a un espacio virtual únicamente a partir de un movimiento de cámara. En *La otra cara del amor* se realizaba del mismo modo el paso de un espacio presente a un espacio de la memoria.

de John Woo o Paul Greengrass no pertenezcan al realismo fílmico ni tampoco que creen una referencia muy fuerte.

Pero el gran impacto referencial del cine parece haber desalentado, salvo momentos y espacios de la teoría y de la crítica muy específicos, la reflexión sobre su construcción y con ello los múltiples vaivenes que esa construcción adoptó, incluso dentro de los llamados “realismos”. Creo que el estudio de esos vaivenes ofrece todavía hoy fuertes lugares de atracción y es el propósito de esta investigación aproximarse al menos a algunos de ellos, a través del abordaje específico de la figura.

IV

Concluyendo, el presente trabajo se propone una modesta entrada en la diversidad productiva semiótica (y, particularmente, semántica) del cine, a través de uno de los órdenes que integran la organización del componente retórico en los filmes: el de la figuración.

La perspectiva analítica focaliza el comportamiento de esta operatoria en diferentes configuraciones fílmicas históricas

Esas configuraciones, que se proponen como hipótesis de trabajo, pueden reconocer circunstancias de inicio y pueden haber sido dominantes en ciertos momentos históricos y en ciertas áreas de la producción cinematográfica, pero ellas se han manifestado con continuidad desde su aparición, coexistiendo, aunque con distintos grados de intensidad, en la actualidad.

Entiendo que debe hacerse aquí manifiesto el hecho de que el presente abordaje no es más que una acotada incursión en un territorio altamente complejo, por múltiples razones, de las que la menor es la enorme extensión sincrónica y diacrónica del área de operación de la figura cinematográfica, finalmente, un obstáculo no ajeno al estudio de cualquier fenómeno cultural con cierta trayectoria y masividad; las otras son la abrumadora bibliografía histórica sobre la figura verbal y la escasísima bibliografía sobre la figura fílmica. Este desfase hace que la discusión de cuestiones que atañen a la posibilidad de

desplazamientos conceptuales entre universos discursivos muy diferentes, como el de la verbalidad y el de los lenguajes audiovisuales - más allá de algunas incursiones notables, todavía con una muy débil difusión en la teoría del cine conocida - se presente como una tarea ardua, llena de múltiples escollos, que el presente trabajo apenas apunta a señalar, no pretendiendo más que la observación y descripción de algunos (necesariamente pocos) emergentes de los procedimientos de figuración.

OBJETIVOS E HIPOTESIS DE TRABAJO

Objetivos

a. Generales

- Acceder a la discusión de problemas que hacen a la definición del campo de la operatoria retórico-figural en el marco del texto fílmico.
- Considerar el grado de pertinencia para el lenguaje cinematográfico de los marcos teóricos y analíticos planteados para la conceptualización del funcionamiento retórico en la lengua.
- Discutir la oportunidad para el estudio de la figura cinematográfica de la apelación a otros marcos teóricos
- Discutir las relaciones establecidas entre la función de significación y la función retórica en el discurso fílmico.

b. Específicos

- Delimitar un marco teórico-analítico para la observación de los procesos de figuración en el film.
- Circunscribir el grado de especificidad de la figuración fílmica con respecto a la operatoria figural lingüística.
- Evaluar el grado de pertinencia para el cine de las tipologías establecidas por la tradición retórica. Discriminar en tal sentido el alcance de *lo lingüístico* y *lo figural*.
- Discutir la pertinencia de las nociones de “grado 0” y “desvío” en la operatoria semiótica del film.
- Explorar las relaciones establecidas entre la operatoria retórica-figural en el film y algunas configuraciones discursivas como los estilos y los géneros cinematográficos.

Hipótesis de trabajo

- a. Los parámetros analíticos desarrollados por la tradición retórica pueden ser implementados como encuadre de observación para un acercamiento a la operatoria figural en el cine siempre que su uso se considere parcial y

provisorio y se entienda la figura como un tipo de operación que puede actuar discursivamente, más allá de la palabra y la frase. En este sentido, algunas perspectivas dentro de la teoría retórica (ligadas al funcionamiento discursivo de la figura) como aproximaciones a la figura provenientes de otros marcos teóricos (es el caso de la vertiente psicoanalítica lacaniana) resultan esclecedoras.

b. Las fronteras entre significación y retórica, que son a menudo lábiles, incluso en los discursos que operan sobre la lengua, en el cine resultan de muy difícil trazado.

Si alguna discriminación es posible lo es en relación con los estilos y géneros intervinientes, que actúan como gramáticas de producción (Verón, 1987) reconociéndoseles socialmente una cierta competencia en el establecimiento de grados 0 semióticos. En consecuencia, la delimitación de un marco de análisis para el tipo de investigación planteada no puede dejar de incluir al menos tres perspectivas analíticas dentro de un encuadre semiótico, esto es, un tratamiento del material en tanto producción de sentido:

- retórica; entendiendo *lo retórico* en el sentido de nivel de significación de los textos, y evaluando aquí la mayor o menor dominancia de la función poética planteada por Jakobson (1983).
- estilística; poniendo en relación el material analizado con estilos fílmicos de época y de autor
- de género; poniendo en relación el material con los transgéneros y los géneros fílmicos implicados

Si bien estos enfoques operan conjuntamente en la labor de análisis, corresponde su discriminación teórica.

PRIMERA PARTE

Discusión sobre algunos conceptos y marcos teórico-analíticos empleados en la tesis.

Cap. 1 **Delimitación del concepto “operatoria retórico-figural”.**

1.1. **La conceptualización de una retórica discursiva.**

La retórica clásica se elaboró de manera privilegiada sobre la figura de palabra:

- Los tropos, figuras dominantes históricamente en la teoría - incluyen el célebre par metáfora/metonimia -, refieren a alteraciones conectadas con el significado de una palabra.
- Las operaciones que se han considerado alteraciones del significante lingüístico (metaplasmos) lo han sido siempre también en relación con la unidad palabra.
- Como plantea C. Metz (1979: 182-183), en muchas de las operaciones que se han asociado al sintagma verbal la operación básica recae sobre el sentido de las palabras intervinientes (Ej: antítesis, zeugma).
- El único dominio en el que la retórica clásica privilegió la operatoria sobre unidades superiores a la palabra fue el de las "figuras de pensamiento" o "metalogismos", circunscriptas a efectos de sentido generados a partir de operaciones interdiscursivas. Esto es, puesta en colisión de un significado a partir de su relación con un referente generado por otra configuración discursiva. (Ej: ¡Qué lindo día!, enunciado verbal que construye ironía a partir de su confrontación con un referente "tiempo lluvioso" construido por discursos del pronóstico climático). El metalogismo elude las nociones de desvío y grado 0 del lenguaje, asociadas tradicionalmente al concepto de figura (si se consideran en el interior del discurso) en tanto la alteración producida con respecto al sentido *habitual* no puede ser percibida dentro del discurso que la construye. Sólo hace figura en la comparación con un referente extradiscursivo (Grupo μ 1982: 201-229)

El criterio atomístico, centrado en la palabra, en el análisis de la operatoria figural textual implica también una dificultad cuando se contemplan discursos constituidos desde el signo lingüístico, como el literario, pero en el cine no existe equivalente a la unidad mínima palabra (Metz 1974 y 2002) y la significación se articula en una importante medida a partir del montaje – entre planos y de imagen/sonido. Esto implica que el concepto de *relación* es fundante en la constitución de la significación fílmica. Asociados a ella se encuentran los conceptos de *movimiento*– – en tanto toda operatoria relacional implica procesos de desplazamiento– - y *tiempo* – -dimensión asociada a todo desplazamiento.

Si el componente relacional cumple un rol muy importante también en discursos lingüísticos - el habla no es sólo léxico -, en el cine se constituye en el punto de partida del sentido; es, entonces, también el punto de partida de toda operatoria figural.

1. 2. **Conceptos de retórica y de figura implementados en la tesis.**

El concepto de retórica ha sido entendido históricamente de manera diversa. Tal como fue desarrollado en la Grecia clásica implicó una ciencia, una técnica y un arte de la argumentación. A partir de sus diversas partes: la *inventio* – elección de las pruebas argumentativas–, la *dispositio* –ubicación de esas pruebas a lo largo del discurso–, la *elocutio* –formulación verbal de los argumentos en el nivel de la elección de las palabras y su combinatoria–, la *actio* – uso de técnicas expresivas por el orador, la *memoria* –técnicas para la memorización–, implementó una organización global del discurso que tenía por finalidad última la persuasión del auditorio. Era, en este sentido, tanto una ciencia como un arte de la oratoria.

A partir de la tradición medieval, el concepto de retórica comienza a restringirse hasta circunscribirse a la *elocutio*, arte de la figura y del buen decir, del decir bello (Barthes 1974, Kuentz 1975, Genette 1975). Se pierde en este tránsito el carácter argumentativo propio de la retórica clásica. Desde esta perspectiva se desarrolla la concepción atomizada de la figura. A lo largo de siglos se

despliegan listados de operaciones figurales. Esta tradición atomística se mantiene en algunos enfoques hasta nuestros días.

En la segunda mitad del siglo XX el interés por los estudios retóricos desde la perspectiva del discurso persuasivo retorna, y nuevos enfoques revitalizan el panorama. Es el caso de los aportes de Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, O. Ducrot, J. C. Anscombe, S. Toulmin⁷, Pero no es esta la mirada que interesa a este trabajo, que se circunscribe al espacio de la figura. Y si bien la figura no es de ninguna manera desdeñada en las perspectivas señaladas, lo que interesa aquí es la capacidad de la figura para la producción semántica en general, y no específicamente para la argumentativa. De todos modos, se recurrirá a esa vertiente teórica en la medida en que en ella se encuentran aportes para los objetivos de la tesis. Asimismo, se recurrirá a ejemplos de operaciones figurales ligadas a efectos de sentido persuasivo, cuando ellos se consideren pertinentes para mostrar la potencialidad semántica de algunas figuras.

Se privilegiará aquí, entonces, el recorrido histórico de lo que fue la *elocutio*. En la antigüedad, esta parte se introduce en el cuerpo retórico por mediación de Gorgias⁸. Roland Barthes (1997: 90-91) atribuye a esta incorporación, y ligada a la introducción de las figuras, la apertura a una perspectiva paradigmática. Hasta el momento, la retórica articulada por Córax⁹ habría sido una retórica del sintagma, sobre el que se desplegaba la planificación del

⁷ J. C. Anscombe y O. Ducrot han privilegiado el estudio de las relaciones discursivas expresadas en los *topoi*, las que vinculan con representaciones ideológicas que generan efectos persuasivos, Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca focalizan variables sociales intervinientes en la argumentación a partir de la consideración de los valores vigentes. S. Toulmin se ha centrado en el desarrollo de “argumentos prácticos” conectados con la justificación de la reclamación, en oposición a modelos argumentativos “absolutos”.

⁸ Gorgias de Leontino (485-380 a. C), uno de los más notorios oradores públicos, introdujo aportes al cuerpo retórico dirigidos al trabajo sobre la expresión. También reconocido como filósofo. Platón le dedicó uno de sus *Diálogos*.

⁹ Uno de los primeros maestros y organizadores del cuerpo retórico. Vive en Siracusa en el siglo V a.. C.)

discurso oratorio.¹⁰ A partir de esa incorporación, la retórica se habría abierto a una estilística.

Esta elocutio presentaba como valores la claridad (la oscuridad, el exceso de palabras y la palabra *excesiva* recibían críticas), el uso de la expresión adecuada (a la situación, al público, al género de discurso) (Teón 1991), pero también el uso de la palabra *pura*, que se conecta con el uso de las personas cultas en la sociedad; choca todo aquello que se considera fuera de la costumbre, y aquí entra lo provinciano, lo que se remite al dialecto(Nietzsche 1963: 382). Los tropos se aceptan con un criterio de equilibrio.

Platón va a distinguir entre la buena y la mala retórica. La primera es una “psicagogía” (formación de las almas mediante la palabra), es la retórica filosófica que busca alcanzar la verdad. La segunda es la de los sofistas, la de Gorgias, donde importa la verosimilitud e impera la ilusión (1978: 143-204). Encontramos aquí uno de los antecedentes capitales de la descalificación de lo que llamamos *componente retórico* del discurso¹¹.

En Aristóteles se distinguen una retórica y una poética, Según Roland Barthes se trata de dos itinerarios específicos: en el primero se busca regular la progresión del discurso, se pone el acento en el razonamiento; en el segundo la progresión de la obra “de imagen en imagen” (1997: 94).

Para Barthes los autores que distinguen esos dos recorridos se inscriben en la tradición de la retórica aristotélica, y esta oposición se neutraliza cuando retórica y poética se fusionan, en la Edad Media, cuando las artes poéticas son también artes retóricas. Para este autor esa fusión es capital porque está en el

¹⁰ Las partes de la *dispositio* eran: 1) El *exordio*, 2) la *narratio* – narración de los hechos, 3) la *confirmatio* – argumenación o prueba, 4) la *digressio*– discurso intercalado que implicaba un *aparte* de la temática, Barthes lo llama un “operador de espectáculo” (1974;145), 5) el *epílogo*.

¹¹ No obstante, la posición de Platón ha sido largamente discutida, y esa *descalificación* ha sido relativizada por muchos autores. En la lectura de Nietzsche, por ejemplo, la retórica es aceptada cuando el orador antes de dominar lo verosímil accede a la posesión de la verdad. Entonces, el arte oratorio presupone “una formación muy profunda y muy amplia”, pero ello “no afecta para nada la presuposición de que el cometido del orador es convencer a sus oyentes con ayuda de lo verosímil” (1963:378). Para Alfonso Reyes, hay en Platón un anhelo de bien humano al que sacrifica hasta sus predilecciones personales (entre las que se encontraría la poesía) y en él se presenta “la concepción de un arte idealista que no abuse del fraude sentimental, de los desordenados estímulos biológicos y su peligrosa exhibición; un arte severo y sobrio fundado en lo más exclusiva y característicamente humano, que es la emoción de las ideas” (1961:364).

origen de la idea de literatura, la retórica se identifica con cuestiones de composición y estilo. La elocutio, que sólo era en Aristóteles y los seguidores de su tradición una pequeña parte del todo se hace central

Según Kuentz, será Ramus¹² quien afirme la idea de la retórica como ciencia del ornamento, desvirtuando el carácter funcional del *ornamentum* latino y ligándolo a lo artificioso, abriendo una discriminación entre “figura” y “fondo”, que ha afectado por mucho tiempo a la estilística. También lo considera el iniciador de la perspectiva tropológica que ha afectado el estudio de la figuración amplia (1974-191).

Lo que sigue es la tradición de estudio de las figuras de “lista”, según la expresión utilizada por Cristian Metz. (1979: 147), esto es la concepción atomizada de la figura, con la que nos encontraremos en diversos momentos del desarrollo de este trabajo, en la discusión de operaciones figurales particulares.

Pero retomando la vertiente retórica a que atiende la tesis, un momento capital en su delimitación se encuentra en la obra de Román Jakobson. Este autor ha abordado la función retórica como una de las funciones del lenguaje: aquella que hace al lenguaje volverse sobre sí mismo, la que llama la atención sobre la construcción lingüística (1983),

El mismo Jakobson, en otro momento de su obra (1980), ha establecido una relación entre metáfora y selección paradigmática, metonimia y combinación sintagmática. Desde esta perspectiva el concepto de operación figural tiende a adquirir un carácter más abarcativo. En la medida que se descubre en la lista de figuras de la tradición retórica que muchas de ellas pueden subsumirse en operaciones que se apoyan sobre la comparabilidad (eje del paradigma) y operaciones que reposan sobre la contigüidad (eje del sintagma), destacándose como *super figuras* la operación metafórica y la operación metonímica.

¹² Petrus Ramus (1515-1572) profesor de Elocuencia y Filosofía en el Collège Royal, de Francia. Es a quien más se vincula la preocupación por enfatizar la *elocutio*, separándola de la *invento* y la *dispositio*.

Este enfoque globalizador, que ya reconocía antecedentes¹³ continuará en la vertiente psicoanalítica lacaniana, y es recogido por C. Metz en su abordaje de la figuración en el cine (1979).

Por su parte, Oscar Steimberg considera lo retórico como uno de los tres niveles productores de sentido en el discurso (1998: 48). Esta posición se inscribe en una tradición compartida también por otros autores, por ejemplo, Claude Bremond, para quien lo retórico es una “dimensión esencial a todo acto de significación” (1974) y Jacques Durand (1974) que entiende esta dimensión como una “lógica formalizada” de la creación, resultante de un sistema combinatorio de rasgos que hacen a la particularidad de un texto.

Asimismo, G. Genette reclama una concepción amplia de la retórica que vaya más allá de la metáfora, de la tropología y que se conecte con una semiótica de los discursos en su totalidad (1975).

Desde estos puntos de vista el nivel retórico refiere a un modo de organización de los textos, modo que señala la diferencia de un texto frente a otros. En esta línea podrá hablarse de un primer nivel, que podríamos considerar macro, de organizaciones discursivas; encontraríamos aquí el nivel de organización que distingue, por ejemplo, un relato -privilegio de la forma narrativa, *diégesis* en Platón y Aristóteles – de una conversación o un monólogo -predominio del discurso *directo*, *el modo directo* aristotélico, la *mimesis* platónica. (Platón 1978, Aristóteles 1964).

Este trabajo plantea una aproximación a la operatoria figural, esto es a lo que era la *elocutio* en la antigua retórica. Esa circunscripción implica que aquellas articulaciones que hacen a la organización de las formas discursivas *macro* no serán tenidas en cuenta aquí (por ejemplo, en el caso de la forma relato, funciones narrativas, motivos intervinientes, configuración de los narradores, etc.).

En la conceptualización de la figura se utilizará un criterio operacional, más cercano a planteos globalizadores como el de R. Jakobson, retomados por C.

¹³ Dumarsais propone tres grandes grupos de figuras: operaciones por “conexión” (metonimia / sinécdoque), por “semejanza” (metáfora) y por “contraste” (ironía) (1988) y Fontanier distingue tres tipos de tropos “verdaderos”: metonimia, sinécdoque y metáfora (1977).

Metz para el cine (1979) dejando de lado planteos atomizadores como los de la retórica clásica, dado que el objetivo de la observación figural es detectar el tipo de operación que se está llevando a cabo en un discurso fílmico particular y la concepción de unidad mínima no aparece en el cine (Metz 1974 y 2002) Entonces, el instrumental analítico propio de la retórica de la lengua podrá ser utilizado sólo en la medida que permita la aproximación a una operatoria como la del cine que se articula sobre una materia significativa continua (Verón 1974)¹⁴. En este sentido se impondrá una discriminación en cada uso respecto de la competencia de lo figural frente a la competencia de lo verbal y lo lingüístico. Así como C. Metz, frente a cuestionamientos que se le hacían por el uso de conceptos *lingüísticos*, respondía discriminando aquellos conceptos que provenientes de la lingüística no eran extrapolables al cine de aquéllos que no sólo resultaban perfectamente aptos para su aplicación en este lenguaje sino que operaban como fructífera mediación para nuevos desarrollos¹⁵, considero que muchos de los recorridos teóricos históricos que se ocuparon de la retórica verbal resultan promisorios para el estudio de las operaciones figurales audiovisuales, en la medida en que sean compatibles con las particularidades expresivas de los lenguajes que operan con imágenes y sonidos.

¹⁴ En relación con la conformación de materias significantes, Verón plantea una serie de “reglas constitutivas”, organizadas por pares de dimensiones que definen las materias por su presencia/ausencia, siendo una de ellas Discontinuidad/Continuidad. Las otras son: Sustitución/Contigüidad, Arbitrariedad/No arbitrariedad, Similitud/No similitud. De acuerdo con este esquema, el cine de base fotográfica tradicional operaría sobre una materia significativa dominante regida por la Continuidad, la No arbitrariedad y la Similitud. En cuanto al par Sustitución/Contigüidad, éste merece una discusión que será desarrollada más adelante, en 2.3. Por supuesto, en lenguajes incluidos (parlamentos, textos escritos, imágenes digitales, etc.) se hacen presentes otras materias significantes.

¹⁵ Sobre este tema, puede consultarse la entrevista que le hiciera Raymond Bellour en 1970: “...no hay aquí ningún préstamo injustificado (ni en el fondo, *ningún tipo de préstamo*): únicamente se recurre a un arsenal nocional, el de la semiología general, que fue constituido en buena parte por lingüistas, pero que también fue elaborado por lógicos, psicoanalistas, informáticos, etc. Con todo en muchas personas sigue habiendo una especie de reflejo, un auténtico bloqueo. Si una noción fue formulada por un autor que era lingüista de oficio, es ya para siempre ‘puramente lingüística’, está prohibido importarla, lo que cuenta es la profesión del padre” (Metz 2002: 212).

Cap. 2 La circunscripción de la noción de *especificidad filmica* en la operatoria retórico-figural del film.

2.1. La atención al significante audiovisual

La tradición del análisis retórico se constituyó en torno de su funcionamiento en la lengua. Se plantea, entonces, aquí, el primer problema, el del cambio del significante base.

Lo primero que puede decirse del significante fílmico es que se presenta con un alto grado de complejidad, en la medida en que entran en juego diversas series significantes, y cada una de estas series se asienta sobre regímenes significantes diversos. No es lo mismo el significante de la imagen en movimiento que el de los parlamentos o diálogos –orales o escritos (estos últimos presentes todavía en la actualidad en algunas estilísticas) –, o el de las músicas incluidas, o el de los ruidos. Y si bien el lugar ocupado por la imagen en el cine es dominante no puede negarse la importancia que las otras series presentan en la producción de sentido. Y, sobre todo, en la combinatoria. Porque el significante fílmico no es la sumatoria de todos los significantes que subyacen en esas series sino su interacción compleja. Y en ella podemos encontrar, además, significantes que resultan elusivos en su materialidad, como puede ser una articulación de montaje. En la medida en que aquí encontramos una producción de sentido (significado), ésta se encabalga necesariamente sobre un significante que, entonces, debemos ubicar en la articulación entre imágenes. Del mismo modo, también podríamos tener una articulación imagen-sonido.

Para ordenar un poco este complejo universo recurriré a la propuesta de articulación del signo desarrollada por el lingüista Louis Hjelmslev (1984). Encontramos allí un desdoblamiento entre el plano del contenido (significado) y el plano de la expresión (significante). En ambos encontramos sustancia y forma¹⁶ Hasta ahora estuve refiriéndome de manera no demasiado precisa a lo

¹⁶ En el momento en que aplico el esquema de Hjelmslev no correspondería usar el término “materia”, ya que esta denominación es utilizada para el primer estado de la configuración de la lengua. En el sistema jerárquico de este autor, si nos ubicamos al nivel del film, correspondería hablar de “sustancia”. De este modo lo considera C. Metz (2002: 257).

que en verdad es la materialidad del plano significante: la imagen en movimiento, el montaje, los *efectos especiales*, etc. – es decir, todos aquellos recursos que intervienen en la producción de sentido –, pero, instalados en la instancia de producción de un film, nos encontramos con que el significante fílmico implica ya una articulación de los recursos según el film particular. Esto quiere decir que al nivel del significante fílmico se encuentran una cierta articulación del montaje, un cierto uso del ruido, etc., y no el montaje o el ruido como recursos. Atendiendo a que el estudio de las operaciones figurales se propone discursivamente, nos hallamos siempre en el espacio discursivo de un film en particular, y en este caso el plano de la expresión (significante) comprende ya una cierta articulación de los recursos fílmicos.

Por otra parte, como efecto de las particularidades de la producción de sentido fílmica, el plano de la expresión es lo que Barthes (1997: 75-79) y Metz (1974: 47-50, 2002:103) plantearon como un sistema significante en sí. Esto refiere a que el régimen de significación del cine es un régimen de connotación. En la medida en que no pueden evitarse los significados asociados al significante fílmico en una discursividad anterior a la fílmica en consideración (lo que Metz denomina la “analogía perceptiva” (1974: 47-50), pero, también, significados provenientes de otros ámbitos discursivos, como la arquitectura, la música, el teatro, etc. que se presentan con su carga significativa propia y son resignificados en la producción significativa fílmica).

Si bien creo problemático el empleo del concepto de denotación, por su alto nivel de abstracción (es imposible dejar de lado la connotación, incluso en la analogía perceptiva), me parece válido el planteo de un sistema que se encabalga sobre otro sistema (otros, en verdad). Considero que se trata, si se mantiene la noción de connotación, de una connotación que se encabalga sobre otras connotaciones.

Pero, de todos modos, y en lo que hace a las construcciones figurales, que se han planteado a nivel discursivo, ello implica que, como toda operación de sentido se encabalgan sobre un significante altamente complejo, proveniente de la interacción de significantes diversos, y además, interacción en la que

interviene una gradación jerárquica. No obstante en su darse a conocer el significativo filmico - el plano de la expresión de un film- se presenta con una identidad propia (integrada).

Otra cuestión surge aquí, y es que entre los elementos del significativo filmico se encuentra la imagen, y su estudio ha seguido recorridos diversos, entre los que se cuentan abordajes que se originan en espacios teóricos muy diferentes, provenientes del territorio del arte, de la psicología de la percepción, la filosofía, el psicoanálisis, la semiótica. Dentro del espacio de la imagen, además, se encuentran los enfoques que han abordado en particular la imagen cinematográfica.

En la configuración de una figura fílmica no puede decirse que planteos que se dirigen al estudio de la imagen y su relación con el sujeto como los desarrollados por Lyotard, Merlau- Ponty o Deleuze, por ejemplo, no constituyan , un aporte importante en la medida en que contribuyen a esclarecer el estatuto de un elemento sin duda capital en la constitución del significativo filmico como es la imagen en movimiento del cine, pero internarse en estos enfoques obligaría a un rodeo que dilataría en demasía los objetivos del trabajo, que se orienta a la detección y descripción de los que son, finalmente, procedimientos textuales. Quedan fuera de esos objetivos, entonces, el estudio del vínculo cine- espectador y la problemática de la aprehensión de la figura. En lo que hace a estos temas, sin duda, los aportes provenientes de los citados encuadres no podrían dejarse de lado, pero la tesis se propone sólo circunscribir efectos de sentido posibles asociados al trabajo textual. No obstante, la problemática de la imagen, y en relación con ella algunos encuadres teóricos que la han tenido como objeto, serán convocados en momentos puntuales del análisis figural, cuando ello sea pertinente.

2. .2. Estado actual de la cuestión en la teoría

Mientras el funcionamiento retórico en la lengua y la cuestión de la figura de palabra reconocen una larga tradición teórica, la preocupación por una retórica de los lenguajes que hacen uso de imágenes comienza a desarrollarse recién

en la segunda mitad del siglo XX. Un trabajo pionero como *Retórica de la imagen* de Roland Barthes ve la luz en 1964.

En 1970 la revista *Comunicaciones* dedica su número 15 al análisis de las imágenes. Se publican allí, entre otros, trabajos de J. Durand y G. Peninou.

Entre 1972 y 1975 aparecen varios trabajos de Umberto Eco centrados en una semiótica del *signo icónico*. En la misma línea se integran las *Discusiones sobre el iconismo* (1972) de F. Casetti. Si bien esta reflexión gira en torno de la significación, el debate sobre el *signo visual* comienza a cobrar relieve.

En las últimas décadas el interés parece haber aumentado. En 1981 Jean Marie Floch considera, a partir de su relación con la publicidad, una semiótica de la plástica. En 1989 se funda la Asociación Internacional de semiótica Visual, donde participan, entre otros, Michel Costantini, Jacques Fontanille, Fernande San Martin, Paolo Fabbri, Goran Sonesson, Marie Carani, y en 1996 es fundada la revista *Visio*, órgano oficial de la institución, que sigue publicándose hasta 2002. Otras revistas internacionales de semiótica dedican, asimismo, parte de sus artículos a la semiótica visual, como es el caso, por ejemplo, de *Lexia*, ligada a la Universidad de Turín, o *de Signis*, publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica.

El Grupo μ presenta en 1992 su *Tratado del signo visual* donde, además de plantearse la cuestión semiótica, encara una sistematización de los procedimientos retóricos en el ámbito de lo icónico y lo plástico, desarrollando una propuesta ya introducida en la *Retórica General* de 1982.

En términos de una retórica de los lenguajes audiovisuales el panorama es más complejo, y bastante menos formalizado. Podría citarse el notable trabajo de C. Metz de 1976: *El referente imaginario*, donde se realiza un análisis pormenorizado de procesos de figuración en el cine a partir del seguimiento exhaustivo de la operatoria metafórica y metonímica.

Este enfoque sistematizador es muy poco frecuente. Podrían citarse algunos análisis de operaciones figurales en films determinados, como el de las figuraciones de *Octubre* de S. Eisenstein (1927) realizado por Marie-Claire Ropars (1973) y el realizado sobre *La letra escarlata* de V. Sjöstrom (1926) por

M. Vernet (1990), pero la mayor parte de los trabajos que encaran la cuestión del funcionamiento retórico en el cine no presentan una propuesta analítica específica centrada en la operatoria figural.

Cualquier buceo en la producción de sentido del film puede llegar a abarcar aspectos de la figuración retórica; esto vale tanto para pioneros de la teoría del lenguaje como S. Eisenstein (1942 y 1949) como para indagaciones más recientes del tipo de las llevadas a cabo por Noel Burch (1968) u O. Traversa, ésta última en relación con el cine de animación (1984,). Pueden encontrarse cuidadosos análisis sobre la música en el cine (Chion, 1985) y sobre las relaciones imagen-sonido (Chion, 1990, Costantini 1998) que no dejan de esclarecer los procedimientos retóricos. Del mismo modo lo hacen análisis como los de F. Bettetini (1979) o F. Casetti (1986) centrados en la cuestión enunciativa o, incluso, enfoques filosóficos como los de G. Deleuze (1983 y 1985). Asimismo, aproximaciones tangenciales a la figuración en el cine pueden hallarse en numerosos análisis de filmes particulares o de corpus fílmicos de autor, tales como los de A. Bazin, E. Rhomer, J-L. Godard, T. Kuntzel, R. Odin, J. Rivette, R. Bellour, P. Bonitzer¹⁷. Incluso pueden encontrarse en autores no especialmente dedicados al área que han dedicado algunas páginas al análisis de momentos fílmicos desde perspectivas que contemplan procedimientos del lenguaje ligados a la producción significativa, como J. Rancière o G. Genette. Pero una propuesta dirigida específicamente a la delimitación de la naturaleza de los procesos de figuración que tienen lugar en el film, del tipo de la encarada por *El referente imaginario*, parece haber encontrado hasta hoy escaso eco en la teoría.

Este es justamente el territorio que la presente investigación pretende continuar explorando.

2.3. Significación y retórica en el cine

En un momento liminar del abordaje del cine como lenguaje, C. Metz planteaba que por no contar éste con una gramática (a la manera del lenguaje verbal)

¹⁷ Se citan sólo unos pocos nombres de una producción crítica que es sin duda es muy extensa.

significación y retórica se confundían (1974 y 2002). Metz niega, también, que el lenguaje del cine opere como una lengua, en la medida en que el sentido no se construye a partir de una combinatoria de unidades; no existiría nada parecido en el cine a la doble articulación de la lengua.

Una posición divergente con la de Metz es la de Pier Paolo Pasolini, (2005). Para Pasolini, podría pensarse, en principio, una lengua sin doble articulación; sin embargo, esta doble articulación se daría en el cine. Existirían unidades similares a los fonemas, los "cinemas". Estos "cinemas" pertenecerían a la realidad, que constituiría en si misma un sistema semiótico. Para Pasolini, el cine no es otra cosa que "el momento 'escrito' de una lengua natural y total que es la acción en la realidad" (2005: 283), y los "cinemas" "son los objetos, las formas, los actos de la realidad que constituyen las unidades de segunda articulación. Su combinatoria da lugar a las unidades de primera articulación, los monemas, que en el cine están representados por los encuadres. Una estratificada categorización en niveles de articulación del sentido, los que denomina "modos", busca recrear para el cine conceptos propios de la gramática de la lengua.

El esbozo de gramática cinematográfica de Pasolini contempla cuatro "modos":

Gramática cinematográfica

I. Modos de la reproducción (u ortográficos)- Serie de técnicas aptas para reproducir la realidad: conocimiento de la máquina de filmación, de los efectos de la toma, problemas de luz, etc. También normas de la grabación sonora.

Gramática cinematográfica

II. Modos de la sustantivación- Encuadres (o monemas, unidades de primera articulación) que reproducen objetos, formas o actos de la realidad, inmóvil o en movimiento.

Dos fases: 1) Limitación de las unidades de segunda articulación ("cinemas") . Selección entre los innumerables objetos, formas y actos de la realidad, 2) Construcción del encuadre ("monema sustantivo").
Proposiciones relativas que constituyen el "material" del film ("un maestro que enseña, alumnos que escuchan, caballos que galopan...").

Gramática cinematográfica

III. Modos de la calificación

a) Calificación profílmica- Utilización pura y simple de los objetos, formas o actos de la realidad, o transformación.

b) Calificación fílmica- Se obtiene a través del uso de la cámara

– Calificación *activa* o *pasiva* según que actúe la realidad (más "tendencia realista". ej: cine de Ford) o actúe la cámara / el cineasta (film "lírico-subjetivo", ej, el cine de Godard).

Gramática cinematográfica

IV. Modos de la verbalización (O sintácticos).

- 1) Montaje denotativo- Serie de enlaces entre encuadres o monemas. Los monemas pierden su carácter de *proposiciones relativas* y se convierten en los monemas típicos del film. Se forman series de proposiciones o "complementos sintácticos". Opera una sintaxis aditiva y progresiva.
- 2) Montaje rítmico (o connotativo)- Define las duraciones de los encuadres en sí mismos y con relación a los otros encuadres.

El principal escollo que, a mi entender, se presenta a esta propuesta es la no consideración del carácter continuo de la sustancia de la expresión fílmica como una materia afectada por lo que Verón, en el trabajo antes citado (Nota al pie en 2. 1) llama la "regla constitutiva de la continuidad".

Cabe preguntarse cómo sería tomar una materia semióticamente continua, como la de *la realidad*, y establecer a partir de ella unidades discretas.

Si pensamos en la "forma de la expresión" hjelmsleviana, en un primer nivel de organización, la imagen y el sonido como materias significantes del cine ya están sujetas a una cierta organización, que, si seguimos a Verón, tendría en cuenta la regla de la motivación, la de la similaridad, y la de la continuidad. La de la contigüidad es discutible, y deberá siempre considerarse desde el lugar del interpretante peirceano¹⁸; puede adjudicársele por el carácter indicial del

¹⁸ Jean- Maire Schaeffer hace una muy interesante consideración del estatuto ontológico de la fotografía tradicional considerando las categorías de Peirce (1987). La fotografía para Schaeffer es un sistema icónico-indicial, pero en algunos casos sería dominante lo icónico y en otros lo indicial (incluso, podría hablarse de casos, dentro de la fotografía de arte, por ejemplo, donde se impone lo simbólico). Si bien lo icónico y lo indicial en el cine operan parcialmente, y no de manera plena como en la fotografía, porque la *continuidad del mundo* sólo deviene de la ilusión diegética que opera la construcción textual, como ésta ilusión es tan fuerte, creo que puede aplicársele también la reflexión de Schaeffer (1990).

lenguaje fotográfico de base apoyado en el iconismo (al menos en el cine tradicional, la cuestión de la digitalidad será contemplada más adelante).

Considerada de este modo, desde la recepción de los filmes, ésta ha aparecido con más fuerza en un cierto tipo de *cine documental*, el que se ha entendido como registro de un real existente (casos de interpretación clara de una parte que remite a un todo), pero, también, como ilusión, ha estado presente en el cine de ficción.

Aunque lo que importa aquí es que no creo que Pasolini logre explicar como esa materia significantes continua podría hacerse discontinua, en la medida en que en un encuadre intervienen *objetos* (en el sentido de cuerpos que ocupan un espacio) a los que podría asociarse cierta condición discreta (y estos son los ejemplos que aparecen en el trabajo de Pasolini), pero qué sucede con el espacio inter-objetal, qué sucede con las acciones. Se trata, además, de un encuadre que está en permanente movimiento y donde los elementos se definen también en relación con su dejar de ser para ser otra cosa. Además, no sólo en un encuadre intervienen elementos cuya materia significativa es continua, un encuadre no se conforma sólo a través de elementos, cualesquiera sean tomados de la realidad, sino que suele tomar esos elementos con sus interacciones, e interviene sobre ellas, sea para sostenerlas o transformarlas, y es sobre todo en este sentido que la materia significativa con que trabaja el cine es continua.

Acuerdo en que la realidad puede abordarse como un sistema semiótico pero éste entra al cine con su complejidad interactiva, y creo que plantearlo como lo hace Metz, desde la concepción de la “analogía perceptiva”, está más cerca de referir a la complejidad del entramado cultural que constituye la materia de la que se alimenta el cine (al menos el de la producción mayoritaria). Aunque aquí, por supuesto, el problema se desplaza: pasa a ser el de cómo el modo en que percibimos lo real se conecta con el modo en que percibimos lo real en el cine, algo a lo que el concepto de “analogía perceptiva”, como sistema semiótico sobre el que se encabalga el plano de la expresión del sistema semiótico del cine, no hace más que indicar, pero que se presenta en principio

como un inicio más pertinente para la consideración de la relación entre *el adentro* y *el afuera* del texto filmico, en tanto no intenta doblegar el carácter continuo de lo real.

Encuentro, por otra parte, un forzamiento innecesario en este abordaje, practicado sobre un modo de expresión con herramientas propias de otro. Este parece ser uno de esos casos en que un espacio se presenta como finalmente impenetrable a categorías y conceptos de otro.

Si se deja de lado este primer escalón, los modos gramaticales de Pasolini avanzan de una manera lógica para el modo en que *se hace el cine*.

No obstante, también aparecen algunos otros aspectos que me parecen discutibles. Los "modos de la reproducción" no creo que puedan equipararse a parámetros ortográficos, en tanto estos forman parte del sistema de la lengua escrita, y los citados por Pasolini refieren a modalidades de articulación de técnicas, y si bien éstas pueden vincularse con el plano expresivo – esto es, con un territorio de mayor especificidad semiótica, como puede ser el caso de la tan discutida configuración de la cámara según el modelo de la perspectiva renacentista – no tienen el grado de institucionalización propio de las reglas ortográficas.

También me parece poco pertinente el exceso de protagonismo que se destina a la cámara. En los "modos de la calificación", dice Pasolini, un tipo de calificación podría ser "activa", la que no transforma los encuadres conformados según la selección de cinemas de la realidad (es "activa" porque es la realidad la que actúa), o "pasiva", aquella en que la cámara es protagonista; pero pensar en una sola actividad del *real* no es en verdad posible, sino como metáfora, en la medida en que siempre existe una transformación (punto de vista, tamaño del plano, uso de la profundidad de campo, etc.). Además, aquí Pasolini parece privilegiar, del complejo arsenal de recursos para la expresión cinematográfica sólo el comportamiento de la cámara, un arsenal que en otros momentos de su obra reconoce¹⁹.

¹⁹ Por ejemplo, en *El "cine de poesía"* (2005:233-260).

El hecho es que, finalmente, en lo que hace a los objetivos de este trabajo, la posición de Pasolini no niega la afirmación de Metz de que la gramática del cine es una retórica, porque no considera invariantes en los modos gramaticales. Según su descripción, cada encuadre, por ejemplo, a diferencia de los monemas de la lengua, puede ser diferente. Esto es, a iguales cinemas (si esto fuera posible) los monemas podrían ser muy diferentes. En la lengua los mismos fonemas pueden dar lugar a monemas diferentes según la combinatoria, pero estos no son de un número tan alto, que puede llegar casi a la infinitud, como en el cine. Es decir que en el cine no hay *otro modo del decir* que se enfrente al modo *gramatical* del decir, (algo, de todos modos, muy discutible, y discutido, también dentro de la teoría retórica para el lenguaje verbal), siempre se trata de un modo del decir propio del discurso filmico particular.

Esto no implica que algunos modos del decir no se cristalicen, pero no existe ninguna configuración en el cine que pueda entenderse socialmente como *incorrecta*, algo que dentro de ciertos espacios sucede en el lenguaje verbal. Pasaré a ocuparme con mayor atención de estas cuestiones en el apartado siguiente.

2. 4. La consideración del grado 0 y el desvío en la figuración cinematográfica.

Las nociones de grado 0 y desvío, conflictivas históricamente para todo análisis retórico, resultan en el cine aún más difíciles de manejar debido a que resulta casi imposible fijar la *modalidad habitual* de expresar una significación.

En el cine, la ilusión, muchas veces presente respecto del lenguaje verbal, de establecer diferencias entre una semiótica y una retórica se muestra de manera inmediata como una pretensión imposible.

Respecto de la figura, los *modos del decir*, además de su fuerte conexión con el modo de expresar de la "narrativa clásica", se manejan básicamente en relación con los géneros y estilos asociados -aquellos en los que el film se inserta como configuración formal global o los que incluye como remisiones

significantes internas-. Si los géneros y estilos ocupan un lugar en el establecimiento del grado 0 en, por ejemplo, una obra literaria (Grupo μ 1987: 277-275) en el cine este espacio es dominante.

Desarrollo un ejemplo conectado con el trucaje:

Si bien éste existe desde los comienzos del cine, la difusión de técnicas digitales ha llevado su uso en la pantalla actual a un lugar de dominancia. La imagen que se transforma a través de técnicas computarizadas se ha constituido hoy en un espacio fuerte de la significación en el cine.

Con respecto a este tipo de juegos visuales podríamos preguntarnos:

a- Qué tipo de operación tiene lugar.

Se trata, indudablemente de un proceso que recae sobre la materialidad del significante filmico. Cuando un hombre se transforma en un monstruo en el film de horror, es la constitución básica del significante visual, en aquellos aspectos que construyen la imagen móvil, la que es afectada por la operación.

La retórica clásica ha circunscripto operaciones sobre el significante fónico o gráfico, las llamadas metaplasmos, pero ellas actúan sobre la palabra o unidades menores. En el cine no es posible una circunscripción a unidades discretas; sin embargo, pueden mantenerse en muchas de sus apariciones algunos de los efectos que el metaplasmo dispara en la poesía, en la literatura, en el chiste popular, en las jergas o dialectos, en la publicidad; particularmente la búsqueda de connotaciones lúdicas. (Piénsese en su uso por autores como Mallarmé, Apollinaire, Queneau, en las reflexiones de Freud sobre el chiste o en los juegos tipográficos de los afiches publicitarios).

b- En qué medida esta operación es de orden figural, si se considera el par grado 0 - desvío.

Aquí comienzan a funcionar las nociones de género y estilo, en términos de "gramáticas de producción" (Verón 1987) que determinan una cierta habitualidad del hacer. El procedimiento ha estado siempre presente en algunos géneros, como el relato fantástico o el relato de horror, y hoy la profusión con que en ellos es utilizado lo acerca casi a un grado 0. Pero cuando en el año 1997 el recurso apareció en la serie televisiva *Ally Mc Beal*,

que se movía entre los géneros “comedia” y “de abogados/juicios”, fue uno de los recursos que atrajo la atención sobre el producto, lo suficiente como para constituirse en uno de los rasgos que apuntalaron su diferencia en las lecturas sociales. Las transformaciones digitalizadas de la imagen parecían hacer así figura en *Ally Mc Beal* mientras no lo hacían en otros géneros. Hoy, este tipo de trucaje está incorporado a una variedad amplia de géneros y *no haría figura* en una comedia.

Entonces, si bien los procesos de significación en el cine se confunden muy a menudo con una retórica, dada la ausencia de un consenso cultural respecto a sus lineamientos, no resulta tan sencillo en términos de una apreciación social de la operatoria volver definitivamente la espalda a la noción de desvío o diferencia.

Más allá de la dificultad notoria para definir un grado cero del cual la figura es desvío, la cuestión de la figura, como bien dice Todorov, es sincrónica (1986). Y agregaría que sólo puede considerarse en el interior de ciertos espacios y de ciertas redes de interacción.

En un momento dado el lenguaje se hace opaco y llama la atención sobre sí mismo. Y es aquí donde la figura ocupa un lugar principal en la “función poética” de Jakobson.

2.5 Series significantes intervinientes en la producción de sentido fílmica.

Todos aquellos lugares que hacen a la significación en el film pueden, en principio, operar retóricamente, por lo que se plantea en primer lugar una descripción de estos espacios.

En principio, el cine actual opera sobre la serie visual y la serie sonora. Ellas, a su vez comprenden series internas en tanto canales a través de los cuales se establece la significación (Metz 1974).

Lenguaje cinematográfico

✓ Imágenes en movimiento	<i>Serie visual</i>
✓ Trazos gráficos (Textos verbales escritos)	
✓ Sónido fónico (parlamentos, diálogos)	<i>Serie sonora</i>
✓ Sonido musical	
✓ Ruidos o "efectos especiales"	

Pero su dinámica interna es mucho más compleja porque la producción de sentido cinematográfica se alimenta en parte de una producción de sentido que es *importada* de otros ámbitos discursivos de la cultura y en parte de una producción que le es propia (Tassara 2001).

En la operatoria semiótica del film los aportes de ambos orígenes se interrelacionan y realimentan mutuamente, siendo muy difícil (e inoperante) su discriminación en cuanto sentido producido, pero a los fines del estudio figural propuesto importa deslindarlas, en tanto la propuesta de trabajo se dirige a la posibilidad de construcción de figura a partir de recursos específicamente fílmicos.

Los gráficos que siguen intentan desplegar los múltiples espacios que intervienen en la producción de sentido fílmica.

Lenguaje cinematográfico

A. El cine importa significados que preceden al film.

Ejemplos:

• **Una producción de sentido instalada en pautas culturales que los sujetos sociales manejan cotidianamente**

(los objetos que aparecen en la pantalla poseen ya un cierto sentido social o cultural, los parlamentos remiten, en parte, al uso socializado del lenguaje, etc.).

• **Parámetros estilísticos provenientes de otros lenguajes de la estética**

(composición plástica de la imagen, relaciones de luz y color que provienen en parte de la pintura y la fotografía, escenografías que toman elementos de la arquitectura o el teatro, etc.).

Lenguaje cinematográfico

B. Son formas *específicamente* cinematográficas:

Las conectadas con:

- a. Los caracteres de la imagen en términos de definición, textura, color, etc.
- b. Los desplazamientos de los objetos dentro del plano.
- c. Los movimientos de cámara.
- d. El montaje de los planos.
- e. La aparición y desaparición de las imágenes y los enlaces entre las mismas (fundidos, sobreimpresiones, etc.).
- f. La organización de las unidades narrativas (escena, secuencia, etc.).
- g. El montaje imagen-sonido (relaciones y combinaciones entre imágenes, textos verbales escritos por una parte y diálogos, música y efectos de sonido por la otra).

Retomaré esta tópica en el siguiente apartado.

2.6. Una tipología de las figuras pensadas desde su actuación en el cine.

2.6.1. Cine y *realidad*.

Como la lengua, aunque en un grado mayor, el cine como lenguaje da lugar a una doble apreciación: por una parte, la sociedad pretende ver en él una conexión con el mundo; por la otra, recorta un espacio específico, en este caso, lo propiamente fílmico.

La búsqueda de discriminación de la especificidad de lo fílmico puede resultar un tanto pueril porque en los efectos de sentido generados por un film existe, como hemos visto, una enorme mixtura de orígenes en las significaciones transmitidas (mixtura siempre presente en cualquier lenguaje pero mucho más en el cinematográfico por ser uno de los más complejos en términos de la

producción de sentido). Es difícil adjudicar interés a la diferenciación entre los múltiples modos de producción de esas significaciones. En los efectos de sentido producidos sería prácticamente imposible detectar vías de significación específicas, más allá de que esa especificación poco importe. Cuesta entonces asumir la preocupación por discriminar espacios prefílmicos y espacios propiamente fílmicos. Pero el hecho es que sobre los segundos se centra cada vez menos la atención de la crítica y la teoría; esto hace que me parezca bien recordarlos.

Existe un área de interacción que el espectador establece con el film que aunque mediado por el cine no es específico, podría darse a través de otras vías (aunque, claro está, nunca sería igual y nunca nos enteraríamos de sus diferencias), pero existe un segundo ámbito que es propio del cine y que no podría darse a través de otros lenguajes , y un tercero, que es propio del film en su configuración singular como film; y este último es el que considero de interés focalizar aquí, atendiendo a su relación con la construcción retórica textual.

Corresponde detenerse un momento en esos *significados que preceden al film*, sobre todo en la cuestión del *real* que entra al film, porque en la producción de sentido del cine que ha tenido mayor presencia histórica en términos numéricos, es evidente que se trata de una cuestión nodal.

En las aproximaciones a la ontología del cine, son varios los autores que coinciden en que la especificidad del cine pasa por una conjunción de realidad y artificio. Podríamos citar, entre ellos, a un crítico y teórico notorio, como André Bazin, a un filósofo que ve el cine desde su campo de interés: la filosofía, Alain Badiou, y, nuevamente, a Pier Paolo Pasolini, teórico, pero también realizador, además de lingüista y semiólogo.

Si nos adentramos en el modo en que esa conjunción tiene lugar para cada uno de estos autores, encontramos que la intermediación entre cine y realidad está dada para Badiou en lo que él denomina "ideas cine" (2004). Coincido con Badiou cuando plantea que el cine es el universo más conflictivo para hallar el campo propio del lenguaje, porque el escritor tiene ante sí la página desnuda y

debe llenarla, tarea sin duda difícil, pero el realizador antes de poner debe quitar, debe realizar lo que Badiou llama un proceso de “depuración”. Este se ejerce sobre los *materiales de la realidad*, que no pueden entrar tal cual en el cine sino que para hacerlo deben abandonar su cualidad real y adquirir otra, la fílmica.

Finalmente Badiou está recurriendo a la antigua consideración del arte, que dice que no es mimético, pero entiendo válida la discriminación que establece en cuanto al diferente grado de dificultad para eludir la mimesis (aunque él no lo plantee de este modo) que existe entre la literatura y el cine, así como la postulación de que es al cine al que más le cuesta hacerlo, y después de él a la fotografía, porque ambos cargan con el sino de un sistema signico icónico e indicial, agravado el primer carácter en el cine por la imagen móvil y el sonido, y articulado el segundo como ilusión a partir de la fuerte pregnancia del signo icónico. Pero Badiou no es un teórico del cine y por ello sólo se limita a indicar algunos ejemplos fílmicos que dan cuenta de lo que él entiende como proceso de depuración: es el caso, por ejemplo, de un film de Godard en que los ruidos de la urbe actual no actúan como sonido ambiental sino que, asordados, se comportan como telón de fondo equivalente a una banda de sonido especialmente construida.

De su descripción surge que los elementos de la realidad pierden su carácter de tales y se transforman en “ideas cine” cuando se integran en el sistema textual de significación del film; allí son resignificados al interrelacionar con los otros elementos significantes, de modo que sin perder del todo su sentido precinematográfico adquieren uno nuevo, propio del universo discursivo en que se insertan. Este no es el modo en que lo expresa Badiou pero creo que su planteo autoriza a entenderlo de este modo.

En el caso de Bazin, la conjunción entre realidad y cine encuentra su forma en una puesta en escena donde prevalece el artificio pero algunos toques de realidad restablecen el equilibrio dialéctico con el polo de *lo real*. Bazin califica como “desconsideración grosera” la subordinación de la búsqueda del sentimiento de realidad a la mera acumulación de hechos reales. Así en su

análisis de *Las damas del bosque de Bolonia (1945)* plantea que es un film realista, aunque todo o casi todo en él sea estilización: “Todo, excepto el ruido insignificante de un limpiaparabrisas, el murmullo de una cascada o el rumor de la tierra que se escapa de una vasija rota. Son esos ruidos, por lo demás cuidadosamente escogidos por su indiferencia con respecto a la acción, los que garantizan su verdad” (1966:249).

“Siendo por tanto, el cine, una dramaturgia de la naturaleza, no puede haber cine sin construir un espacio abierto, que sustituye al universo en lugar de incluirse en él. Este sentimiento de espacio no puede sernos dado por el cine sin recurrir a ciertas garantías naturales. Pero es menos una cuestión de construcción del decorado, de arquitectura o de inmensidad, que de aislamiento de un catalizador estético que bastará introducir en una dosis infinitesimal en la puesta en escena, para que precipite totalmente en ‘naturaleza’.” (1966:249)

Para Pasolini, “la lengua del cine es un instrumento de comunicación doblemente articulado y dotado de una manifestación que consiste en la reproducción audiovisual de la realidad” (2005: 281) y “pretender expresarnos cinematográficamente sin usar los objetos, las formas, los actos de la realidad, incluyéndolos e incorporándolos en nuestra lengua, sería tan absurdo e inconcebible como pretender expresarnos lingüísticamente sin usar las consonantes y las vocales, es decir, los fonemas (los materiales de la segunda articulación)”(2005:279).

En el desarrollo teórico de Pasolini, los llamados “modos de calificación” van a ser los que introduzcan de manera particular esta conexión entre la realidad y el cine. Cuando Pasolini distingue entre la calificación “activa” porque es “la realidad la que actúa en él” y la “pasiva”, donde “es el cineasta, con su estilo el que actúa”, adjudica a la primera la condición de modalidad del cine clásico; la segunda es la de los filmes que Pasolini denomina “líricos-subjetivos”. Es en estos filmes, que para él son propios del “cine de poesía”, donde tiene lugar una mediación que, desde mi punto de vista, implica la mediatización dada por lo fílmico. El “autor” de Pasolini no está definido como un enunciador que se

limita a presentar los materiales sino que está caracterizado por una intervención que podríamos considerar estilística.

El tipo de procedimientos que se realiza en estos filmes es asimilado por Pasolini al discurso indirecto libre en el uso de la lengua, lugar donde se hace presente la mediación del autor, pero aquí encontramos que los ejemplos que da de esta mediación, una operatoria designada como “subjetiva indirecta libre”, son tan dispares que resulta difícil encontrar un criterio para integrarlos. Las obras y autores citados son *El desierto rojo* (1964), de Antonioni, *Antes de la revolución* (1964), de Bertolucci y filmes de Godard. En el caso del film de Antonioni esa mediación se daría a través del uso del color. Para Pasolini, Antonioni “*ha sustituido en bloque la visión de mundo de una neurótica con su propia visión delirante de esteticismo*” (2005: 251)²⁰.

En el caso de *Antes de la revolución*, Bertolucci lo habría hecho a través de un particular ritmo narrativo definido como “elegía. Algunas duraciones anormales del encuadre o de un ritmo de montaje en tomas en principio “realistas” transmitirían “la elegancia de un amor indeciso y profundo por ese trozo de realidad” (2005:252).

En el caso de Godard, se cumpliría a través de un complejo entramado en el que entra en juego sobre todo un trazado de personajes un tanto “lunáticos”, que se conectan para el autor con cierta “neurosis pequeño burguesa”. Personajes “gravísimos, pero vitales, más acá del límite de la patología: representan simplemente el estado medio de un nuevo tipo antropológico” (2005:254).

A través de una cámara marcadamente protagónica, en Godard se encontraría la “restitución de una realidad quebrada por la técnica y reconstruida por un Braque brutal, mecánico y desarmónico” (2005: 254).

Comparativamente con este “cine de poesía”, el cine clásico sería un cine que oculta la lengua que lo hace hablar, aunque esa lengua no deje de estar presente.

²⁰ En itálica en el original.

“El hecho de que no se sintiera allí la cámara (en los grandes poemas cinematográficos, de Chaplin a Mizoguchi o Bergman) significaba que la lengua adhería a los significados, poniéndose a su servicio, era transparente hasta la perfección, no se sobreponía a los hechos, violentándolos a través de absurdas deformaciones semánticas que se deben a su presencia como continua conciencia técnico-estilística” (2005:256).

De estos ejemplos, y podríamos citar muchos más a lo largo de las reflexiones históricas sobre el cine, surge la gran dificultad de establecer conceptualizaciones que valgan para todo el cine. Esta dificultad, desarrollada insistentemente por Metz en toda su obra, se hace evidente cada vez que esas conceptualizaciones se intentan. Es el caso del formidable esfuerzo desarrollado por Pasolini para establecer los parámetros de lo que sería una lengua del cine. Finalmente, cuando esa conceptualización baja a los filmes concretos surge que es tal la variedad de recursos que pueden actuar dentro de cada categoría, y son tan fuertes las interrelaciones entre ellas que, al menos en mi opinión, se hace imposible sostener la categorización de base.

2.6. 2. La especificidad del cine como lenguaje

Pero más allá de la diversidad de criterios existentes sobre lo propio del cine como lenguaje, un hecho se hace evidente: esa especificidad pasa siempre por componentes que son del orden de lo formal, pero de una forma que siguiendo a Hjelmslev afecta tanto a la forma del contenido como a la de la expresión (1984). Una obviedad, porque por ahí pasa siempre la especificidad de cualquier lenguaje para comunicar, la cuestión es cómo se construye de manera particular para el cine., o sea, para el objetivo que nos ocupa, qué implica *forma de los contenidos filmicos o forma de la expresión cinematográfica*. En relación con la forma del contenido esta no deja de variar según lenguaje, pero esas variaciones siempre están sujetas a la de la forma de la expresión.

En los abordajes arriba citados puede observarse como recurrencia, más allá de sus divergencias, que lo propio del cine se encuentra siempre en aspectos

que son del orden de la puesta en escena cinematográfica, una nueva obviedad, tal vez, pero que es necesario marcar, entendiendo que todo lo que hace a la puesta constituye el orden retórico del filme. Estoy utilizando una concepción de orden retórico, como antes señalé (1. 2.) que lo entiende en tanto dimensión de significación de los textos, en tanto apunta a sus patrones generales de construcción .

Esta concepción implica que todos los elementos que son significantes en el discurso cinematográfico son válidos para la construcción de una retórica fílmica, desde la conformación de un plano, hasta una elección de color o iluminación, pasando por una decisión de montaje. Por ser el cine altamente complejo en sus recursos expresivos lo es también en sus posibilidades retóricas.

En algún momento de su aproximación al cine, Roland Barthes encontraba la especificidad fílmica en el modo en que se presentaban motivos temáticos visuales. Un ridículo pañuelo sobre la frente de una anciana, una cierta correlación entre la línea de ese pañuelo sobre su frente y la línea de las cejas hablaban para Barthes de lo propio del cine (1986). Es cierto que estos aspectos son ya propios de la fotografía, por eso Barthes pensaba que ese “tercer sentido”, el “sentido obtuso”, donde se encontraba la especificidad del cine, era propio del fotograma y atravesaba verticalmente la narración. Este abordaje merece ser tenido en cuenta, porque la imagen es un aspecto esencial del cine, y en el cine, por sus características (imagen proyectada, ampliada, etc.), los aspectos que llaman la atención de Barthes adquieren una dimensión singular.

A diferencia de las últimas décadas, donde la tendencia en la reflexión sobre el cine, suele hacerse desde campos externos a él, como la filosofía (el caso de Badiou no es el único, el más resonante es, tal vez, el de Deleuze (2005) , el psicoanálisis (Zizek)²¹, el ensayo literario (Stoichita²², Calasso²³), los

²¹ Un ejemplo es Zizek 2006, pero el autor cuenta con un número bastante considerable de textos que versan sobre la relación entre psicoanálisis y cine.

²² Stoichita 2006.

²³ Calasso 2004.

autores de la primera teoría del cine se preocupaban más por apuntar con mayor precisión al tipo de recursos que conectaban con la especificidad del lenguaje. Basta mencionar los aportes de los teóricos rusos o la de los que acompañaron la vanguardia francesa de los años veinte.

En esta primera teoría también pueden encontrarse apreciaciones como las de R. Arnheim (1986), en las que se planteaba de manera central la comunicación con los recursos propios del medio (léase con su particular materia de la expresión). Arnheim se preocupó por desarrollar todo un listado de articulaciones específicas, que tal vez hoy nos resulten un tanto *ingenuas*, por su modalidad asertiva, pero que por su carácter muy básico no han perdido vigencia. Tomemos dos ejemplos: el primero, la importancia de que un objeto sea develado paulatinamente en la pantalla. Esta propiedad, casi imposible de ser utilizada en otros lenguajes con una apelación sensible tan intensa, sigue siendo hoy un aporte capital; su capacidad sugerente se mantiene inalterable a lo largo de los años y resulta constitutiva para algunos géneros, como, por ejemplo, el de terror²⁴. Nos encontramos aquí con uno de los recursos que, dentro de las posibilidades que otorga la movilidad de la cámara, permiten una comunicación específica. La sorpresa, el suspenso, la expectativa, la inquietud son algunas de las sensaciones más elementales que pueden dispararse a través de la modalidad.

La posibilidad de manejar significativamente las relaciones espaciales entre los objetos en el plano constituye otra de las propiedades específicas indicadas por Arnheim; se trata de un recurso que incluso hoy sigue siendo poco utilizado pero que los grandes cineastas de todas las épocas han sabido aprovechar. Vale como ejemplo el uso que de él hace Won kar-wei en *Felices Juntos* (1997), donde la desolación del vínculo sostenido por la pareja de amantes es transmitida en tomas recurrentes por la ubicación de los personajes en un segundo plano distante, dedicándose el más inmediato a la mostración de la mísera habitación en la que sus encuentros (y desencuentros) tienen lugar. Esta implementación espacial podría ser usada también en la fotografía, pero

²⁴ Considérese, como ejemplo, su reactivación en este género en el cine japonés de las últimas décadas.

en el cine adquiere un relieve superior, en la medida en que el cine ofrece todo el tiempo la posibilidad de cambiar la posición de los personajes con respecto a la cámara, y ello genera siempre la expectativa de ver a los protagonistas en primer plano; las expectativas frustradas no dejan de producir sentido.

2. 6. 3. Retórica y figura

La cuestión de las expectativas frustradas nos pone de lleno en el tema de la figuración.

Aceptado que los elementos con que trabaja la retórica fílmica son los mismos que operan en la producción de sentido fílmico, otra cuestión queda pendiente: la de la figura en el cine.

Todo texto presenta un nivel retórico, que da cuenta de su construcción; este enfoque se acerca de algún modo a la concepción de la retórica antigua en términos de su especialización: lo retórico afecta a la configuración global del discurso, pero dentro de ella se mueve la comunicación específica representada por la figura. El tipo de efecto de sentido que la figura dispara siempre se encuentra conectado de algún modo, como antes se señalara, con la transgresión. La figura es sorpresa, novedad, ludicidad.

Algunos usos figurales no sólo intensifican el placer sensible sino que también dan lugar a un incremento de información. Eco plantea que “el juego retórico al trazar conexiones imprevisibles (o poco previstas y aprovechadas) revela contradicciones fértiles” (1985: 449). De este modo, el proceso retórico puede convertirse en “*una forma autorizada de conocimiento* o, por lo menos, en un modo de *poner en crisis el conocimiento adquirido*” (1985: 450)²⁵.

Refiriéndose a la metáfora y a la metonimia, Eco considera que si éstas sirven para comunicar un sentido ya afirmado socialmente, dicho de otro modo si se trata de metáforas o metonimias cristalizadas, su efecto es burdo y poco ganancioso en términos de sentido. El atractivo de la figura deviene de la posibilidad de disparar connotaciones no ligadas a los modos más habituales del decir, que siempre se dirigen a la cristalización semántica.

²⁵ En itálica en el original

La función más interesante de la figura articulada en el lenguaje verbal ha sido históricamente la de poner en ejercicio procesos de ambigüación de los significados más usuales, lo que también permite la contrapartida de este proceso, la apertura a la polisemia propia de todo término. (y más que a la polisemia, a la multiplicación del sentido, si pensamos que la polisemia está de algún modo ya contenida en los usos habituales de la lengua). Como han señalado diversos autores, dentro del universo de las figuras, en particular, los tropos no implican en verdad el reemplazo de un significante por otro sino que ponen en interrelación los diferentes significados convocados por un significante. El significado reemplazado en un tropo no desaparece nunca totalmente sino que entra en relación con el nuevo universo de sentido convocado y ello abre paso a la complejización del sentido.

Para Eco una “metáfora buena” es aquella en que las marcas que se amalgaman son al mismo tiempo “periféricas” y “caracterizantes” Estos caracteres refieren a que la metáfora utilice semas lo suficientemente interesantes para conferir nuevos sentidos pero que al mismo tiempo estos no sean centrales (léase habituales u obvios) en el campo semántico que rodea al término.

Como ejemplo representativo de lo que implica un uso enriquecedor de la figura, Eco recuerda que en la Roma antigua se llamaba *morituri* a los gladiadores (*Ave Caesar, morituri te salutant*) y que después, comenzó a llamarse así a los guerreros. En el primer caso se trata de una metonimia, que Eco no cree particularmente brillante, aunque sí eficaz para poner de relieve un rasgo periférico del gladiador: la disponibilidad para la muerte. Pero si encuentra mucho más interesante que por extensión se llamara *morituri* a los guerreros, realizando un doble tránsito- “gladiador” reemplaza a “guerrero” por metáfora (en algo se parecen) y “morituro” a “gladiador” por la metonimia ya expuesta- , inmediatamente se impone el destino de muerte del guerrero y de allí su asociación con una cadena semántica que se abre a significados en principio alejados de “guerrero”. Así es posible vincularlo con “chivo expiatorio” (por ejemplo, de las ambiciones reales) y , a partir de esta asociación, hacer

otras, como “inocencia”, “miedo”, “sufrimiento”, “vergüenza”, “derrota”, todas ellas alejadas de las connotaciones tradicionalmente ligadas a “guerrero”, como “arrogancia”, “valor”, “orgullo”, “victoria”, que no se pierden del todo pero que al interactuar con las otras se hacen más lábiles y denuncian las antinomias que habitualmente encubren .

Creo que este ejemplo deja en claro lo que Paul Ricoeur considera la función productiva de la metáfora y su capacidad para dar cuenta de realidades alternas a las que el lenguaje usual refiere (1977).

2. 6. 4. **Una tipología clásica de figuras y el cine.**

Pero si la figura opera en el cine con el mismo poder comunicador que en el lenguaje verbal, y estoy convencida de ello, no es fácil abordarla, nuevamente porque en su construcción vuelven a entrar todos los mecanismos que intervienen en la producción de sentido, y vimos que éstos son diversos.

La tipología articulada por los retóricos del Grupo μ (1987) es un buen recordatorio de las clases de figuras que la teoría retórica registró. Los retóricos de Lieja distinguen cuatro tipos: los metaplasmos, las metataxis, los metasememas y los metalogismos. De ellas no puede negarse que los metasememas, también llamados tropos, han sido los que han merecido la mayor atención de la teoría. Postergo por el momento su tratamiento para poder considerar previamente los metaplasmos y las metataxis.

Los metaplasmos son figuras que operan sobre el significante verbal. En relación con el cine, que incorpora imágenes en movimiento y una banda sonora, sólo podrían pensarse en términos de modificaciones en la materialidad visual que constituye la imagen o en la sonora (dejo de lado el caso del uso de estas figuras en los textos verbales incluidos en el texto fílmico). Antes veíamos un ejemplo de este tipo de operación (2.4), y podría pensarse que en muchos casos de trucaje -sobre todo en la actualidad donde impera un uso fuerte de la digitalización- como en los que se desarma una imagen para ir construyendo otra - podrían ser las transformaciones en cámara del tipo de las que ponen en acción los filmes de la serie *Transformers*

(2007, 2009, 2011, 2014), en el que vehículos o máquinas se transforman en robots o a la inversa- se presenta una operación de orden metaplasmiático, similar a la que tiene lugar en lo verbal. Incluso, de todos los tipos de operaciones figurales, los metaplasmos parecen haber sido los más conectados con el uso lúdico del lenguaje (no es casual que sean centrales en la concepción del chiste en Freud), y en el cine este tipo de transformaciones también ha tenido predominantemente un uso lúdico (por su implementación en géneros lúdicos, como los de la animación dirigida al público infantil o los ligados al territorio del llamado “fantástico” que han utilizado mix de filmación en vivo y animación).

En cuanto a las metataxis, este grupo parece ser el de las figuras más conectadas con la búsqueda de esteticidad en los textos, ya que están estrechamente ligadas a su ritmo interno, un aspecto capital para pensar la conformación de este efecto de sentido. Cumplen un rol esencial en el funcionamiento de la “función poética” de Jakobson.

En lo que hace a los metalogismos, se ha usado un triple criterio para su definición: por una parte, el de figuras que afectan a todo el discurso, que van más allá de la palabra (asiento ésta de los metasemas en la teoría clásica). Pero también se ha dicho que son figuras del pensamiento, y operaciones que sólo se ponen en evidencia por su comparación con un intertexto, Si no consideramos los metasemas como operaciones limitadas al uso de una palabra sino como procesos (tal como se planteó en 1.2.), la distancia entre algunos metalogismos y algunos metasemas se achica, como en los casos de la alegoría, la fábula o la parábola; que se inscriben dentro de un proceso metafórico al poner en ejercicio el criterio de la comparación. Del mismo modo, la ironía, al hacer uso, a través del contraste, de la comparación, se aproxima al proceso metafórico.

En lo que hace a la puesta en relación del texto implicado con otro texto, se observa que si esto es cierto para las figuras antes mencionadas u algunas otras, como, por ejemplo, el eufemismo, no lo es para todos los metalogismos:

la hipérbole, la lítote o la reticencia se hacen evidentes como figura sin necesidad de esta confrontación. Al menos, se hacen tan evidentes como cualquier operación denominada figura, dado que siempre ha girado en torno a esta noción el concepto de desvío con respecto a una norma, siempre difícil de fijar pero que parece corresponder a una situación como la de la reticencia, la hipérbole o la lítote, que hacen figura al confrontarse con un modo habitual de decir y no a otro texto. Y en lo que refiere a su carácter de figuras del pensamiento, no dejan de entroncar con los metasemas, porque, justamente, los desarrollos teóricos que han intentado mostrar que sus representantes más famosos, la metáfora y la metonimia, se encuentran en todos los usos del lenguaje y no sólo en los ligados al arte no hacen más que apartar cada vez más estas operaciones del plano de la expresión para acercarlas al del pensamiento²⁶.

Por otra parte, para el Grupo μ los metalogismos se diferencian también de los metasemas por el mayor grado de cristalización de estos últimos: forman parte de la lengua. Aunque esta es una concepción de los tropos no compartida por muchos autores, porque niega al tropo el carácter tal vez más propio de la figura, su potencial transgresor y creador de *sentido nuevo*. Es el caso, por ejemplo, de Ricoeur respecto de la metáfora²⁷.

La concepción de la metáfora de Ricoeur como *metáfora viva* hace que el modo en que aborda la figura y la discusión que articula en su torno adquieran un interés particular para este trabajo.

²⁶ Ver, por ejemplo, Lakoff, G, y Johnson, M. 1998.

²⁷ "En el enunciado metafórico (ya no hablaremos más de metáfora como una palabra, sino de metáfora como frase), la acción contextual crea una nueva significación que tiene el estatuto de acontecimiento, puesto que existe sólo en este contexto. Pero, al mismo tiempo, se la puede identificar como la misma, puesto que su construcción puede ser repetida; así, la innovación de una significación emergente puede ser tomada por una creación lingüística. Si es adoptada por una parte influyente de la comunidad lingüística, puede a su vez convertirse en una significación usual y añadirse a la polisemia de las entidades lexicales, contribuyendo así a la historia del lenguaje como lengua, código o sistema. Pero, en este último estadio, cuando el efecto de sentido que nosotros llamamos metáfora se ha unido con el cambio de sentido que aumenta la polisemia, la metáfora ya no es metáfora viva, sino metáfora muerta. Sólo las metáforas auténticas, es decir las metáforas vivas, son al mismo tiempo acontecimiento y sentido." (1977 : 151)

Cuando Ricoeur plantea que “si es verdad que el efecto de sentido es el resultado de una cierta acción que las palabras ejercen unas sobre otras en la frase, el enunciado metafórico deberá ser considerado como sintagma” (1977:120), desplaza el tradicional emplazamiento de la metáfora de la palabra al discurso. Es sólo en el discurso que la metáfora puede ser *metáfora viva*. El análisis – por cierto de muy notable profundidad y precisión – de la metáfora verbal que Ricoeur lleva a cabo resulta en casi todos sus aspectos intransferible a otros lenguajes, y está lejos del propósito de esta referencia proponer desplazamientos no atinentes. Pero atender a la reflexión que se desarrolla a lo largo de su obra sobre esta figura, es, no obstante, enriquecedor para pensar su abordaje también en otros espacios. Cuando Ricoeur reconoce como el “tema más importante” de su análisis que “la metáfora es el proceso retórico por el cual el discurso libera el poder que ciertas ficciones comportan de redescibir la realidad “(1977: 10) planta una posición que, a diferencia de los retóricos de Lieja, desbroza el tramo inicial del camino que lleva al estudio de la metáfora en el cine.

Los aportes de esa obra se hacen más evidentes, en lo que aquí compete, cuando recurre a autores que se acercan a la figura desde encuadres provenientes de la filosofía - I. A. Richards (1971), Max Black (1962)- y de la literatura - Monroe Beardsley (1958).

Escapa a los propósitos del trabajo un desarrollo de las posiciones de esos autores y su discusión por Ricoeur. Por ello, sólo refiero someramente a lo que, creo, son contribuciones a la reflexión de los procedimientos metafóricos en el cine.

En lo que hace a I. A. Richards, esta contribución se presenta en su concepción de la metáfora no como un desplazamiento de palabras sino como una transacción entre dos contextos diferentes de la significación, el acuerdo entre dos órdenes de ideas que interactúan en la simultaneidad.

En cuanto a Black, al insistir en el contenido cognitivo de la metáfora -su contribución a una lógica de la invención- abre una discusión sobre el asiento de una semántica de la metáfora, discusión que el autor no resuelve pero en la

que se abren interrogantes sobre la interacción de una semántica discursiva *pura* y lo que podríamos entender como una enunciación contemplada desde una perspectiva pragmática. Se trata de un problema de incuestionable interés también para el territorio de la metáfora filmica.

Por su parte, Beardsley, instalado en el territorio de la crítica literaria, al considerar a la metáfora como un *poema en miniatura*, encuentra que la cuestión de su significación es similar a la de la obra en su totalidad; la metáfora pondría así en evidencia, en *un modelo reducido*, la complejidad de sentido a la que se enfrenta la lectura de la obra.

Estamos aquí ya muy lejos de la distinción entre sentido propio y sentido figurado de las palabras.

Resumiendo lo que se ha desarrollado hasta ahora en el apartado, en una primera confrontación de las metáforas -en la lectura que de ellas realiza el Grupo μ - con las posibilidades del lenguaje cinematográfico: las metataxis podrían pensarse con toda fluidez en el cine y es dable pensar que la modificación material de las imágenes (o de los sonidos) pueda tener efectos metaplastmáticos.

En el caso de los metalogismos, tal como son definidos por estos retóricos afectan de manera global la producción de sentido; en su construcción no está involucrado el modo particular en que un lenguaje los desarrolla. Entonces, los metalogismos en el cine, considerados de esa manera, podrían articularse en gran medida a través de los mecanismos que construyen el relato en el cine narrativo, o a través de otros recursos dirigidos a la producción de sentido tanto en los filmes narrativos como en los que no lo son.

Se propone una aproximación a los tropos como procesos que operan discursivamente y no como operaciones que reposan en unidades.

Sin embargo, aun considerados de este modo, los tropos son las operaciones que parecen, en principio, ofrecer las aristas más conflictivas a un abordaje que parte de la figuración verbal.

Ya había señalado Metz la dificultad de construir metáforas originales en el cine (1979), y entiendo que puede acordarse con esta observación, porque la

metáfora en el cine, si no es extradiegética, se construye habitualmente a través de la narración o de la palabra. Sólo parecen presentarse, en principio, dos casos en que la construcción de una metáfora original se hace con procedimientos que son de orden *puramente cinematográfico*: la comparación de dos imágenes (significantes visuales para la producción de sentido) que asocian significados, una operación que la retórica clásica no denominó metáfora sino paronomasia, y la construcción de una metáfora a través de una metonimia (operación también considerada por Metz).

Es que la metonimia, si se la considera emergiendo de una contigüidad discursiva, parece ofrecer mayores posibilidades para ser construida originalmente en el cine: basta asociar dos significados y marcar esa asociación en la puesta en escena de modo que uno termine *por dar cuenta del otro*. Desde esta perspectiva surge una vinculación más estrecha, en principio, entre los procesos metonímicos y las metataxis. Por una parte, la asociación sintagmática de dos significados interviene en el ritmo sintagmático casi con tanta incidencia como la asociación de significantes. En la concepción de la “función poética” de Jakobson el significado está incluido, pero se *hace opaco*; en ese hacerse opaco interviene el paralelismo entre los juegos del significante y los del significado. Por la otra, en este juego puede integrarse la construcción de metonimias originales. La combinatoria sintagmática (tanto ligada a la cadena de planos como a la relación interna de los elementos dentro del plano, a la relación entre elementos de la banda sonora o a la relación imagen-sonido) parece ocupar un lugar dominante en la producción metonímica. Se desarrollará esta hipótesis en los análisis que se llevarán a cabo a lo largo del trabajo. También se discutirá en ellos la posible integración en este procedimiento de operaciones metafóricas.

Cap. 3 **Espacios de observación de la operatoria figural.**

3.1. ***Interioridad y exterioridad* filmicas.**

Retomando la articulación entre realidad y artificio, que si es propia de muchas artes representativas en el cine se da de manera singular, la cuestión pasa por el modo en que esa síntesis se realiza, algo que, hemos visto, para Bazin refiere a una sutilísima ecuación de ambos espacios, para Badiou está en las “ideas cine” y para Pasolini se conecta con la “subjetiva indirecta libre”. Pongo un ejemplo muy breve para observar en él la construcción de la articulación que nos ocupa. Victor Stoichita, en su texto sobre el simulacro (1977), cita el film *Vértigo* (1958), de A. Hitchcock²⁸; en una de las escenas analizadas, aquella en que el protagonista masculino, Scottie, ve por primera vez a la mujer de la que se enamorará: Madeleine, Stoichita recuerda que ella cruza el cuadro de izquierda a derecha, percibiéndose sólo de perfil²⁹. Una leve ralentización del paso (que no llega a hacerse evidente como “cámara lenta”) confiere cierto carácter etéreo a esa mujer. Stoichita, entre otros comentarios, recuerda la significación que en la pintura ha tenido el retrato de perfil, usado principalmente como “imagen de memoria” desde el renacimiento: la evocación de la efigie de una persona desaparecida. Esa remisión viene bien para la presentación de un personaje que se muestra desde el inicio con un algo fantasmal, y la hipótesis de que pueda ser una muerta rediviva o una mujer poseída por el espíritu de una muerta, que se desarrollará en las secuencias subsiguientes, encuentra su primer disparador en esta escena, y como operación catafórica anticipa lo que sólo se sabrá en el final: que esa mujer siempre ha sido un doble o un fantasma. Un poco antes del final se recordará, además, anafóricamente esta imagen desde la evocación cromática. Hasta el momento analizado por Stoichita poco sabemos sobre Madelaine, pero existe ya una cierta inmaterialidad en el personaje que pasa, que pero

pero existe ya una cierta inmaterialidad en el personaje que pasa, que comienza a inquietarnos: hay algo en esa mujer que no es carnal. Este efecto

²⁸ Traigo a este autor y a este análisis porque es uno de los tantos que se focalizan en los efectos de sentido construidos por un film antes que en su construcción fílmica.

²⁹ <https://www.dropbox.com/s/fkkmta2dhg4ty97/Vertigo%20%281958%29.mp4?dl=0>

se ha logrado mediante ese paso de perfil ralentado acompañado por una música que se presenta por primera vez como el tema de la mujer y que marca el inicio del amor de Scottie.

Sin duda, el poder de convocatoria emotiva que tiene esta escena es fuerte (así parece decirlo el hecho de que haya sido recordada en reiteradas ocasiones a lo largo de todo tipo de discursos tangenciales), convocatoria emotiva que afecta al personaje masculino y repercusión en el espectador, que a partir de este momento ya ha entendido que Scottie quedará ligado a esa mujer, y se ha mostrado dispuesto a seguir el devenir de su relación con ella y a ser sensible a todos los sentimientos del personaje que se vinculan con la relación. Muchos elementos entran en la composición de esta escena al parecer tan sugerente: una imagen femenina más actuaciones actorales más cierta construcción escenográfica, etc.; pero quiero detenerme sólo en las que llaman la atención de Stoichita: el avance ralentado de perfil, el cromatismo asociado y la música. Son elementos que forman parte de la retórica fílmica pero en distintos espacios: tres en la serie visual (uno tiene que ver con los encuadres, otro con la acción de la cámara y el tercero con la dirección de arte y la iluminación) y dos en la sonora (porque a la música se suma la interrelación que ésta establece con el sonido ambiental: al eliminarlo, cuando lo esperable sería que se oyera, establece con él un cierto tipo de vínculo). Estos elementos se nos aparecen con una incidencia significativa en la fascinación ejercida por la escena: no cada uno independientemente, sino todos en conjunto y en su interrelación. Una mecánica compleja, y si añadiéramos todos los elementos que ahora se han dejado de lado, la complejidad sería mucho mayor.

Esta complejidad evidente del lenguaje del cine hace que resulte prácticamente imposible realizar un análisis retórico global. Incluso, se hace manifiesta la gran complejidad requerida a un marco analítico especulativo para pensarlo. Por supuesto, excede los objetivos de esta exposición hacerlo; como síntesis de lo dicho hasta aquí, señalo únicamente espacios que me parece sería pertinente tomar en consideración:

			Cuestiones que hacen al "espacio plástico de la imagen", al ritmo, etc. Dominio de la "función poética"	Cuestiones que hacen a la construcción del referente	Relaciones con el fuera de texto
Serie visual	Plano (Imágenes, textos verbales escritos, gráficos, etc.)	Construcción del plano	Dominancia de las metataxis (Si pudiera plantearse una formulación de operaciones metaplasmas para el cine éste sería también su espacio)	Dominancia de los metalogismos	Si
	Relaciones entre planos				No
Serie sonora	Diálogos, parlamentos, ruidos/"efectos especiales", música				Si
	Relaciones entre los diversos elementos de la banda sonora				No
Relaciones entre serie visual y serie sonora			↓	↓	No

Como puede observarse en el cuadro, existen espacios en los que el texto fílmico se conecta con su afuera y otros que le son propios. Claro que esos

espacios *específicamente filmicos* no son otra cosa que la *cocina* donde los materiales extratextuales se retrabajan y donde tiene lugar la *comunicación del referente*. Paralelamente a ella, otra comunicación tiene lugar: la *poética*; creo que redundaría decir que se encuentra indisolublemente ligada a la primera.

3. 2. **Determinación de configuraciones semióticas en la historia del cine**³⁰

Para la indagación sobre el comportamiento de la figura he tomado ejemplos de filmes de distintos momentos de la historia del cine, que corresponden a diferentes modalidades de organización semiótica; configuraciones a las que he denominado *poéticas*, en tanto conjunto de modalidades de significación que presentan una cierta recurrencia y que, a pesar de sus diferencias, ofrecen una identidad suficiente para diferenciarse de otras (Segre 1985: 337-338).

Si bien estas configuraciones se encuentran todas presentes en el cine actual (con leves variaciones que no alteran sus formas constitutivas), ellas surgen en momentos diferentes de la historia del cine y reconocen en esa historia períodos de mayor o menor auge.

Interesa observar el comportamiento de la figura en formaciones semióticas diferentes y en momentos diversos, porque si algunas figuras tienen una actuación más o menos pareja en toda esa historia, se encuentran otras que en algunos puntos de ese recorrido se privilegian y llegan a ocupar un lugar protagónico.

La tipología implementada se ha construido a partir de la articulación de dos ejes: el primero es aquel que va de la narración *transparente* a las formas que articulan quiebras a esa estructura narrativa; el segundo, y recurriendo a Roman Jakobson (1983:33), es el que se mueve entre la preeminencia de la “función referencial” y la preeminencia de la “función poética”, esto es el que va de los filmes que privilegian el referente - generando un efecto de borramiento de la forma de la expresión fílmica- a los filmes que evidencian

³⁰ Estas configuraciones ya han sido presentadas en Tassara 2008.

sus lugares de producción de sentido, los que hacen el lenguaje opaco, los que lo vuelven sobre sí mismo. El deslinde de estos dos ejes me parece importante en tanto entiendo que una historia del cine pensada desde el lugar de configuraciones semióticas dominantes se ve obligada a manejar como criterios ordenadores simultáneamente ambos juegos de oposiciones.

Al presentar sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, texto en el que sentaba pautas para distinguir el clasicismo renacentista del barroco, Heinrich Wölfflin (1915) hacía constar su intención de hacer una historia del arte que fuera más allá de una historia de los autores y de las obras cumbres de cada momento, ligada a lo que podríamos entender como modalidades de hacer de una época; una historia del arte que focalizara en primer lugar el estilo, como modalidad de expresión particular, como modo diferenciado de representación. Wölfflin continuaba en cierto modo una preocupación del vienés Alois Riegl (1893) que años antes había defendido en una historia de la ornamentación la presencia en épocas determinadas de una *Kunstwollen*, una “voluntad artística” capaz de instaurar determinadas formas estéticas sobre otras, instauración que se produciría independientemente de las condiciones técnicas y de los materiales utilizados en la época.

Menciono estos trabajos fundadores en el estudio histórico-estilístico de las artes plásticas porque, creo, ejemplifican el enfrentamiento a un tipo de cuestiones: las que atañen a los modos de representación de una época, que en algún momento deben atravesar los estudios estilísticos en cualquier arte y que no deja de encontrar siempre resistencias, en la medida que escapan a la *historia de los artistas* por un lado y a la historia de las distintas perspectivas *sociológicas materialistas*³¹ por el otro³².

³¹ La referencia es no sólo a enfoques derivados de momentos del marxismo, sino también a otras perspectivas provenientes de vertientes sociológicas que encuentran relaciones de determinación entre procesos sociales –en sentido amplio y general- y procesos artísticos.

³² Trazos de estas resistencias pueden advertirse todavía en el prólogo a la edición castellana de los *Conceptos fundamentales* de Espasa -Calpe, de 1985, en el que E. L. Ferrari, después de dejar a salvo la importancia histórica de la obra de Wölfflin y Riegl, no deja de mencionar el peligro de llevar al extremo posturas que olviden el lugar del artista, en tanto una historia del arte sin nombres podría ser posible en el ámbito de la decoración pero no en el de la pintura y la escultura, donde el elemento humano, “creador”, “diferenciador” es capital.

En el cine este enfoque histórico apenas parece haber empezado a insinuarse. Es cierto que el cine es hoy un lenguaje siglos más joven que los de las artes plásticas cuando comenzaron a plantearse estos problemas, pero lo es más aún que el peso de los autores y de las *obras maestras* ha sido determinante en las diversas escrituras sobre el medio, y también que, más allá de las periodizaciones, la memoria del cine parece haber mostrado siempre una ingobernable vocación por eludir las formalizaciones de cualquier tipo. Una comprobación empírica de esta actitud puede efectuarse observando el ámbito de la formalización silvestre ejemplificada en las tipologías establecidas por espacios que promueven la difusión de películas, como los canales de cable televisivos y los hoy ya casi inexistentes video clubes. En esas tipologías resulta habitualmente difícil dilucidar cuál ha sido el criterio empleado para la clasificación, en tanto coexisten criterios de género, en algunos casos con utilización de entradas tipológicas originadas fuera del ámbito cinematográfico y provenientes de categorías tradicionales del teatro, como *drama* o *comedia*, con otras más asociadas al cine (aunque también heredadas), como las de *policial* o *ciencia ficción*, pero a las que habitualmente acompaña *cine de acción*, una categoría que muestra evidentes superposiciones con algunas de las mencionadas anteriormente . Otra categoría que también suele aparecer es la de *cine clásico*, pero esta clase, que comenzó conteniendo filmes anteriores a la década del cincuenta, es decir derivando la categoría de lo que en ámbitos de la teoría y la crítica se denominó *cine narrativo clásico* -el cine americano hecho privilegiadamente entre el treinta y el cincuenta y cinco- incorporó posteriormente a todo el cine mudo y a las películas reputadas como *obras maestras* anteriores a la década del setenta , y en los últimos tiempos se advierte que aparece allí cualquier película que se haya hecho más o menos notoria por una alta valoración crítica reciente, con lo que *clásico* deviene sólo sinónimo de *algo que se considera bueno*.

Esta dificultad para adoptar criterios clasificatorios homogéneos no es privativa de esos lugares institucionales, que, se dice, sólo clasifican los filmes

en razón de su carácter de mercancía; también podría rastrearse a lo largo de intentos propios de ámbitos más especializados, como los de la crítica y la teoría del cine.

Si los criterios de formalización heterogéneos son el primer problema con que se han enfrentado las tipologías en el cine; el segundo es claramente el uso de criterios ajenos a su producción semiótica. Valga como ejemplo la trayectoria que ha tenido en el ámbito crítico la noción de “cine de autor” - como remisión a un *cine arte*- en oposición a la de “cine de género” u otras denominaciones que harían supuestamente referencia a un cine de convocatoria masiva. En tanto para esta concepción un autor puede ser tanto Jean- Luc Godard como Martin Scorsese o Clint Eastwood, la tipología encubre, en términos de factura fílmica, una mixtura tal que desalienta cualquier focalización en la producción semiótica del film.

También podría citarse el caso del autor que reúne un corpus de obras de disímil factura estilística pero cuya producción se aglutina en razón de una psicología o una ideología., o el de las clasificaciones por enfoques temáticos, o por pertenencia a una época o región.

En lo que hace a las periodizaciones, en las historias del cine el criterio más habitual es el de la cronología, y dentro de ésta la discriminación por países y, en algunos casos, escuelas, preferentemente cuando ellas pueden asociarse a un país determinado.

En tanto esto es lo acostumbrado, quisiera citar aquí algunas tipologías que se inscriben en caminos diferentes y de las que puede postularse que plantean, en razón de su mayor especificidad, una contribución superior al trazado de una historia del cine con mayor centramiento en configuraciones de lenguaje. Una es la utilizada por Noel Burch y Jorge Dana en un trabajo que ya lleva varias décadas, denominado *Proposiciones* (1974); en ella las categorías se establecen a partir de su mayor o menos inserción en el modelo de la narrativa griffithteana, seguramente dominante en la producción histórica del cine. Deslindando algunos aspectos del texto -los autores manejan aquí la noción de *código* (“códigos dominantes”), muy cercana a la

primera semiología, que resulta siempre conflictiva al considerar lenguajes translingüísticos, y enfoques analíticos que derivan en una asociación general de determinación entre códigos narrativos cinematográficos dominantes e ideología social dominante³³, en lo que respecta al tema que nos ocupa, su taxonomía implica un considerable esfuerzo por introducir un cierto orden metodológico en la consideración de las formas cinematográficas históricas. Burch y Dana distinguen entre filmes “totalmente recubiertos, informados en todos los niveles por los códigos dominantes”, filmes que escapan intermitentemente a la determinación ideológica de esos códigos, filmes totalmente recubiertos por los códigos pero en los que este hecho se encuentra enmascarado por una estilística (y agregan, “llamada en el vocabulario dominante ‘forma’), y filmes informados por “una constante designación/deconstrucción de los códigos”. Pero en tanto la primera y la cuarta categorías son claras en su juego de oposiciones, una desde el sostenimiento de la ilusión referencial, la otra desde su quiebre, ejercido a partir de interrupciones en la continuidad espacial y temporal, y la segunda tampoco ofrece problemas, dado que la ruptura se generaría sólo en algunos momentos de los filmes, la tercera categoría invita, creo, a la discusión, por lo que se volverá sobre ella.

El mismo Noel Burch, en un trabajo posterior (1987: 193), recorta otra categoría de filmes, los realizados en los primeros diez o quince años posteriores a la invención de los Lumière, que se encuentran informados por lo que Burch denomina Modo de Representación Primitivo, formación que precede a la narrativa clásica -aquí denominada Modo de Representación Institucional- definida por el plano autárquico en su significación, conformado a la manera de la boca de escenario, con la cámara en posición frontal. Si bien estas clasificaciones son, claramente, limitadas, y aunque, con excepción del Modo de Representación Primitivo de Burch, las categorías no

³³Al pensar los autores la conformación de las articulaciones espaciotemporales desarrolladas por el cine americano desde sus inicios como continuación de la relación espectador -escena propia del teatro a la italiana, de la figuración del espacio surgida de la perspectiva del *cuattrocento* renacentista y del tiempo narrativo idealmente transparente propio de la novela del siglo XIX, configuraciones todas asociadas a la transmisión de una ideología burguesa.

están estrictamente asociadas a períodos históricos, creo que pueden ser útiles para pensarlas en relación con las periodizaciones.

La tercera tipología a la que quiero remitirme es la establecida por David Bordwell respecto de modos históricos de narración (1985). La clasificación de este autor es interesante porque se apoya en el tipo de construcción fílmica propia de cada modalidad; Bordwell distingue la "narración clásica", la "histórica-materialista", la "narración de arte y ensayo" y la "narración paramétrica"³⁴. La primera y la tercera refieren con facilidad a construcciones narrativas definidas y diferenciadas; en la primera nos encontramos nuevamente con la narrativa desarrollada en el cine americano antes descrita y en la segunda con el tipo de narración propuesta por los autores de la escuela rusa aproximadamente entre la mitad de la década del veinte y principios de la del treinta, caracterizada básicamente por la producción de sentido a partir de un montaje que busca quebrar la ilusión realista, ilustrado paradigmáticamente por el "montaje de atracciones" de Eisenstein³⁵.

La tercera categoría, según Bordwell, reúne filmes donde el "argumento no es tan redundante como en el filme clásico", aparecen "lagunas permanentes y supresiones", "la exposición se demora y distribuye en alto grado", "la narración suele ser menos motivada genéricamente". Aparece aquí una categoría que también asume aparentemente una ruptura con los parámetros de la "narrativa clásica", pero que, a diferencia de la "histórica-materialista", se presenta con parámetros identificatorios más débiles, y a pesar del esfuerzo que el autor hace por asociarla a formas constructivas, termina reuniendo filmes estilísticamente heterogéneos. Creo que estos problemas no dejan de ser deudores de la propia denominación de la categoría, porque en la clase parece terminar infiltrándose toda una ideología del *artista* y del

³⁴ La denominación "paramétrica" es tomada de Noel Burch (1979: 59) que llama "parámetros" a las diferentes series significantes del film; por ejemplo, las de la planificación, las de la fotografía, las del sonido, etc.

³⁵ Un montaje en el que el sentido final se conforma a partir de una conjunción de efectos de sentido provenientes de diferentes fuentes, aportadas por los significados de distintos planos, pero, a veces, también por los diferentes elementos que integran un mismo plano, o por otros elementos de la puesta en escena cinematográfica, como pueden ser, por ejemplo, los que pertenecen a la banda sonora.

film arte que impulsa a acercarse a ellos siempre alguna diferencia con respecto a la *obra tipo*. Burch y Dana también tropezaban con este problema al hablar de filmes totalmente recubiertos por los códigos dominantes pero en los que este hecho se encontraba enmascarado por una estilística, porque esta estilística es la del autor, y entonces nos encontramos nuevamente con la cuestión del *film tipo* -que los mismos autores reconocen como una abstracción - y el film que se destaca por su *nivel artístico*; aunque Burch y Dana no se engañan sobre su construcción, señalan la diferencia, en términos de una, podríamos decir, exasperación de la forma expresiva -énfasis en el uso de los primeros planos, de la profundidad de campo, de los juegos de montaje, de los movimientos de cámara, de los elementos ligados a la *dirección de arte*, etc.- respecto del film más *transparente* en términos referenciales, pero no los apartan de las convenciones narrativas. Algunos de los autores que Bordwell asocia a la “narración de arte y ensayo” están para Burch y Dana en esta categoría., como, por ejemplo, Fellini y Losey. La última clase citada por Bordwell refiere a filmes definidos básicamente por su carácter *poético*; el mismo Bordwell exhibe las dificultades que plantea esta categoría, en tanto todo film puede presentar rasgos poéticos, pero su marca diferenciadora sería que ella impondría lo poético -o lo que Bordwell llama también el “estilo”-, por encima de lo argumental; sería un “tipo de narración en que el sistema estilístico del film crea pautas *diferentes a las demandas del sistema argumental*.”³⁶ Son obras paradigmáticas de esta categoría *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, con libro de Alain Robbe Grillet y *Mediterranée* (1963), de Jean-Daniel Pollet, con colaboración de Philippe Sollers, filmes ligados por los autores de los respectivos libros al *nouveau roman* y al grupo *Tel Quel*, inspiradores según Bordwell de este modo “serial” de construcción. Como el mismo Bordwell percibe, esta categoría es altamente inestable, dado que sería muy difícil medir donde termina el predominio del argumento y comienza el del estilo, y, de hecho, filmes que Bordwell incluye en la categoría de “arte y ensayo”

³⁶ La marcación es del autor.

podrían estar incluidos aquí. Pero la categoría parece estar indicando, me parece, el lugar dominante que han ocupado la historia y el relato en el cine, tan alta, que los filmes en los que *no se notan demasiado* llaman tanto la atención como para dar lugar a una clase independiente. La cuestión de la forma o el estilo asociada a determinados filmes aparecía también en Burch y Dana, como vimos, aunque ellos la ligaban a denominaciones propias de las “salas de arte y ensayo” y los “cineclubes”; pero en otro momento del texto los autores hablan de forma para referirse a la *textualidad* que se hace manifiesta en el film, planteando, finalmente, respecto a la producción fílmica, una dialéctica entre lo que denominan, siguiendo a Umberto Eco (1981:415-451)³⁷, el pensamiento *estructural*-referido a filmes centrados en la producción de un sentido socializado, que remiten a una codicidad - y el pensamiento *estructural*-referido a filmes que ponen en crisis esa codicidad y no dan lugar a un sentido socializado.

El aporte de estas taxonomías es innegable; no obstante, hay algo en ellas que me genera una cierta inquietud; no es manifiesto, pero me parece que algunas de sus conclusiones autorizan a inferir que el estilo se asocia a algunos filmes, no a todos: los que dan cuenta de un valor estético - o al menos disruptivo-, negándose al rasgo estilístico un carácter meramente diferencial (Steimberg 1998). En relación con ello, me parece percibir, aunque tampoco esté dicho, una resistencia a la concesión de estilo -o arte- al film fuertemente convencionalizado en su factura. Conviene no olvidar que he elegido estas taxonomías justamente por su mayor atención a la factura semiótica de los textos fílmicos; en tipologías más inespecíficas esta actitud se encuentra, claro está, enfatizada, en tanto el estilo está siempre estrechamente asociado a los nombres de autores reverenciados. Me interesa detenerme en este punto porque la negación del estilo como conjunto de rasgos simplemente diferenciales, y no valorativos, obstaculiza, creo, pensar una historia del cine en términos de modalidades de producción de sentido emergentes, sean éstas o no dominantes, independientes de

³⁷ Quien, a su vez, refiere a la distinción en Lévi-Strauss (1968).

criterios sociológicos o extracinematográficos de cualquier otra índole, y aun independientes de criterios estéticos. Esta historia, claro está, no es nada fácil de encarar, por razones obvias, la más obvia es la gran diversidad semiótica de las obras individuales que aparecen en cada período, pero esta situación no es sin duda muy diferente a la que debieron encarar este tipo de aproximaciones en otros ámbitos discursivos.

En las tipologías citadas anteriormente aparece de un modo o del otro siempre un juego de oposiciones entre una normativa de la narración *transparente* y modalidades que, de diversa forma, se oponen a ella. Esta es, por otra parte, habitualmente la dialéctica presente en las artes representativas: a los estilos que hacen uso de la figuración se oponen los estilos que buscan disolverla o sumirla en ambigüedades, pero en el cine, este juego de oposiciones parece haberse dado con un particular desequilibrio, en tanto está definido por la muy alta predominancia de la transparencia narrativa y los *realismos* frente a una considerablemente mucho más débil emergencia de las formas de ruptura, y es difícil no acordar en ello si se tiene algún conocimiento de la historia del cine.

Pero la pregunta que me interesa, en términos de la indagación conectada con los objetivos de este trabajo, es si esta dialéctica entre la transparencia referencial y su quiebra puede pensarse diacrónicamente, es decir, si pueden señalarse momentos en los que haya habido predominancia de una u otra modalidad. Expresado de otro modo, el interrogante es si pueden asociarse a épocas o a periódicos históricos determinadas construcciones diferenciadas de los textos fílmicos. Seguramente no es posible que esta asociación pueda plantearse de manera más o menos estricta, pero ¿podría llegar a hablarse de tendencias? Porque en el cine, más allá de la persistencia del realismo, que ha atravesado todas las épocas- con diferentes matices, propios de autores, escuelas, modas estilísticas, etc. -, el juego de fuerzas que esta modalidad fílmica ha establecido con otras modalidades constructivas que se han opuesto a ella no parece haberse desarrollado de la misma manera en todos los momentos históricos, y más allá de las excepciones habituales y

los filmes únicos que no dejan de presentarse, podrían observarse, a mi juicio, tendencias epocales en los modos de exposición.

Ahora bien, cualquier esbozo de periodización en esta línea, me parece, debería, como antes señalaba, dirigirse antes a deslindar el territorio de esas dos operatorias dialécticas del cine que -tal como surgía a propósito de la categoría "paramétrica" de Bordwell- a veces suelen confundirse; la generada por la narración *transparente* y las formas que articulan quiebras a esta estructura narrativa, y la que existe entre la preeminencia de lo referencial y la preeminencia de lo poético, es decir, la que tiene lugar entre los filmes que privilegian el referente, generando un borramiento de la forma de la expresión fílmica (en los que la narrativa clásica es sólo una emergencia parcial, aunque muy fuerte), y los filmes que evidencian sus lugares de producción de sentido.

Desde mi punto de vista, una observación muy primera de esa historia muestra que en ella podrían distinguirse los siguientes momentos. Una primera etapa en la que aparece el plano único, con una puesta en escena similar a la teatral-son ejemplos el cine de Méliès y el *film d'art*-. Un segundo momento, alrededor de 1900 en que comienza a constituirse la narrativa apoyada en el montaje que busca la ilusión de continuidad espacio-temporal; ésta termina de desarrollarse, al menos así suele plantearse consensualmente, alrededor de 1915³⁸. La afirmación de esta narrativa, cuya función primera se presenta como su propio borramiento en beneficio de la clara construcción de un referente diegético, avanza desde entonces hasta la actualidad, con cambios permanentes que no abandonan esta intención de transparencia, sino que, por el contrario, la fortalecen cada vez más. En la década del veinte tiene lugar la eclosión de una serie de movimientos que, en oposición, y desde diferentes ángulos de ataque, buscan destacar las

³⁸ Suele citarse como hito el film de Griffith *El nacimiento de una nación*, una obra en la que las adquisiciones del lenguaje en pro de la constitución de una narrativa que vienen teniendo lugar desde principios del siglo se muestran de manera integral articulando el desarrollo de una historia.

operaciones constructoras de esa diégesis, como son el expresionismo en Alemania, la escuela rusa, la *vanguardia francesa*, y aun la comedia *slapstick* americana. Estos movimientos que son muy distintos entre sí, en tanto acentúan el trabajo sobre series significantes diversas – unos apuntan a cuestionar la *lógica de lo real* que inspira el montaje clásico, otros cuestionan esta lógica en la arquitectura escénica, en los trajes o en la interpretación actoral-, van agostándose poco a poco, unos antes, otros después -por ejemplo, en el caso del expresionismo germano, existen sólo un par de filmes que puedan considerarse francamente en esta tendencia.

En la década del treinta, si pensamos en términos de tendencias mundiales, la búsqueda de quiebra al realismo americano va desapareciendo; Alemania, afirmando el *kammerspielfilm*, desemboca en el realismo³⁹. Francia lo hace asimismo con el llamado *realismo poético*, Rusia cae en el realismo stalinista y EUA desarrolla su política de los grandes géneros codificados, apoyados en fuertes convenciones narrativas que llevan el realismo y la transparencia narrativa a su esplendor. Esos cambios atraviesan las obras autorales, pueden advertirse las diferencias entre un Lang o un Lusbitch alemán y los films de la etapa americana de estos realizadores, y esta diferencia no se explica con la consabida interpretación de un cambio de contexto productivo; de todos modos, ello no importa, el hecho es que los filmes se perciben diferentes en su construcción semiótica, lo que parece estar respondiendo a modos de hacer epocales significativamente diferentes. Puede decirse que los parámetros básicos de este énfasis en la trasmisión clara del referente diegético no es alterada, como tendencia, en las dos décadas siguientes; ésta búsqueda es reforzada en algunos casos por los discursos teóricos y críticos que circundan la producción fílmica, pretendiendo siempre ocultar los aspectos constructivos del lenguaje. Un caso evidente es el *nerorrealismo* italiano, movimiento que en muchos ejemplos engendró una construcción

³⁹ En tanto el *kammerspielfilm* al enfatizar el enfoque psicológico en la configuración de situaciones y personajes afirma el realismo en las actuaciones y en la puesta en escena dramática, realismo que se traslada a la puesta en escena cinematográfica, restringiéndose los parámetros expresionistas al campo de la fotografía y la iluminación.

fuertemente *artificiosa* en términos narrativos y de construcción de la imagen -considérese, por ejemplo, el Visconti de *La terra trema* (1948) o el Rossellini de *Paisà* (1946) - y que, no obstante, ha pasado a la historia como la exégesis del film realista-documentalista⁴⁰.

Habrá que esperar a finalizar la década del cincuenta y comenzar la del sesenta para que se produzca una segunda reacción contra la transparencia, nuevamente hay una explosión a nivel mundial, desde Europa, a través de un cine con fuertes búsquedas deconstructivas como el francés – paradigmáticamente, el caso de Godard– ,pero también podemos encontrar películas de este tipo en otros territorios, como las primeras de Lester en el cine inglés o las de Skolimowski en Polonia y las de Jancsó en Hungría- . Si otras veces el deconstructivismo no es narrativamente tan marcado, al menos existe una tendencia general a resaltar las series significantes asociadas a la imagen -preciosismo compositivo y de iluminación, vuelta al blanco y negro, etc.⁴¹- Incluso esta intención de borramiento de la ilusión diegética pueda encontrarse en movimientos que, apoyados en supuestos objetivos documentalistas, recurren a montajes desprolijos o *no montajes*, a cámaras en mano, al uso de tiempos reales, y a técnicas de filmación que buscan recuperar la *espontaneidad* de la toma directa televisiva , como pueden ser, entre otros, los del New American Cinema.

Nuevamente estas búsquedas de ruptura se tranquilizan a principio de los setenta, y otra vez los filmes de un mismo realizador son espacios donde pueden advertirse estos cambios. Considérese el Lester de *The Knack* (1965) y el de los *Superman* (1980, 1983), o, localmente, el Torre Nilsson de *La casa del angel* (1957) o *La mano en la trampa* (1961) y el de *Boquitas pintadas* (1974) o *Piedra libre* (1976). Retornan aquí las explicaciones extracinematográficas de siempre, que pasan en estos ejemplos por el paso

⁴⁰ No estoy considerando aquí análisis más atentos, como por ejemplo, los realizados por A. Bazin (1966: 445).

⁴¹ No es casual que, finalmente, Bordwell señale que un gran número de los filmes “de arte y ensayo” tienen su origen alrededor de los años sesenta, lo que permite vislumbrar cuáles han sido los movimientos estilísticos que parecen haber informado, en principio, los criterios de esta categoría.

de la vocación de creación independiente a la inserción en la producción industrial, pero, otra vez, ello no explica las diferencias entre las modalidades de construcción interiores a los filmes propias de una y otra época. Por supuesto que, también, están los casos aparentemente indominables a las modalidades epocales, como el de Jean- Luc Godard, el de Michelangelo Antonioni, el de Eric Rohmer, y otros. Sin embargo, algunos cambios propios de la época aparecen aun en estos autores – pongo como ejemplo la desaparición del blanco y negro, tal vez un rasgo estilístico no demasiado significativo para una autoría pero presente en todas las corrientes que se pretenden innovadoras en los últimos años de la década del cincuenta y principios de los sesenta.

Pensando nuevamente en tendencias mundiales, la ilusión diegética vuelve a reinar desde los setenta con fuerza, y si siempre las conquistas en términos tecnológicos habían contribuido a afirmar esta ilusión -léase mayor profundidad de campo, color, perfeccionamiento del sonido, mayor definición de la imagen y del movimiento, etc. -, el impulso recibido de la digitalización y las posibilidades exuberantes del trucaje exacerban de manera ostentosa esta ilusión.

Sin embargo, a fines de la década del setenta, comienza a desarrollarse una tendencia en el cine americano que se afirmará durante los ochenta, continuando parcialmente en los noventa: la adopción de procedimientos muy fuertes de intertextualidad genérica y estilística, que, nuevamente, atentan contra la ilusión plena; obras paradigmáticas de esta tendencia serían algunos filmes de Brian De Palma – como *Vestida para matar*(1980), *Blow out* (1981) o *Doble de cuerpo* (1984)- y de David Lynch –*Corazón Salvaje* (1990)- y, fuera de EUA, de Pedro Almodóvar –*Matador*(1985), *La ley del deseo*(1986). A mediados de los noventa esta tendencia comienza a debilitarse, mostrándose, como suele suceder, en las obras más adocenadas (muy numerosas, por cierto), pero perdida ya su riqueza semiótica inicial. Lo demás es historia muy reciente, y es difícil tomar distancia frente a ella, pero parece marcarse, como tendencia general, una renovada afirmación de

la transparencia en la trasmisión del referente y del borramiento de las operaciones constructivas. La más o menos evidente presencia de la digitalidad, y los *efectos* que ésta permite, suele ponerse al servicio de la referencialidad. La difusión de mundos diegéticos *irreales* no desmiente esta tendencia, en la medida en que los recursos de la digitalidad están dirigidos en gran medida a lograr que los mundos *irreales* se perciban lo más *reales* posibles. Operaciones de producción de sentido y uso de los recursos tecnológicos vuelven a presentarse como vías diferentes que pueden concurrir en encuentros de muy diferente tipo.

Pero me ocuparé en particular de algunas cuestiones conectadas con el uso de estos recursos en análisis específicos de la segunda parte. También de algunos textos fílmicos singulares que, más allá de los recursos técnicos utilizados, parecen continuar en la línea abierta por los movimientos que en distintas épocas buscaron resaltar la “función poética” por sobre la “referencial”, desde modalidades propias, conectadas con el momento histórico en el que emergen. Filmes que, al mismo tiempo, también parecen instaurar nuevas modalidades del decir en relación con la implementación de operaciones figurales.

SEGUNDA PARTE

Modos de la operatoria figural en el cine.

Cap. 4 Desarrollo metodológico

4.1. Modelo analítico para la descripción de la figura.

Para el desarrollo del análisis de ejemplos de la operatoria figural, se considerarán:

- Las relaciones que el film establece, desde este punto de vista, con intertextos, fílmicos o de otro tipo (literarios, del habla oral u escrita, de discursos sociales en general).
- La interacción del plano retórico con el semántico.
- El grado de especificidad fílmica de la operación figural.
- El tipo de figura, según tipologías figurales clásicas.
- La serie significativa sobre la que se construye la figura.
- El carácter de operación simple o de encabalgamiento de figuras.
- El *grado 0* estimado (lugar desde el que se supone se genera el desplazamiento que *autoriza* a calificar como *figura* la operación analizada).

Estos criterios para su determinación se sintetizan en el cuadro siguiente. Se acompañan ejemplos fílmicos detectados a partir de estas entradas.

Se propone un encuadre metodológico inicial para el abordaje de operaciones fílmicas dentro de las configuraciones semióticas que se han propuesto en 3. ; actúa sólo con carácter hipotético para facilitar el desarrollo del análisis fílmico.

I Espacio de vigencia de la figura	
a. Pre fílmica	<p>La figura tiene una existencia anterior en otros registros discursivos</p> <p>Ej.: El rebaño como metáfora de una masa sin individuación en la escena inicial de <i>Tiempos modernos</i> de Chaplin (1935).</p>
b. Fílmica pre discursiva	<p>Tiene una existencia anterior en el cine</p> <p>Ej.: Citas, como la escena final de <i>Duelo al sol</i> de King Vidor (1946) en <i>Matador</i> de Pedro Almodóvar (1986) que actúa como metáfora de un amor <u>fou</u>.</p>
c. Creada por el film	<p>Ej.: Los lunares como metonimia de la opresión en <i>Mimí metalúrgico</i> de Lina Wertmuller (1972). Esta asociación no se encuentra fuera de este texto.</p> <p>(La operación será analizada más adelante).</p>
II Integración en la diégesis	

<p>a. Diegética</p>	<p>Ej.: El final de <i>La jungla de asfalto</i> de John Huston (1950). El lugar al que llega para morir el protagonista y la puesta en escena visual de este momento constituyen un oxímoron visual, pero que sólo se percibe de ese modo porque el lugar se ha construido como metáfora de una aspiración sostenida desde la infancia a lo largo de la narración. Ambas figuras están integradas en la diégesis.</p> <p>(Esta operación también se desarrollará con mayor detalle más adelante.)</p>
<p>b. No diegética</p>	<p>Ej.: La emergencia de planos con un pavo real que se insertan en el recorrido de Kerenski por el palacio, en <i>Octubre</i> (1927), de Eisenstein, actúan como metáfora de la petulancia de Kerenski, pero son ajenos a la puesta en escena de la historia que se está contando. No se integran en la diégesis en ningún momento del film, producen un efecto de sentido de intervención manifiesta de la enunciación en el enunciado.</p>
<p>III Especificidad de la figura</p>	
<p>a. Con posibilidad de ser expresada por otros lenguajes</p>	<p>La metáfora de <i>La jungla de asfalto</i> podría ser expresada, por ejemplo, por una narración literaria.</p>

b. Exclusivamente fílmica	Ej.: La operación de énfasis que tiene lugar en el final de <i>Tempestad sobre el Asia</i> de Pudovkin (1928) donde se expresa el levantamiento de los pueblos oprimidos por el gobierno imperialista a través de un montaje muy rápido de planos cortos, sólo puede tener lugar en el cine.
IV Tipo de operación	Metáfora, metonimia, énfasis, hipérbole, hipálage, etc
V Serie significativa sobre la que se construye la figura.	Narración, construcción del plano, montaje, iluminación, música, etc. Ej.: El énfasis de <i>Tempestad sobre Asia</i> tiene lugar en el montaje, la metonimia de <i>Mimí metalúrgico</i> opera sobre la narración.

VI Grado de complejidad de la figura	
a. Figura simple	Existe sólo una figura. Ej.: metáfora de <i>Tiempos modernos</i>
b. Figura compleja	Operación combinada, unas figuras se encabalgan sobre otras. Ej.: Los quevedos colgados en el cordel del buque en <i>El acorazado Potemkin</i> , de Eisenstein (1925), implican una metonimia en tanto están en lugar del médico arrojado por la borda, pero también constituyen una metáfora de la caída de la burguesía, clase a la cual pertenece el médico (así como el médico es arrojado por la borda así lo será esta clase social). ⁴²
VII Fundamentación de la figura Grado 0 estimado	Desvío del modo habitual de significar, del modo habitual de narrar, del género, del estilo de época, etc.

4. 2. Corpus de análisis. Fundamentación para la elección del corpus.

El corpus estará integrado por filmes pertenecientes a algunos de los movimientos indicados en la primera parte.

⁴² Este momento del film encubre en verdad una operatoria aún más compleja. Un análisis muy detallado puede encontrarse en Metz 1979: 170-171

El criterio de selección desarrollado, cercano a lo estilístico, será cruzado en algunos casos con:

- Un criterio genérico, en la medida en que el género incida en la construcción de un procedimiento figural.
- Un criterio de registro discursivo. Si bien preferentemente se utilizan ejemplos fílmicos ficcionales con filmación en vivo, se incluyen, a veces, otros registros: publicidad cinematográfica y televisiva, documentales, animación, etc.

Los textos de análisis se seleccionarán dentro de registros históricos de la producción internacional.

Cap. 5 **Comportamiento de la operatoria figural en las *poéticas* indicadas.**

5.1. **El “film poema”, las formas *poéticas*.**

5.1.1. **Algunas reflexiones sobre el estatuto semiótico de la *poesía* en el cine.**

Este apartado está dedicado a una configuración fílmica que históricamente se ha ligado a las “vanguardias” o al “cine experimental”. La he denominado *film poema* porque en los abordajes que se le han hecho a lo largo de su historia suelen aparecer adjudicaciones que la acercan al poema literario.

Se trata de una forma en la que la presencia de la narratividad, esa modalidad tan fuerte en el lenguaje cinematográfico se debilita y a veces desaparece. La he considerado en primer término, a pesar de su escasa presencia numérica en comparación con los *filmes narrativos*, porque en ella los recursos propios del lenguaje se manifiestan con mayor *desembozo*. Con esto quiere decirse que, si bien muchas de las operaciones que en ella se presentan pueden encontrarse en otras configuraciones (incluso en ejemplos de la “narrativa clásica”, como se verá) aquí buscan ponerse en evidencia, en tanto esta forma se conecta, de un modo o del otro, con la jerarquización de lo *propiaemente fílmico*.

La modalidad se hizo notar particularmente en la vanguardia francesa de los años veinte, movimiento cinematográfico que se conecta con las vanguardias

que se desarrollaban en varias otras artes en ese momento, especialmente con las asociadas a la plástica, como el surrealismo y el arte abstracto. Ese momento produjo un conjunto de filmes con rasgos marcadamente diferenciales de lo que fue el grueso de la producción cinematográfica mundial en toda su historia.

Se trata, habitualmente, de textos de corta duración; algunas veces sólo con formas geométricas en movimiento (por ejemplo, trabajos de Ruttmann, Eggeling, Man Ray, Moholy-Nagy); en otros casos, esas formas se mediatizan a través de *objetos del mundo real*, o intervienen actores y existe una filmación más o menos convencional, pero no se cuenta una historia en el sentido narrativo tradicional, como en *La caracola y el clérigo* de Germaine Dulac (1928) o en el célebre *El perro andaluz* de Luis Buñuel, con colaboración de Dalí (1929).

Después de ese movimiento, esta variante ha tenido baja presencia numérica en la producción cinematográfica global, pero no se ha perdido. Aunque de manera restringida reaparece una y otra vez ligada a lo que suele llamarse "cine experimental", conjunto impreciso que se define casi siempre negativamente: son todos aquellos filmes que se apartan de la *producción masiva*, lo que implica apartarse de la forma narrativa y de la construcción de una fuerte diégesis.

La corta duración no es necesariamente un rasgo imprescindible de esta forma; puede sostenerse que un largo como *India Song* de Marguerite Duras (1975) se inscribe en parámetros que le son afines.

Más allá de movimientos cinematográficos que hoy la recrean (se destaca, por ejemplo, la llamada *Vanguardia Austriaca*, con autores como Tscherkassky, Ponger, Kubelka), esta forma se conecta asimismo, ya fuera del cine, con modalidades del video musical, con el mundo del video-arte y con experiencias multimedia.

Pero el momento de mayor presencia del *cine poesía* en la teoría cinematográfica se da en los años veinte, en tanto coincide con un momento de esa teoría en el que se busca afirmar la especificidad del cine como

lenguaje y como arte. La forma narrativa es desechada por asociársela al relato literario y también es cuestionada la articulación de los contenidos en forma de conflictos dramáticos según modelos desarrollados por el teatro.

En oposición, el cine de los años veinte prefiere jerarquizar la imagen en movimiento y acercarse a la música. El ideal para muchos cineastas y teóricos (que suelen reunirse en una sola persona) es el de las formas en movimiento, imbricadas en un ritmo que puede equipararse al de la música.

Esa aproximación a la música ha sido constante, por otra parte, en la producción de esta modalidad, que después del sonoro siguió siempre muy cerca de las nuevas técnicas musicales⁴³.

El interrogante aquí es qué rasgos semióticos podríamos considerar constitutivos de esa forma que espontáneamente distinguimos del relato y tendemos a acercar al poema verbal.

Más allá de constituir una de las configuraciones semióticas históricas del cine, puede postularse que ofrece al análisis dos rasgos semióticos de particular interés. En primer lugar, se ubica siempre en un lugar polémico en relación con una supuesta *esencialidad* del cine: para unos la representaría en un grado mayor que todas las otras formas; en cambio, para otras opiniones se ubicaría en las antípodas de lo que el cine es.

En segundo término, cuando se aparta de las formas *abstractas* y aparecen en ella los *objetos del mundo* se abre como ninguna otra a la polémica sobre el iconismo y sus relaciones con la analogía.

Empezaré por recurrir a algunos autores que desde ángulos diferentes, y con mayor o menor grado de acuerdo con la perspectiva que he adoptado, realizan abordajes textuales que considero de interés para la indagación que aquí se propone.

El primero es Jenaro Talens, que lleva a cabo un análisis muy pormenorizado de *El perro andaluz* (1986), el texto que siempre ha sido considerado el ejemplo paradigmático del surrealismo fílmico.

⁴³ Más adelante me ocuparé de las asimilaciones que se han hecho de esta forma con el serialismo musical.

En este análisis Talens inscribe al film dentro de lo que llama “discurso poético”, construcción que diferencia del “discurso narrativo”.

Talens distingue en el texto tres niveles de significación: el primero producido por los elementos utilizados como material de base para la significación, elementos que se conectan con “referentes culturales, iconograficos y literarios” (1986: 39-40).

El segundo es producido “tanto por la concreta articulación de esos elementos como por su inscripción en una determinada tipología discursiva”. (1986:40)

En estos dos niveles tendría lugar un proceso de codificación (que se correspondería con un proceso de decodificación en la lectura): se trataría de mensajes sujetos a “códigos”⁴⁴.

El tercero correspondería a una significación simbólica no codificada, que, dice Talens, “al implicarnos como espectadores reales nos permite apropiárnosla, es decir, revivirla como algo que interiorizamos y asumimos”. (1986:40).

Estos tres planos se encontrarían en todo film en tanto espacio textual, pero, en el caso de *El perro andaluz*, continúa Talens, si el espectador busca verosimilitud o inteligibilidad en los dos primeros niveles, al no detectar sus códigos encuentra una ausencia de sentido en el film, pero si se apoya sobre el tercer nivel “la producción de sentido no sólo será posible sino la única forma viable de *construir* una cierta inteligibilidad para un objeto al que dicha inteligibilidad constituye, al mismo tiempo, como tal objeto” (1986:40).

Así, en *El perro andaluz* las significaciones de los dos primeros niveles quedarían sometidas al tercer plano y lo que parecía un discurso narrativo se muestra como un discurso poético.

⁴⁴ No acuerdo con el uso de la noción de “código” para procesos de significación tan complejos como los que se dan en el cine. Pero desarrollar aquí una discusión sobre la cuestión implicaría un desvío del tema central del trabajo, que no me parece en este lugar pertinente.

Talens había diferenciado antes otros dos planos en el film: el que remite a la anécdota narrativa y el que se corresponde con el sistema de operaciones que lo articula como estructura (1986:38). En el caso del “discurso poético” sólo operaría este segundo plano.

Hasta aquí, se coincide, en general con el enfoque de Talens: el “discurso poético” se vuelve sobre sí mismo, algo que de un modo u otro ha surgido cada vez que se lo ha puesto en la mira.

Pero cuando Talens hace su lectura del film parece encontrar aspectos decodificables, desde perspectivas ligadas a la teoría de la enunciación (relaciones del film con su espectador) y al psicoanálisis (interpretaciones de momentos y situaciones del film).

Finalmente, Talens termina dando una explicación a todo lo que sucede en el film, lo que no deja de resultar extraño para lo que se había denominado un “discurso poético”, en la medida que uno de los aspectos en los que los distintos abordajes sobre la poesía parecen coincidir es en la significación ambigua e intransferible del signo, y en su imposibilidad de traslación a otra serie de significación (recuérdense, incluso, las polémicas que siempre ha despertado la traducción a otra lengua de la poesía).

El principal cuestionamiento que me genera el abordaje de Talens es la no consideración de aspectos que hacen a la “función poética del lenguaje”, en el sentido de Jakobson (1958). La “función poética”, dice Jakobson, “proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre al eje de la combinación”(1996:40). La “función poética” privilegia las operaciones combinatorias que operan sobre el sintagma, y en la poesía la “función poética” es la dominante.

En principio, el abordaje de Talens reconoce una vuelta del texto sobre sí mismo, caracteres inherentes a un texto donde impera la “función poética”, pero es en el tipo de rasgos que privilegia donde entiendo que su análisis puede presentársenos como impropio para dilucidar la supuesta *poeticidad* de un texto.

Dejo por el momento en suspenso la discusión sobre el análisis de Talens porque quiero antes recurrir a un texto de Tzvetan Todorov en el que el autor se interroga, justamente, sobre los rasgos que definen el discurso poético en la literatura (1978). El texto aporta algunas reflexiones que, a pesar de que su objeto pertenece al lenguaje verbal, me parecen útiles para iniciar una aproximación a esta forma cinematográfica.

Todorov comienza dejando de lado la poesía versificada, ya que no espera encontrar en ella los rasgos que persigue, dado que existen numerosos poemas que no adscriben a esa modalidad y, además, existen obras escritas en verso que no se han definido como poemas.

La indagación se focaliza, entonces, en textos que se han considerado poéticos pero que no están escritos en verso. Entiendo que estas reflexiones sobre lo poético en la prosa pueden resultar, en principio, un aporte para pensar la forma poética en el cine, porque Todorov, al dejar de lado el verso, el aspecto menos transferible al universo del cine, se centra en posibilidades del lenguaje verbal que se utilizan tanto para otros géneros como para el poema. Y diría que éste es también, en principio, el caso de los ejemplos de esta forma fílmica que utiliza muchas veces una filmación convencional con actores y *objetos del mundo* pero produce un tipo de discurso que no es, aparentemente, ni referencial ni narrativo.

La exploración de Todorov se abre en dos vías. En primer lugar analiza el caso de un texto de Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, que él denomina “novela poética”, y enumera las razones por las que este texto es, a su entender, poesía y no narración. En segundo término se dedica a analizar “poemas en prosa” de Baudelaire y Rimbaud.

Antes de comenzar estos análisis, Todorov recuerda abordajes teóricos a la poesía, que discrimina en pragmáticos, semánticos y sintácticos.

A su vez, dentro de los abordajes semánticos distingue entre el ornamental, el afectivo y el simbolista.

Voy a considerar el simbólico y el sintáctico, que por otra parte son aquellos a los que también les dedica mayor atención Todorov en el texto. Todorov liga el

abordaje sintáctico al planteo de Jakobson en la conferencia dada en el Congreso de Indiana de 1958 ⁴⁵que ha trascendido con el nombre de *Lingüística y poética*, perspectiva en la que Jakobson desarrolla el concepto de “función poética” del lenguaje al que ya he hecho referencia.

En cuanto al enfoque simbolista, ligado a la teoría romántica, destaca en él cinco aspectos que harían a la especificidad del texto poético y que podrían resumirse más o menos así: 1) La fusión entre significante y significado 2) La inconstancia del sentido de las palabras en los diferentes contextos donde se las emplea 3) La pluralidad del sentido en el seno de un solo contexto 4) La expresión de lo inefable, vago y borroso 5) El rechazo al principio de no contradicción.

Antes de continuar con el análisis de los textos concretos que desarrolla Todorov conviene recoger también, en términos de aproximaciones de la teoría, la cita que hace de Tininánov ⁴⁶, un autor que de algún modo estaría operando como puente entre el abordaje simbolista y el sintáctico al destacar que en la poesía surge entre las palabras una correlación posicional. Todorov comenta al respecto que “en la poesía las palabras se iluminan con fuegos recíprocos” (1996:111).

Cuando analiza el texto de Novalis, Todorov encuentra en él un conjunto de caracteres que se apartan de los habituales de la novela.

El primero gira en torno al modo en que las acciones, aspecto siempre central en el relato, intervienen en este texto. Encuentra que las que se presentan de manera directa son mínimas y muy poco significativas para los efectos de sentido producidos por el texto. La mayoría de las acciones que aparecen se encuentran en un segundo o tercer nivel: emergen siempre dentro del relato de un personaje, a veces como parte de un sueño. Y en ocasiones ese relato del personaje es evocado por el de otro personaje. En general, los personajes más hablan que actúan, pero lo que aparece en su boca no es propiamente un relato sino que podría, según Todorov, calificarse más bien como una “reflexión”

⁴⁵ Congreso sobre el estilo reunido en la Universidad de Indiana. El texto de Jakobson figura en las actas.

⁴⁶ Se trata de *El problema de la lengua poética* (2010)

o un “pensamiento”. A veces se trata de “debates” de orden filosófico entre personajes.

En la mayor parte de este texto no habría causalidad, ni en el sentido más habitual en el que un acontecimiento provoca otro ni tampoco en otras formas, como por ejemplo, la de la novela psicológica donde una personalidad es desencadenante de cierto tipo de acontecimientos.

El segundo, en torno al sistema de encastramientos, que es muy fuerte, pero que no se da a la manera de los *relatos de cajas chinas*, donde una estructura causal de acciones abre paso a otra interior, sino que se trata de la exposición de ideas, reflexiones, etc, que hacen referencia a otras reflexiones, ideas.

En tercer lugar, el paralelismo que se advierte entre muchos elementos y momentos del texto. Existen entre ellos relaciones de semejanza y de repetición. Elementos, aspectos del texto, repican, redundan se parecen, o existen construcciones en abismo, donde la parte se parece al todo.

En cuarto lugar, la presencia de la alegoría. Aparecería un enunciador que lleva a buscar una segunda significación en las palabras y a no interpretarlas en su sentido literal (habría al respecto diversos indicadores en el texto).

Todorov concluye encontrando dos líneas estructuradoras de este conjunto: una la abolición del encadenamiento lógico-temporal de los hechos y su sustitución por el orden de las “correspondencias”, la otra, la tendencia a la destrucción de toda representación.

Cuando Todorov se acerca a Baudelaire, un autor que expresamente llama a los textos que contempla Todorov “poemas en prosa”, en el exhaustivo recorrido que hace de esa obra encuentra como primer rasgo la ambigüedad. Esta sería convocada a partir de tres modalidades: la inverosimilitud, la antítesis y la ambivalencia (dos términos contrarios están presentes “pero ellos caracterizan a un solo y mismo objeto”, 1996:129).

Estos recursos que en el texto connotan la ambigüedad son denominados por Todorov “figuras” y, en verdad, lo son, dado que la inverosimilitud, la que menos se nos aparece como tal de manera inmediata, en el modo en que la

describe Todorov en Baudelaire opera como una suerte de contraste u antítesis.

Me interesa puntualizar aquí que Todorov destaca la fuerte organización del texto también en un sistema de “correspondencias” y encuentra esta operatoria tanto en el plano temático como en el que hace a la construcción misma del poema, y en el final de su análisis acota que “el poema en prosa afirma esta continuidad del plano temático y el formal de un modo más fuerte que otros” (1996:132).

Cuando este autor considera *Las Iluminaciones* de Rimbaud, otro ejemplo de lo que se ha leído como poesía en prosa, encuentra que allí el tropo que más se pone en evidencia es la metonimia. En estos poemas hay, según Todorov, un tipo de asociación entre las palabras que podría hacer pensar en metonimias, por ejemplo, del tipo agente- acción o agente-lugar de la acción, sin embargo no existe posibilidad de remitir los movimientos metonímicos a un referente. Finalmente, para Todorov, lo que hace que estas piezas en prosa de Rimbaud se lean como poemas se conecta con el rechazo de la representación.

Creo que en todo esto hay muchas cosas que resultan operativas para el cine (o, globalmente, para el lenguaje audiovisual). Si hacemos aquí un alto, encontramos que no se presentan obstáculos para distinguir una forma narrativa de una forma poética en términos de la no existencia de causalidad lógico-temporal.

Pero esto no basta, existen muchos filmes que no presentan este tipo de estructura o que la presentan con quiebras y no por ello se perciben con una forma poética. La “función poética” no está en ellos manifiesta y se percibe una *transparencia retórica* en todo lo que no hace a la continuidad narrativa (como es el caso, por ejemplo, de *Memento*, de Christopher Nolan (2000) .

Pero tampoco define al *film poema* la presentación manifiesta de la “función poética”, porque un discurso fílmico puede mostrarse fuertemente narrativo y al mismo tiempo hacer muy manifiesta la “función poética”, como podría ser el caso de *Ivan el Terrible* de Eisenstein (1944) o el de algunos exponentes del expresionismo alemán, por ejemplo *Los nibelungos* de Lang (1924), donde existe una puesta en escena cinematográfica que se marca de manera muy evidente, al mismo tiempo que es fuerte la anécdota, que crea un referente muy pregnante.

Entonces, en principio, podríamos pensar que la presencia de la “función poética” no define al *cine poesía*, porque ésta puede encontrarse también en la forma narrativa ficcional, en un documental no narrativo y en otro tipo de organización de las que posibilita el lenguaje. Pero sí podríamos decir que el trabajo manifiesto sobre ella no puede estar ausente. Puede pensarse en una narración que asuma el efecto de *transparencia retórica*, pero una forma que asuma esta transparencia no podría denominarse poesía por la definición histórica del concepto (porque si no estaríamos hablando de cualquier otra cosa y no de *poesía*).

Pareciera que en el film narrativo coexisten dos tipos de organizaciones: la que estructura los acontecimientos en una serie causal-temporal y la que articula los elementos que dan lugar a la “función poética”.

En el caso del *film poema* sólo está presente la segunda serie, la única organización existente es la que articula la “función poética”.

La pregunta que sigue es qué elementos del lenguaje del cine dan lugar a la “función poética”.

Si la “función poética”, según Jakobson, opera sobre el sintagma, habría que pensar qué equivalentes fílmicos podrían pensarse para las formas sintácticas que Jakobson maneja.

En principio, podríamos volvernos hacia todas las que provienen de la configuración del “espacio plástico” en la imagen. Por ejemplo, Jacques Aumont (1990) diferencia el espacio plástico del espacio espectral de la

imagen (que es, me parece, el privilegiado por Talens) y encuentra que éste responde a cuatro tipos de rasgos:

1) Los elementos que aparecen en la imagen 2) Su disposición espacial (la composición) 3) Valores lumínicos 4) Valores cromáticos 5) Textura.

Para comenzar, ellos podrían servirnos para una aproximación a la combinatoria sintagmática en la imagen que se conectara con la “función poética”, pero tendríamos que tener en cuenta también otros aspectos que separan la pintura o la fotografía del cine.

Uno es la imagen en movimiento, aquí deberíamos remontarnos a los conceptos ya planteados por la primera teoría del cine: por ejemplo, el de “fotogenia”, en Delluc (1920) y Epstein (1926), quienes, desde los rasgos propios de la fotografía, lenguaje que contempla tres dimensiones por encontrarse inscripto en un soporte superficie, agregan al cine una cuarta: la dimensión espacio-tiempo, que remite al estatuto de los objetos en la imagen en movimiento. También Moholy-Nagy entiende el cine como la visualización mejor acabada de la relación espacio-tiempo; el cine produce tensiones luz – espacio-tiempo, dice Moholy-Nagy (1933).

Asimismo a consideraciones que provienen de las relaciones propias del montaje, entre los planos y entre la imagen y la banda sonora. Sintetizando, a lo que Noel Burch denomina “dialécticas” cinematográficas (1970), una suerte de panorama de las posibilidades plásticas del lenguaje que no deja de incluir, claro, las ya pensadas por todos aquellos que evaluaron las posibilidades del cine como lenguaje (de Arheim o Eisenstein a Godard).

Como habíamos visto, David Bordwell, cuando considera los modos históricos de narración en el cine (1985), circunscribe un modo que denomina “narración paramétrica” y toma el nombre, comenta, precisamente, de los “parámetros” fílmicos que integran las “dialécticas” consideradas por Burch.

Sucede con Bordwell que su percepción de los fenómenos cinematográficos es muy aguda y sus análisis textuales inteligentes y de una exhaustiva minuciosidad, pero su conceptualización de los fenómenos en categorías suele ser conflictiva. Sus problemas con las denominaciones de algunos modos me

parece que se conectan con dificultades inherentes a los criterios de categorización.

Coincido con él en que existe una estructura de significación cinematográfica en la que los parámetros que permiten esa significación se ponen de manifiesto (aunque Bordwell no lo describa de este modo); es, justamente, lo que vengo planteando, pero no me parece que sea una estructura “centrada en el estilo” como él la define, dado que el estilo es un modo de hacer que está presente en cualquier forma semiótica. No obstante, Bordwell dice: “un tipo de narración en que el sistema estilístico del film crea pautas *diferentes a las demandas del sistema argumental*”⁴⁷. El estilo fílmico puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos, en tan importante como las pautas del argumento” (1996:275). Desde el marco teórico en que estoy operando, podría arriesgarme a decir que lo que Bordwell está planteando es que la “función poética” se hace manifiesta y cobra tanta importancia como el argumento.

Bordwell también dice que esta forma podría llamarse “narración poética”, aunque no esté considerando la “función poética” de Jakobson. Pero me parece que el hecho de que la “función poética” (el “estilo”, según Bordwell) cobre tanta importancia como el argumento es, como señalaba más arriba, algo que pasa en otras estructuras, por ejemplo, en muchos filmes de la narrativa clásica, modo de narración del que se aparta, según Bordwell, la “narración paramétrica”.

Por otra parte, Bordwell incluye aquí filmes como *Méditerranée* de Jean- Daniel Pollet (1963) que podría incluirse, en principio, en el *cine poesía* por la ausencia del eje casual-temporal⁴⁸; pero también *Pickpocket* de Bresson (1959), que, según la categorización que intento manejar, es un film donde las marcas de la “función poética” son fuertes pero no se aparta de una estructura narrativa (aunque ésta se encuentre quebrada).

⁴⁷ La marcación es de Bordwell.

⁴⁸ El mismo Bordwell lo describe como una serie de planos breves que son “topicos de ‘lo mediterráneo’” con pasajes musicales y un “comentario poético de Philippe Sollers” (1996:278).

Por eso me parece importante discriminar los dos ejes que, como ya había señalado, creo, atraviesan la historia del cine: la presencia o no de estructura narrativa y la manifestación u ocultamiento de la “función poética”.

Por supuesto, cada uno de los ejes es un continuo y los cuatro polos determinados por los dos ejes están lejos de dar cuenta de la historia del cine; encontramos numerosos filmes que se desplazan a lo largo de los dos ejes, y, claro, además entrecruzados. Hay filmes más o menos narrativos y filmes en que la “función poética” es más o menos manifiesta; además, ésta puede operar en un film con ciertos recursos y en otro con otros, haciéndolos a unos u otros manifiestos, mientras el resto se mantiene en una supuesta transparencia.

Pero, más allá de estas discrepancias, me parece muy interesante el aporte de Bordwell en cuanto a la asociación de este tipo de estructura con la de una composición musical elaborada en términos del serialismo, comparación que también aparece, como el mismo Bordwell recuerda, en Noel Burch.

Sin entrar en una analogía, que ninguno de los dos autores sostiene por otra parte, me parece que las relaciones de repetición, secuencialidad, paralelismo, oposición, inversión, etc. que podrían encontrarse en la música son, también, las que aparecen en la poesía. Y llevan a pensar en la importancia como figuras de las metataxis en el poema (concatenación, inversión, simetría, elipsis, etc.). Estas figuras son también muy importantes en la forma que he denominado *film poema*.

Volviendo a *El perro andaluz* y el abordaje de Talens, si tomamos, por ejemplo, la comentada imagen en que una navaja cercena un ojo vemos que el momento del corte es precedido por un plano en el que una nube cruza delante de la luna; las formas y el movimiento en los dos planos son similares.

Talens lee este momento desde un enfoque enunciativo, la función del corte del ojo sería la de impactar, alertar, hacer activa la participación del espectador que en el cine sería habitualmente pasiva, mientras que en el plano siguiente, entendido como subjetivo del personaje que ha cercenado el ojo, el film lleva al espectador a mirar lo que él mira. Pero en tanto el espectador se identifica a su

vez con la luna (o la mujer) (lo que mira el personaje que parece mirar a cámara), es a la vez sujeto y objeto de la acción: alguien que mira cómo un ojo es seccionado, alguien cuyo ojo es seccionado y alguien que secciona simbólicamente un ojo.

No quiero entrar a discutir esta lectura que se realiza desde una perspectiva que no es la que me interesa en este momento, lo que cuestiono es que en ella se desestima la similitud entre la forma y el movimiento de los dos planos, Talens nunca considera una posible atracción estética que podría provenir de esta comparación, que se conecta con una cierta combinación de los significantes sobre el eje del sintagma (tampoco de las connotaciones en el plano del significado que ésta comparación visual podría llegar a disparar, pongamos por caso connotaciones ligadas a la ironización).

En cambio, este tipo de apareamiento sí es contemplado por Bordwell, que, justamente, da varios ejemplos de cómo formas aparentemente similares se reúnen por motivos diversos en los diferentes modos de narración que analiza, y en el caso de la “narración paramétrica” lo hacen por similitud de forma y movimiento; podríamos decir, tal como sucede en la poesía con la comparación de dos construcciones frásticas.

Lo que agregaría es que en los otros casos que él menciona y que refiere a otros modos narrativos, además de las otras razones del apareamiento que señala, también hay una asociación por forma y movimiento. Nuevamente, nos encontramos con las dos series entrelazadas: la que refiere a la “función poética” y la que refiere a la “historia”. En lo que sí concuerdo con Bordwell es que en el caso de la película de Ozu⁴⁹ que pone como ejemplo de narración paramétrica las dos imágenes similares están allí *sólo por su forma y el movimiento que las presenta*.

Los análisis de Todorov llevan a destacar la ambigüedad semántica y la ausencia o quiebra de la representación, pero si esto se hace posible en la lengua, ¿cómo plantearlo para el cine que, cuando utiliza una filmación más o menos convencional con actores y lo que he denominado *objetos del mundo*,

⁴⁹ ¿Qué se olvidó la dama? (1937)

hace uso del signo icónico?. ¿Cómo podría haber ausencia de representación en el signo icónico?.

Más allá de que la supuesta potencialidad representativa del signo icónico puede adoptar múltiples variantes y no deja de ser una convención ⁵⁰, en Jakobson la “función poética” no abandona el significado, sino que “el nexo interno entre sonido y significado cambia de un estado latente a otro patente y se manifiesta de un modo más palpable e intenso” (1983:66). Volvemos a encontrar la correspondencia entre significante y significado pero de un modo diferente, con una relación intransferible, y ambigua. Jakobson plantea que “la ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo, es decir, es una consecuencia natural de la poesía” (1983:62). Y agrega que la supremacía de la “función poética” sobre la “función referencial” no destruye la referencia sino que la hace ambigua.

Otra remisión de Todorov en el texto citado contribuye a clarificar un poco más esta cuestión del significado en la poesía. El convocado es Etiènne Souriau, quien establece una distinción entre las artes representativas y las presentativas.: en las primeras habría textos donde “el universo de la obra coloca seres ontológicamente diferentes de la obra misma”; en las segundas, textos en los que “la interpretación de las cosas interpreta a la obra sin suponer otra cosa distinta de sí misma”⁵¹.

Desde esta perspectiva, dice Todorov, el papel jugado por la literatura en las artes presentativas es, en principio, muy pobre: quedaria reducido a la poesía letrista y concreta, a las experiencias tipo dadá o similares. Esta actuación pobre, según Souriau, se debería a la menor riqueza del significante literario: de los sonidos de la lengua comparativamente con los sonidos de la música, y, agrega Todorov, de la menor riqueza de los grafismos frente al significante pictórico.

⁵⁰ Ver, por ejemplo, U. Eco (1976) .

⁵¹ El texto de Souriau es *Correspondencia de las artes* (1965); el entrecomillado corresponde al fragmento citado por Todorov (1996: 136).

Pero, sigue diciendo, los significantes de la literatura no son los sonidos sino las palabras y las frases, y estas “ya poseen un significante y un significado”. Con esta caución, la literatura presentativa sería aquella donde no sólo el significante deja de ser transparente y transitivo sino donde también se comporta así el significado, y él encuentra este carácter presentativo en *Las iluminaciones* de Rimbaud, donde la representación si no es imposible es muchas veces al menos incierta.

Es que la literatura, como también el cine, es un “sistema connotado”⁵², un sistema de significación complejo, su plano de la expresión es ya un sistema completo, con significante y significado.

La capacidad de referenciación del cine es propia de los sistemas de denotación sobre los que se apoya el lenguaje audiovisual, sobre todo en la serie visual. En el lenguaje visual es difícil escapar a la significación denotada que se conecta con la referencialidad, porque esta significación es propia de un saber cultural. Pero los significados de connotación son propios del sistema textual del film y la operatoria textual puede subvertir su referencialidad que es lo que hace el *film poema* (y en cualquier otra forma, aunque en menor medida, la “función poética”).

Todorov lleva, finalmente la conceptualización del poema en prosa a una resolución dada por cada caso particular. Deja abierta, no obstante, la pregunta sobre si no podría encontrarse una afinidad entre las diferentes razones que hacen que se haya considerado a un texto como poesía.

Tentativamente, se podría decir que más allá de esta resolución individual, con la que no puedo dejar de acordar también para el cine, la construcción del *film poema* parece pasar por una parte por esta subversión de la referencialidad presente en los significados de connotación y por la otra por el ritmo propio de la combinatoria sintagmática, que opera de manera conjunta sobre los significantes y sus significados de denotación y que, remitiendo a Jakobson, que aquí remite a Poe, actuaría como una “subcorriente de significados”.

⁵² En el sentido en que lo han planteado .Hjelmslev (1972) y Barthes (1997).

De todos modos, es preciso retomar la idea del *continuum*; no existen *filmes poesía* puros o existen muy pocos. Muchos textos que se presentan, si no con una fuerte estructura narrativa, con una referencialidad aparentemente dominante, terminan mostrando en su construcción tantos procedimientos del discurso poético que es difícil su ubicación.

La delimitación de estas *poéticas filmicas* (finalmente modélicas) no tiene otro objeto que procurar una aproximación a la producción semiótica del cine que privilegie la materialidad de sus procedimientos.

La ubicación de esta configuración en primer lugar no fue decidida sino después de una difícil evaluación de pros y contras en términos del ordenamiento del trabajo analítico. En primera instancia, se presentaba como más pertinente comenzar por la “narrativa clásica”, en la medida en que esta forma ha operado siempre como una suerte de Grado 0, si nos atenemos a los metadiscursos teóricos y críticos sobre el cine⁵³: todas las otras configuraciones siempre se han distinguido a partir de su diferencia con esta forma. Sin embargo, la *forma poética* es la que ha podido jugar con mayor libertad con los recursos propios del cine, aquellos que le son más específicos, estando menos constreñida por las exigencias de la narratividad (por eso su carácter nodal en la polémica *sobre lo que el cine es o debe ser*). Entiendo que esta libertad es la que permite una mejor observación, en los ejemplos que se considerarán, de la operatoria figural más específica del cine. No quiere decirse con esto que esa operatoria no sea igualmente rica en ejemplos del cine narrativo, como trataré de mostrar más adelante, sino que esta forma facilita la visualización del empleo de los recursos fílmicos en la construcción de la figura, al estar menos comprometida con la construcción de referencia y con el acatamiento a una *historia*.

5. 1. .2 Ejemplos de operaciones figurales dentro de esta configuración.

⁵³ Ver, al respecto, Bejarano Petersen 2006.

En 5. 1.1. se alude a un film representativo de lo que he decidido denominar “film poema”, *El perro andaluz*. Desplegaré en este párrafo y el siguiente otros ejemplos, atendiendo particularmente a la operatoria figural. Pero antes me parecen necesarias algunas puntualizaciones más sobre la elección de ejemplos.

Las configuraciones históricas que he decidido considerar operan, como he planteado en el Cap. 3, como un ordenamiento de base para realizar observaciones sobre la operatoria figural. Los ejemplos que se analizarán pertenecen a la configuración a la que se dedica el apartado, pero puede tratarse tanto de films completos como de fragmentos de filmes.

En cada configuración pueden privilegiarse algunas figuras sobre otras, porque la figura se presenta allí de un modo que me ha parecido más interesante para el análisis. Pero, la posibilidad de la dominancia de una operatoria figural en una determinada configuración es una cuestión que quedará reservada a las conclusiones del trabajo; no se plantea desde el inicio una relación entre configuración fílmica y tipo de operatoria figural. Acorde con esta propuesta, en el caso particular de la *forma poesía* prestaré atención especial al comportamiento de las denominadas por el Grupo μ metataxis (1987: 121-154), sin que ello implique dejar de lado operaciones de otro tipo implicadas.

Desarrollaré aquí un ejemplo tomado de *India Song*, la ya mencionada obra de Marguerite Duras⁵⁴.

Este texto presenta una factura desacostumbrada, porque es de larga duración pero no se inscribe en una estructura narrativa.

Las imágenes del film muestran a los personajes actuando, pero sin hablar. Se trata, de todos modos, de una actuación *desdramatizada*, en la medida en que sus movimientos, sus desplazamientos sobre el plano, están guiados, más que por un criterio *psicologista*, por objetivos de orden *plástico*. Esto

⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=lz5x_xcFhBU
https://www.youtube.com/watch?v=CJ_piqKKOKM

hace que el aspecto compositivo sea dominante⁵⁵. Se perciben composiciones visuales que van modificándose según los desplazamientos de los personajes. La gestualidad que éstos manejan, por otra parte, es afectada por cierta condición estática, que refiere el todo a lo pictórico o a lo fotográfico (y, parcialmente, a lo escultórico). El uso del color y la iluminación apoyan estas elecciones. Ambas series, muy elaboradas, contribuyen a resaltar el esteticismo del nivel visual.

La banda sonora es altamente compleja. Por una parte, se presentan cuatro voces, dos femeninas y dos masculinas. Estas hacen referencia a una historia de amor, pero esta historia no termina de componerse. Refieren a un personaje femenino, Ana María Stretter, una mujer hermosa y enigmática, hacia la que todos los personajes masculinos se sienten de un modo u otro atraídos. Son voces sin identificación, que hablan de hechos presentes (en las imágenes se muestra, como episodio central, un baile en la embajada francesa de Calcuta, en los años treinta, y pocos momentos anteriores y posteriores a él) y de sucesos que acaecieron en el pasado o que sucederán después, sin que quede demasiado claro cuál es el orden preciso en ese devenir, y cuáles son las relaciones de causa y efecto entre los hechos que se cuentan. Pero sí se hace evidente el trabajo de elaboración que presenta el decir de las voces, muy compenetrado con el modo en que suelen leerse los poemas. La relación con lo que se muestra es dispar: a veces guarda relación, otras veces no; a veces son comentarios sobre lo que sucede, a veces refieren al pasado o al futuro de lo que se muestra. Alternando con estas voces, en ocasiones aparecen en la banda sonora parlamentos que están en boca de los personajes, pero esto nunca presenta un montaje de sonido como es habitual en el cine, sino que se oyen las voces pero no se muestra a los personajes hablando.

⁵⁵ Estoy refiriéndome a “composición” en el sentido en que lo propone Jacques Aumont: como uno de los elementos que integran la configuración de lo que denomina “espacio plástico de la imagen”, que refiere a un sistema de relaciones entre las partes que se presentan en su superficie (1992: 144).

También la música es un elemento altamente significativo en la construcción textual. Un único tema- el blues *India Song*- recorre todo el film, con un motivo de base, que, además, se reitera -con variaciones, y con mayor o menos presencia en términos de articulación de clima- insistentemente a lo largo del sintagma fílmico. La última serie que integra la banda sonora, la que recoge referencias a una naturaleza y a un contexto cultural que se pretende, por algunas connotaciones de la historia, inquietante para los europeos, como los de la India (inclusión de voces que articulan formas expresivas nativas, por ejemplo), contribuye de manera no menor al clima general sonoro.

Encontramos en los vínculos que se establecen entre las series sonoras entre sí (las diferentes voces, la música y los *sonidos ambientales*), las visuales (elementos que intervienen en las composiciones móviles, color, iluminación) entre sí, y los que se establecen entre las visuales y las sonoras, relaciones que, recurriendo al análisis citado de Todorov, podríamos denominar de “correspondencia”. No existe un claro encadenamiento lógico-temporal entre las situaciones que se muestran, encadenamiento que está especialmente ausente de las relaciones entre lo que se muestra y lo que se oye, pero esto no implica que no exista una férrea organización en el todo, y aquí es donde puede hablarse de “correspondencias”; este sistema encadena los elementos a través de criterios que podríamos llamar rítmicos, donde se presentan operaciones de emparejamiento, contraste, repetición, elipsis, inversión.

Claro está que se hace evidente que la utilización del concepto de metataxis tal como lo entiende el Grupo μ no podría ser aplicado aquí, no sólo porque estamos en un lenguaje diferente, sino porque este concepto está muy ceñido al seguimiento de una norma de construcción frástica, y estoy considerando todas las operaciones figurales en el plano del discurso.

Sin embargo, utilicé en principio esta denominación, refiriendo a relaciones que tienen lugar entre los diversos elementos que actúan en el plano del sintagma, porque los tipos de operaciones que la retórica clásica atribuyó a

estas figuras pueden asimilarse de algún modo, al menos en algunas de ellas, a las operaciones que tienen lugar en el sintagma fílmico; es el caso de figuras como la repetición, la elipsis o la inversión.

Al ser el criterio empleado en este trabajo el de la focalización en la actuación discursiva de la figura, se presentan en estrecha relación el plano de la expresión con el plano del contenido, pero en el caso particular de estas operaciones me interesa destacar su incidencia en la “forma de la expresión” (Hjelmslev 1984), una incidencia similar a la que adquieren en la “forma de la expresión” en la poesía escrita. Esta es la segunda razón para haber partido de esta denominación, porque en la retórica clásica se resalta su comportamiento en este plano.

Antes de pasar a otros ejemplos, quiero referir brevemente a los planteos de quien creo es uno de los primeros teóricos del uso de los recursos fílmicos en el sentido que aquí me interesa: Sergei Eisenstein.

Cuando se evoca a Eisenstein se tiende a restringir sus posiciones y a recordárselo predominantemente por su concepción dialéctica del montaje, dejándose de lado gran parte de su concepción sobre la construcción de sentido a partir de la asociación, proceso que no pasa sólo por el montaje de los planos sino también por la asociación de los elementos dentro del plano, por la vinculación de la forma visual con el significado producido y por la asociación de las imágenes con el audio (cuando piensa el cine sonoro). Globalmente, por una interacción de todos los recursos que contribuyen a la construcción de significación en el cine; este es su tan mentado “montaje de atracciones”.

El planteo del film como una forma orgánica no es otra cosa que una apelación a su organización sintagmática, aspecto en el que los ritmos adquieren una relevancia particular.

Cuando avanza en su concepción, Eisenstein integra el ritmo interno del film en una estructura dialéctica que se corresponde con la ideología que la atraviesa (el materialismo dialéctico) y con los temas que le preocupan (la lucha del pueblo ruso), pero bajo la interrelación dialéctica, con su juego de

oposiciones, existe un sistema de relaciones que en su origen no son necesariamente opuestas sino que establecen diferentes tipos de asociaciones.

En su exposición de la famosa secuencia de la escalinata en *El acorazado Potemkin* (1925)⁵⁶ encontramos que se la describe como una “línea de movimiento”, encontrándose allí expresiones como “rítmico descenso de los pies de los soldados”, “el tempo aumenta”, “el ritmo se acelera”, “aceleración de este movimiento que se precipita hacia abajo”, “perturbador movimiento opuesto hacia arriba”, “vertiginoso movimiento de la multitud hacia abajo”, “lento y solemne movimiento hacia arriba de la figura solitaria de la madre”. (1949: 141-166).

Encontramos aquí una semejanza que me parece evidente con lo que podría ser una descripción del comportamiento de las palabras y los segmentos frásticos que operan en el plano del sintagma en una poesía (relaciones de correspondencia, simetría, contraste, énfasis, etc.). Nos encontramos con la dominancia de lo sintagmático sobre lo paradigmático, es decir, con la “función poética” de Jakobson. La formidable intensidad emotiva de esta secuencia no está en las imágenes que se muestran (aunque éstas tengan su propia carga emotiva) sino en el modo en que se las muestra.

David Bordwell ubica al cine de Eisenstein en lo que denomina “narración histórica-materialista”, porque Bordwell considera que el cine soviético ubicado entre los años 1925 y 1933 tiene caracteres narrativos propios⁵⁷. Pero se han considerado aquí criterios de tipologización diferentes a los de Bordwell (comportamiento frente a la estructura narrativa “clásica” y frente a la “función poética” jakobsoniana), además de insistirse en la continuidad entre formas dentro de los filmes, e incluso dentro de las *escuelas* o *corrientes*. Y esta continuidad es algo que puede observarse en el mismo

⁵⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=8ORUQvD6qyQ>

⁵⁷ Para Bordwell la discriminación de ese cine como un tipo de narración específico pasa en gran parte por la interacción de un cierto uso de los recursos fílmicos con una propuesta argumentativa (que Bordwell denomina “retórica”, recogiendo la línea teórica que asocia esta denominación a la argumentación, una línea que, como ya se ha indicado, no es la que se sigue en este trabajo) (1996: 234-273).

cine de Eisenstein; incluso dentro de *Potenkim* el comportamiento de los recursos fílmicos en la secuencia de la escalinata no es algo que está presente a lo largo de todo el film. Por eso es en esta secuencia, y no en todo el film, donde creo puede encontrarse funcionando a pleno la forma que he denominado “film poema”. La referencia aquí existe pero está mediatizada por la forma poética, se podría decir que está *sublimada* por la forma poética, por lo que adquiere una transcendencia y una universalidad que van más allá de la referencia a un hecho concreto.

Finalmente, en muchos momentos del cine de Eisenstein la construcción del film se asemeja a la de una forma musical. Esto se pone particularmente en evidencia en sus bocetos para la construcción de Alejandro Nevsky, donde existe correspondencia rítmica entre las formas visuales dentro del plano, los significados a transmitir y los momentos de la banda musical de Prokofiev (1949: 117-157).

Este modo de articular los recursos fílmicos en el sintagma que puede observarse de manera manifiesta en el “film poema” o en otras estilísticas que divergen del cine “clásico” podemos encontrarlas también en muchos filmes de esta última forma. Espontáneamente podríamos pensar que el enfoque eisensteiniano sobre la construcción de ideas a partir de los procesos asociativos no se vincula fácilmente al realismo narrativo del momento clásico norteamericano; sin embargo allí también se presenta (como intentaré mostrar en 5. 2). Aunque finalmente no resulta extraño, si se piensa que entre los nombres a los que Eisenstein recurrió para ejemplificar sus procesos asociativos dentro de la literatura se encuentran autores como León Tolstoi o Guy de Maupassant, quienes sin duda algo sabían de la construcción de un *real* literario, y pertenecían a corrientes estilísticas en las que no puede negarse la fuerte incidencia de la narración (1974:15-53).

5.1. 3. Apropiación de los recursos del *cine poesía* en algunos discursos publicitarios.

Fuera del registro discursivo que se ha considerado específicamente *cine*, en términos de su circulación social, la forma que estoy considerando puede encontrarse de manera fuerte, como antes señalaba, en otros ámbitos de la discursividad social, como el video musical, el video-arte o la publicidad.

Tomaré algunos ejemplos de este último registro. Me interesan porque creo que en ellos puede observarse cómo la producción de sentido que se construye representa una operación altamente compleja en términos figurales, que logra, incluso, derivar hacia efectos de sentido argumentativos, algo muy propio (y definitorio) del registro.

Como el cine propiamente dicho, la publicidad fílmica ha hecho un uso importante de la imagen, y es en esta línea en la que su focalización puede derivar en observaciones útiles para pensar la figuración en cine, en la medida en que en esta semiosis particular la operatoria figural muestra caracteres distintivos respecto de la elaborada por los discursos verbales, estando muchas veces ligada a una producción de sentido específica, como es la argumentativa. Y creo que las construcciones argumentativas que allí se llevan a cabo con presencia dominante de la imagen permiten estudiar las posibilidades semánticas de los recursos fílmicos con la mayor facilidad que brinda el *film poema*, pero, además, en una producción de sentido que avanza sobre la construcción de referencia. Con esto quiero decir que, a diferencia, del *film poema* puro (como forma modélica), las piezas publicitarias que presentaré suman a la serie de recursos que articulan el texto como estructura (según Talens), o que difieren del sistema argumental (según Bodwell), una serie que crea referencia, pero que lo hace de modo diferente del de una estructura narrativa.

Me permito antes un rápido recorrido histórico por este ámbito discursivo, conectado con la implementación histórica que hizo de la figura.

A mi juicio, pueden distinguirse tres grandes momentos en la argumentación publicitaria. Los denomino momentos porque su emergencia ha sido histórica - no han aparecido de manera simultánea sino sucesivamente- pero ello no implica que uno haya reemplazado al otro, por el contrario, a partir de la

incorporación de cada modalidad ha ido creciendo el universo de los posibles argumentativos de la publicidad, y en la actualidad las tres modalidades coexisten y se interpenetran.

En un primer momento la argumentación se propone resaltar atributos del producto. Si bien siempre se trata de un producto/marca, los atributos recaen sobre rasgos que el producto/marca comparte con el genérico de producto; la marca opera sólo desde el lugar de la distinción, de la superación en relación con otras marcas. Esta modalidad es ilustrada de manera ejemplar por las viejas publicidades narrativas de Colgate y Gillette, en donde a partir de una estructura narrativa, con marcada exposición de la carencia (dientes oscuros, cara barbuda por exceso de sensibilidad al afeitado), el producto disparaba desde sus atributos un proceso de transformación que culminaba en la superación de la carencia. En este momento la transformación suele incidir de modo restringido en la vida del usuario, lo hace privilegiadamente en aquel espacio afectado directamente por el producto, aunque aparecen ejemplos en que la carencia y la transformación afectan globalmente al usuario - como, justamente, es el caso de los dos ejemplos citados- pero lo diferencial de este momento es que la transformación se produce esencialmente por la acción del producto. La argumentación se apoya aquí marcadamente en significados-los remitidos a los beneficios obtenidos a partir del consumo- que recaen sobre el referente/producto.

Un segundo momento es aquel en que los atributos son de marca; esto implica que si bien pueden comunicarse cualidades del genérico, lo dominante es la comunicación de la marca; por ello la marca puede detentar atributos que no pertenecen al universo de cualidades del genérico, ya sea porque hiberbolizan de manera notoria esas cualidades, ya sea porque incorporan cualidades que no puede proveer el genérico, tales como cualidades de orden *maravilloso*. Esta es la modalidad que ha llamado la atención, por su alto grado de elaboración textual, de autores provenientes del estudio de otros ámbitos discursivos supuestamente más prestigiados socialmente, como es el caso de

Roland Barthes. Los dos claims que siguen, citados por Barthes (1997), *Cocine en oro con Astra* y *Un helado Gervais es derretirse de placer*, ejemplifican bien esta modalidad. Cuando la publicidad recae sobre el poder de la marca, usar un champú permite ser la reina de la fiesta, usar un auto permite acceder a un lugar social privilegiado, utilizar la tarjeta de crédito x hace posible ser recibido como un rey en todos los lugares del mundo y consumir la galletita y logra instantáneamente cambiar la depresión en felicidad; algunas marcas también permiten adquirir la posibilidad de volar, la de generar mágicamente transformaciones en los objetos, los espacios o las personas, etc..

En el desarrollo de este segundo momento la argumentación acentúa los efectos generados sobre la totalidad de la vida del usuario: por ejemplo, aparece una variedad que se apoya de manera fuerte sobre el logro de estilos de vida social culturalmente jerarquizados.

Otra de las variaciones que existen dentro de este tipo es la que opera con modelos de referencia, es el caso en el que la argumentación se mediatiza a través de una *imago*, figura socialmente reconocida y prestigiada en algún ámbito, que al utilizar la marca legaliza sus atributos, los jerarquiza, y a veces les transfiere sus propios atributos. Esta publicidad con personajes que operan como modelos de referencia también aparecía en el momento anterior, pero el modelo de consumidor solía ser el *experto* o el *consumidor tipo* que ha probado ya las ventajas del producto. Al centrarse la argumentación sobre cualidades de marca y no de producto, la figura de referencia puede ser alguien que no tenga ninguna relación con el producto, y cuyo consumo, a diferencia del experto, nada prueba; en verdad las *imagos* publicitarias no son más que consumidores *comunes* cuyo lugar de consenso público *ennoblece* la marca. En este segundo momento reina la figura retórica; no es que en el primero no hubiera aparecido, pero ahora su uso es más marcado y juega, además, roles originales. Suele cumplir dos funciones: enriquecer *poéticamente* el discurso publicitario, haciéndolo más bello, más original, etc. (es la función ya conocida también en otros ámbitos, de la figura como *adorno*) y traducir a un lenguaje

literario los efectos generados por el producto, básicamente a partir de operaciones de orden metafórico⁵⁸. Esta segunda forma de aparición es más interesante desde la perspectiva que estoy implementando porque es la que se conecta específicamente con la operatoria argumentativa ligada a la figura. A diferencia de la modalidad publicitaria anterior, los significados que dispara la argumentación- siempre sobre los beneficios obtenidos del consumo- se asocian al consumo de la marca, antes que al consumo del producto, pero no dejan de recaer sobre el referente del discurso publicitario. La argumentación publicitaria promete algo que es del orden del mundo, es un logro que tiene vigencia en la *realidad* exterior al discurso publicitario, sea este algo más o menos *irreal*.

Se integra en esta modalidad, por ejemplo, una comunicación de neumáticos Pirelli⁵⁹ en la que se ve a un atleta que atraviesa las aguas, sube a la estatua de la libertad, salta a la ciudad, y por fin, cuando nos muestra las plantas de sus pies, descubrimos que ellas son de neumático. Si bien la argumentación hiperboliza en principio atributos del producto (velocidad, resistencia, etc.), el alto impacto audiovisual determinado por el estilo de filmación, que incluye fuertes efectos especiales, recorta una personalidad de marca que podríamos calificar al menos como audaz, creativa y poderosa, cualidades que exceden sin duda la predicación sobre un neumático pero que no resultan extrañas al universo simbólico de las marcas. Creo que éste es una implementación sencilla de la figuración audiovisual, pero ya muestra un plus dado por el trabajo textual. La metáfora básica ya está aquí acompañada por operaciones de orden sintagmático (construidas sobre el sintagma audiovisual) que dan lugar a una estructura fuertemente rítmica (nuevamente correspondencias entre movimientos visuales y sonoros, contrastes, énfasis, etc.). Es a partir de esta estructura rítmica audiovisual, desde el *tempo* muy particular de esta

⁵⁸ De acuerdo con lo señalado en la primera parte de este trabajo, estoy considerando aquí el tipo de operación sobre el lenguaje realizada, más que figuras específicas del listado histórico generado por la teoría retórica, en la línea de las orientaciones desarrolladas por R. Jakobson (1980:99-143) y, sobre todo, C. Metz (1977:145-163).

⁵⁹ Festival de publicidad y Diseño de Londres 1995

pieza, que la construcción de personalidad marcaría es inseparable de la construcción textual.

Un segundo ejemplo pertenece a la marca Esso. Durante años Esso mantuvo una comunicación centrada en la metáfora: “tigre” por “potencia”. La imagen de un tigre operaba como símbolo visual de la marca y en algunas ocasiones la metáfora visual era complementada con un claim verbal: *"Ponga un tigre en su motor"*.

En varios comerciales fílmicos de la marca⁶⁰ podía verse con ligeras variantes el siguiente procedimiento: en un primer momento, un tigre avanzaba corriendo, en franco despliegue de sus facultades de fuerza, velocidad y potencia; en una segunda instancia, el tigre se transformaba, a partir de un trucaje visual, en un flujo de nafta (o lubricante) que se introducía en el motor del auto.

En este juego de imágenes - que percibimos como una modalidad habitual en la publicidad audiovisual, a la que solemos dedicar una atención distraída- se ponen, sin embargo, en funcionamiento complejos mecanismos de la operatoria retórica.

- Encontramos, en principio, una metáfora con un alto grado de cristalización lingüística: “tigre” por “potencia”⁶¹. En segundo lugar, en la conversión del tigre en nafta, asistimos a un proceso de desplazamiento: el tigre transmite sus propiedades a la nafta. A diferencia de la metáfora lingüística, de fuerte vigencia social, este segundo momento de la operatoria es exclusivamente fílmico, es intransferible fuera del universo visual del film. La operación realizada es una metonimia, pero la contigüidad no es aquí lingüística sino que pertenece al lenguaje fílmico. No hay nada en la lengua que acerque el tigre a un chorro de líquido, sólo están unidos a partir de integrar el momento 1 y el momento 2 de un proceso de transformación visual.

⁶⁰ Las comunicaciones que se comentan corresponden a los años noventa.

⁶¹ Sin duda “tigre” autoriza otras metáforas, pero las asociaciones con “energía”, “potencia”, “elasticidad”, “velocidad” que utiliza la marca han tenido difusión en diversos discursos de la cultura occidental (y creo que también de otras, aunque ello no es para el caso significativo).

- El proceso de desplazamiento no deja de sugerir una condensación entre las dos imágenes: el tigre y el fluido son una y la misma cosa, lo que establece entre ellas un cierto acercamiento por similitud, propio de la metáfora. Estas superposiciones entre la condensación y el desplazamiento no son por otra parte desconocidos en el trabajo del sueño. (Freud 1979), un trabajo que, sabemos, el cine puede imitar (Metz 1979). Me atrevería a decir que este traslado metonímico en la referencia está articulándose aquí a través de una operación de tipo metaplasma, ya que estas operaciones han sido descritas como aquellas que operan sobre la forma de la expresión del lenguaje (Grupo μ 1987:99), y así como en el metaplasmo lingüístico se transforma la configuración de una palabra, en el caso de la imagen es la configuración visual la que se transforma y troca en una nueva (tigre en chorro de líquido). No intento aplicar una categoría lingüística a un lenguaje audiovisual por el solo hecho de hacer uso de ella, sino que creo que parecidos efectos de sentido a los que tienen lugar en el caso de metaplasmos lingüísticos pueden encontrarse en el caso de operaciones similares en otros lenguajes; al menos, creo que así sucede con la operatoria visual. Una contigüidad tan estrecha, como la que tiene lugar en el ejemplo, supera la habitual contigüidad metonímica; aquí estamos en presencia de algo que no está cerca de otra cosa, sino que se percibe como siendo esa y la otra cosa al mismo tiempo; éste es el efecto de condensación que antes señalaba, y me parece que es indudable que se trata de un efecto que sólo puede permitir la imagen en movimiento propia del film,⁶²
- Consumado el traslado metonímico de atributos del tigre a la nafta, ésta los transfiere al auto. Aquí el proceso metonímico por contigüidad opera visualmente: se ve a la nafta entrar en el motor, pero también lingüísticamente, en tanto “nafta” se encuentra dentro del campo

⁶² Estoy considerando la imagen en movimiento de una manera muy general, refiriendo en el pasado a las posibilidades del trucaje o de la animación manual y a las de la digitalización en la actualidad.

semántico de “auto” (relación sinecdóquica) y, en consecuencia, mantiene un vínculo de contigüidad con “motor”, también integrante de ese campo semántico y también partícipe de un vínculo sinecdóquico con “auto”. Esta cadena metonímica, genera el efecto de sentido de un auto que se ha cargado con los atributos de potencia del chorro de nafta (que antes los había recibido del tigre).

- La operatoria visual solía ir acompañada con una banda musical que subrayaba con cierta imponencia el proceso; así, en el montaje imagen-sonido, se produce una operación que podríamos muy bien asimilar al “énfasis” de la retórica clásica.
- Por último, no podemos olvidar que la potencia asociada al producto -nafta o lubricante- en el discurso publicitario termina invistiendo metonímicamente con esas propiedades también a la marca Esso.

Reitero que estamos aquí en presencia de una construcción que, si en algunos de sus aspectos es comparable a la operatoria lingüística, en otros resulta sólo hallable en el discurso fílmico. Por otra parte la construcción es indivisible en términos del sentido producido; no es posible despegar el significado lingüístico, presente ya en el universo profílmico, del creado en el discurso cinematográfico. Esta operatoria atraviesa, por otra parte, lo que podemos considerar varios planos del film, en tanto la misma construcción retórica implica composiciones diferentes en el plano de la imagen y compromete, también, al montaje imagen-sonido.

Veamos un tercer ejemplo. En una publicidad televisiva del shampoo Guhl ⁶³encontramos una figura femenina portando un exótico peinado cuya forma se asemeja a la de un pino, inmediatamente descubrimos que nuestra percepción era errónea: se trataba de una ilusión generada por la pose y el ángulo de toma; al moverse la cámara descubrimos que la modelo se hallaba parada delante de un árbol; el juego se repite con otro árbol, un arbusto, una palmera y una nube. Finalmente descubrimos que se trata de la publicidad de un

⁶³ Festival de Publicidad y Diseño de Londres 1995.

shampoo, y el slogan *Su segunda naturaleza* redonda la significación ya percibida a través de las imágenes: el producto se relaciona con elementos naturales. Ha operado aquí de manera importante una relación de contigüidad discursiva entre el cabello y elementos de la naturaleza; a través de esa contigüidad el cabello se ha cargado con las propiedades de los elementos naturales; al separarse de ellos el pelo da cuenta, metonímicamente, de esas propiedades: *está en lugar de*. Por último, a partir de la construcción metonímica no deja de elaborarse una operación de orden metafórico, porque ya habíamos percibido que el pelo, a través del peinado, tenía una relación de semejanza con elementos de la naturaleza y, aunque esta relación *deviniere falsa* ese sentido no se evanesce totalmente. Las operaciones figurales visuales descritas disparan un abanico de significaciones no enteramente precisable: que el producto se elabora con elementos naturales, que a partir del uso del shampoo el pelo mantiene su propiedades naturales, que el pelo tiene la riqueza y la fuerza de la naturaleza, que el producto es tan compatible con el cabello que es como el cabello mismo y, finalmente, lo que también implica una metaforización de los beneficios del uso del shampoo, que después de usarlo *tu pelo es la naturaleza misma*, con toda la carga emotiva que la metáfora dispara. Las mayores ambigüedad y polisemia de la imagen permiten así la construcción de una significación complejo, de gran riqueza semántica. Acá la figura ya no opera sólo como modalización del discurso sino que toda la argumentación se construye a través de las operaciones figurales. Es un lugar común de la publicidad de shampoo legalizar los beneficios desde el uso de ingredientes naturales, desde la protección de los componentes naturales del cabello, pero una cosa es visualizar la composición del producto o el proceso de elaboración, en cuyo caso la legalización aparece en el referente y el discurso se entiende sólo como representación, y otra construir textualmente esa legalización a través de una operatoria retórica.

La comunicación analizada forma parte de un tipo de argumentación hoy muy usada por la publicidad, la de derivar los atributos de la marca de una operación metonímica que se desprende de una contigüidad discursiva en la

comunicación publicitaria. Productos cosméticos, bebidas sin alcohol, alimentos light cercanos o inmersos textualmente en flores, hierbas, bosques, lagos; genéricos diversos que adquieren refinamiento y prestigio a partir de su contigüidad con un universo de lujo y sofisticación son desde hace un par de décadas un lugar común argumentativo de la publicidad actual. El ejemplo de Guhl tal vez sea ejemplar, porque a la operación metonímica se suma la metafórica y porque al desprenderse las modelos femeninas de los elementos naturales se percibe con claridad cómo la contigüidad espacial se transforma en un reemplazo metonímico (metonimia puesta en paradigma), reemplazo que siempre tiene lugar, aun cuando los dos elementos estén presentes en el sintagma (metonimia puesta en sintagma) pero que aquí resulta marcado⁶⁴ Este ejemplo es también claramente una publicidad de marca porque si bien se predicen atributos del producto, el juego retórico empleado, la sofisticación de las modelos, el despojado tratamiento visual, confieren a la marca una personalidad singular que excede la predicación sobre el producto.

Considerados los tres casos en el orden seguido, vemos que el aporte discursivo de la construcción figural a la argumentación es creciente. En la publicidad de Pirelli, la metáfora sobre el producto se representaba visualmente en el discurso, pero precedía a éste (en muchos otros discursos de la cultura, el atleta opera como metáfora de la fuerza, la potencia, la velocidad, etc), aunque el modo de presentarla aportaba otros atributos de marca; en la comunicación de Esso también era retomada una metáfora existente en el universo profílmico pero en el discurso publicitario su desarrollo articulaba un complejo proceso de encadenamientos figurales; en la publicidad de Guhl, la metonimia y la metáfora se construyen discursivamente. Quiero decir con esto que si bien muchas marcas ponen como valor de sus productos el estar hechos con ingredientes naturales, la metáfora “pelo” por “naturaleza” no existe en la

⁶⁴ C. Metz, en relación con las figuras retóricas en el cine, ha procurado desalentar las equiparaciones metonimia/ sintagma y paradigma/metáfora, mostrando que ambas operaciones retóricas pueden aparecer con presencia sobre el sintagma de los dos elementos que intervienen en ella o mediante una elección paradigmática con la sola presencia en el sintagma del elemento reemplazante (1979: 157-163).

sociedad, como sí existen “ atleta “ por “ resistencia”, “destreza”, etc. o “tigre” por “energía”, “potencia”.

Un tercer momento es el que algunos autores han definido como “publicidad posmoderna” (Krief 1984). En él la argumentación recae también sobre la marca, pero de modo diferente: no se expresan atributos de marca que de modo real o maravilloso se propongan con potencial para beneficiar al consumidor. Un relato que cita géneros cinematográficos, un gag de humor, un momento musical sin relación alguna con la marca puede ser todo lo que se encuentre en esta modalidad. No hay aquí gratificación propuesta y la única obtenida es la que resulta del disfrute de la publicidad como espectáculo. En consecuencia, no es necesario ser consumidor para disfrutar del discurso publicitario de la marca como espectáculo, cualquier receptor puede hacerlo. En consonancia con lo anterior, muchas veces no adopta la forma del discurso argumentativo, entendiendo que el discurso argumentativo presenta caracteres diferenciales en su articulación retórica respecto de otros discursos: construye un enunciador-argumentador y un enunciatario a quien se busca persuadir, y ello es diferente de generar efectos persuasivos sin *intención textual*, lo que puede suceder con cualquier discurso. En consecuencia, si una publicidad de este tipo seduce lo suficiente para acercar a la marca-porque la marca demuestra ser inteligente, ingeniosa, irónica o divertida- ello sucede independientemente de la propuesta discursiva, que no propone un enunciatario al que busque convencer o seducir. No obstante, no me ocuparé acá de esta variante sino de aquella otra en que la propuesta argumentativa elide toda referencia y vuelve al discurso sobre sí mismo. Es decir que en esta variante los recursos que he considerado propios de la “forma poética” fílmica, dejan de lado la construcción de referencia y retoman la esencia del *discurso poético*, tal como lo he venido considerando. En ella sí se adjudican cualidades a la marca, como en el segundo momento de la publicidad, pero esas cualidades no están en el referente sino en el discurso.

Recurro para ejemplificar a una pieza que me parece muy representativa de esta articulación. Ella presenta una estructura narrativa, pero la tomo porque en lo que hace al comportamiento figural se muestra una construcción de significado propia del discurso poético, en la medida en que existe una construcción de sentido a través de una metáfora que sólo existe en este texto, y esa metáfora actúa como argumentación de la marca, expresa cualidades de la marca, de imposible traslación a otros lenguajes fuera del espacio textual del discurso publicitario.

Es una comunicación de la cerveza Heineken⁶⁵, en la que se presenta a un personaje que resuelve de manera rápida e ingeniosa una situación difícil y, aparentemente, sin salida. El producto no tiene lugar significativo en el relato desarrollado y el slogan es *Pensá en verde* (el verde integra de modo protagónico la simbología de marca). La argumentación articulada aquí es altamente elaborada y en manera alguna unidireccional, en tanto podría entenderse que quienes consumen Heineken desarrollan su ingenio, pero también que quienes consumen la marca integran un segmento de individuos privilegiados en términos de inteligencia y creatividad, y que por eso consumen la marca. La apelación al usuario gira en torno a que el consumo de Heineken le permitirá integrar un segmento de personas con valores que él privilegia, pero no es precisa (encontramos el significado teñido de ambigüedad propio del discurso poético). El relato existe, pero no construye argumentación, como si lo hace en la modalidad seguida por las marcas antes mencionadas Colgate y Gillette (la clásica articulación causal antes/ después); la argumentación se construye en una asociación sintagmática entre el relato y la expresión *Pensá en verde*.

Si bien habíamos visto que la promesa publicitaria desde hace largo tiempo hiperbolizaba o mistificaba los atributos del producto, alguna relación todavía conservaba con ellos. En este caso ha desaparecido toda relación, dado que si no es creíble que un auto caro pueda llevarnos a integrar un segmento social de referencia, y que el uso de un desodorante corporal pueda hacernos un

⁶⁵ Argentina, 2001-2002.

individuo irresistible, alguna conexión existe entre las cualidades de la marca y la obtención de logros; en la publicidad de Heineken no existe modo de relacionar el consumo de una cerveza con la adquisición de algún ingenio particular, esta aproximación es exclusivamente de orden discursivo y no podría tener ninguna vida en el referente, es un puro ejemplo de publicidad marcaría sin referencia alguna a atributos *posibles* del producto; sin embargo, construye argumentación.

La expresión “pensá en verde” (“verde” como metonimia de la marca) procura anclar el sentido del relato conectando un modo de pensar y actuar a la marca, una semantización original, en la medida que no existen antecedentes en el uso del idioma que conecten esta expresión verbal con significados de rapidez mental o astucia. Esta última operatoria no es para nada desdeñable porque, - no ha sucedido respecto de esta comunicación- pero sabemos que muchas veces esté tipo de expresiones pueden pasar al acerbo idiomático de una comunidad e integrarse en el habla cotidiana. En el discurso de Heineken , a partir de una operación de orden metonímico, la marca se carga con las cualidades valiosas que la sociedad atribuye a un tipo de comportamiento (ser “piola”, para la jerga local) ,y entonces la frase “pensá en verde” se convierte en metáfora de esas cualidades, nuevamente se muestra que la publicidad no sólo utiliza para argumentar metáforas socialmente cristalizadas sino que puede crear otras propias; si esta frase hubiera pasado al uso social (más o menos amplio) como ha sucedido en otras oportunidades con expresiones de la publicidad, nos encontraríamos con una incorporación sinonímica/metafórica al lenguaje hablado por la comunidad, o al menos por segmentos de ella. Se presenta aquí la cuestión del origen de una figura, cuestión que escapa a los objetivos de este trabajo, pero sin duda de gran interés para otras perspectivas analíticas (Metz 1979: 134-144).

5.2 Cine “clásico”, cine narrativo.

5.2.1. Parámetros dominantes de la puesta en escena.

En tanto el denominado “cine clásico” se encuentra estrechamente ligado en sus metadiscursos a una particular estructura narrativa y a singulares recursos para la puesta en escena cinematográfica, partiré de la recordación de algunos de los principales parámetros que distinguen a esta forma narrativa. Consideraré esos parámetros en relación con los criterios que siguen:

Conformación del plano, los puntos de vista en las tomas, los movimientos de cámara.

Configuración de un punto de vista centrado en un sujeto virtual que se encuentra frente a la pantalla

Recuperación del punto de vista dado por la disposición espacial del “ teatro a la italiana” y la perspectiva renacentista.

Reglas de continuidad espacial: sostenimiento del radio de los 180° en las tomas continuas. Excepciones sólo asociadas al juego de miradas o a exigencias particulares del juego dramático.

Cámara preferentemente a la altura del horizonte. Otras posiciones son justificadas por la historia: por ejemplo, subjetivas de personajes. En algunas casos pueden ser comentarios enunciativos que se destacan por su excepcionalidad. Ej.: toma cenital para centrar la observación de los personajes, plano detalle para llamar la atención sobre un objeto, etc.

Panorámicas y travellings que responden a las necesidades de la historia.

Como excepción pueden llegar a ser marcas de enunciación.

Historia

Es el eje estructurador de la continuidad espacio- temporal: Es la que autoriza las excepciones:

- vueltas al pasado, proyecciones al futuro,
- construcción de espacio off,
- construcción de espacios y tiempos virtuales dentro de la trama.

Personajes

Social y psicológicamente verosímiles dentro de las normas del género. Cada género crea tipos humanos con caracteres que se reiteran. La mujer fatal o el policia duro del policial negro, la dulce ingenua o el padre gruñón pero afectuoso de la comedia romántica, etc.

Estructura narrativa

Marcada presencia del relato

Fuerte presencia de la causalidad

Se destaca el eje: sujeto en busca de objeto. No suele haber finales ambiguos, la tendencia es a cerrar de una manera u otra el sentido. Ej.: *El ciudadano*: la ambigüedad creada en torno a Kane se busca resolver dando al enunciario una pista sobre el significado de la palabra Rosebud. Ello no obsta, claro, para que la ambigüedad esencial sobre el personaje se mantenga, pero no aparece una *voluntad textual* manifiesta de obscurecer el sentido.

Uso de las figuras retóricas

Habitualmente figuras diegéticas. Los elementos de composición de las figuras son elementos que también integran la construcción de la diégesis.

Fuerte presencia de figuras que operan sobre la narración.

Breves licencias que escapan a la exigencia diegética (más presentes en algunas series de la producción de sentido, como la música o la iluminación).

Fuerte presencia de anáforas y catáforas para introducir metonimias y metáforas dentro de la narración.

Pero importa tomar en cuenta que si en la producción semántica que hace a la construcción de la historia impera como objetivo el borramiento de la figura, a partir de su inserción en la diégesis, en lo que hace a otros aspectos, más propiamente expresivos, encontramos, al menos en los filmes *semióticamente más elaborados*, comportamientos figurales que no son demasiado diferentes

de los presentes en el “film poema”, por ejemplo, en lo que hace a aspectos rítmicos de la sintaxis , aunque es cierto que interactúan siempre con la estructura narrativa.

Ambientación, escenografías, dirección de arte.

Realistas, aun cuando representen espacios fantásticos. Abundante presencia de catálisis puestas en función de afirmación del realismo de la puesta.

De todos modos, las perspectivas realistas se encuentran sometidas a las pautas fijadas por el género (verosímiles de género).

Ubicación del espacio interior a partir de la fijación de parámetros exteriores: el país, el barrio, la calle, etc. Importancia de los informantes barthesianos en este aspecto (Barthes 1982).

Enunciación

Por lo general, el enunciador se encuentra borrado. Las marcas de enunciación no son evidentes. Se destaca el plano del enunciado.

Como excepción puede marcarse en la voz en off o en leyendas verbales al inicio o al final.

También en algunos movimientos de cámara y elección de planos y tomas.

Asimismo, puede haber comentarios enunciativos en la música (ej.: énfasis).

Puede definirse al “cine clásico” como un sistema semiótico caracterizado por borrar cuidadosamente las huellas de su producción. Por supuesto, como sucede con toda estructura modélica, cuando se someten los filmes al análisis pueden encontrarse transgresiones diversas, pero de un modo u otro se mantiene un condicionamiento general: los recursos de la puesta en escena se dirigen, con mayor o menos insistencia, a sustentar la historia. Por otra parte, el cine narrativo ha sufrido gran variedad de cambios a lo largo del tiempo, y ha habido modificaciones diversas en la estructura narrativa base y en los recursos de la puesta en escena (tanto dramática como cinematográfica). Sin embargo, perdura como objetivo dominante *contar una historia*, aunque ésta

se cuente en muchos casos de manera bastante más desordenada que la pretendida por el paradigma inicial.

Entiendo que es de todos modos de interés que, como antes señalaba, el “cine clásico” perdure, en tanto modelo, como un grado 0, no sólo del cine narrativo sino de todo el cine y de todo tipo de estilísticas⁶⁶.

5.2.2. El comportamiento figural en ejemplos de cine narrativo.

En la medida en que la construcción de referencia es un lugar dominante de la narración, comenzaré por ocuparme de los denominados por el Grupo μ metasememas; en particular, de dos operaciones que, tradicionalmente, se han entendido conectadas con el *plano del contenido*: la metáfora y la metonimia⁶⁷. Discutiré a lo largo del desarrollo de los análisis esta adjudicación, pero ella es un disparador para privilegiar estas figuras -sobre todo la primera- en este apartado. Las consideraré, como ya he indicado, no como figuras atomizadas sino como procesos.⁶⁸

Comenzaré diciendo que la metáfora en cine se presenta como una de las figuras más elusivas.

Cuando expreso este parecer, basado en la observación de su comportamiento en poéticas diversas, estoy considerando operaciones que comprometen a los rasgos específicos del lenguaje fílmico. Ya hemos visto que la significación en el cine se alimenta en parte de significaciones ya presentes en lo que se percibe como *realidad*, en parte de otros lenguajes, y que estos elementos interrelacionan en el film con aquellos que son específicamente del orden de lo fílmico (montaje entre los planos, montaje de la cadena de imágenes y la banda de sonido, desplazamientos dentro del plano, etc.)

⁶⁶ Una discusión sobre este tema puede encontrarse en Bejarano Petersen 2007.

⁶⁷ En la Retórica General del Grupo μ , de algún modo una revisión de la retórica clásica, los metasememas se incluyen (con los metalogismos) en las metábolas del contenido (1987: 95).

⁶⁸ He desarrollado este punto en la primera parte del trabajo, sobre todo en 2.6.4.

No estoy pensando aquí en operaciones figurales que dentro de la concepción macro de la metáfora encubren procesos de orden metafórico, como son aquellas que operan sobre todo un film o sobre parte de él, como la alegoría, la fábula, la parábola, etc. (los denominados por la teoría retórica clásica “metalogismos”). Desde la perspectiva que estoy considerando podemos ver que encubren un reemplazo por comparación y que esta concepción puede operar sobre todo tipo de discurso y no implica operaciones que comprometan de manera singular a los caracteres específicos del lenguaje filmico. Por su propia definición, el “metalogismo” tiene la particularidad de que, para operar como figura, debe ponerse en relación con otro discurso; construida, entonces, una determinada significación, la comparación se establece en la lectura, pero no importa cómo se construyó esa significación en el film, la *construcción filmica* de la figura no está aquí comprometida.

Del mismo modo, una concepción del arte como metáfora, como la que maneja, por ejemplo, A. Danto (2002: 239-295) escapa a la especificidad de la producción de las figuras en cada lenguaje. Es el sentido global de la obra lo que se entiende cómo metafórico de significados no traducibles *literalmente* del texto. Es un efecto de sentido de la obra que se presenta en la recepción. Si se aplica al cine tampoco contribuye a esclarecer las operaciones de producción de sentido dentro del film. Producido ese sentido puede entenderse como metáfora y ello no es diferente a una interpretación alegórica cualquiera para el enfoque que me interesa desarrollar aquí.

Tampoco estoy pensando en la incorporación en el film de metáforas que ya existen fuera de él. Si bien éstas se incorporan a través de los mecanismos de significación del cine, su articulación como figuras poco compromete la *capacidad específica de los recursos cinematográficos* para construir sentido. Tomemos como ejemplo el citado por Metz de la comparación hecha en *Tiempos modernos* (1935) entre una muchedumbre que sale del subte y un rebaño de ovejas (1979: 162) La asociación entre la masa indiferenciada y un rebaño es una metáfora preexistente al film, sólo basta reemplazar una

asociación entre palabras por una asociación entre imágenes representativas de cada palabra. Esto poco nos dice sobre el modo específico de construir figuras en el cine.

La construcción de metáforas en el cine a partir de la *ilustración* se ha hecho hoy muy habitual. El mismo caso es el que se presenta en el film *Magnolia* de P.T. Anderson (1999) en el momento en que caen sapos del cielo. Esta metáfora (o alegoría si se quiere mayor precisión retórica) ya tiene una existencia anterior al film y aun reconociendo el mayor impacto que ella pueda tener en el cine nada aporta a la construcción de una metáfora filmica. Este momento es el más notorio pero no el único del modo de hacer uso de metáforas en ese texto. Por eso, en una aparentemente sesuda discusión sobre la película, encabezada por el filósofo Alain Badiou (1999), se puede discurrir largamente sobre la obra y sus metáforas sin tocar nunca cuestiones atinentes al modo en que ellas se construyen (o sea sin conceder ninguna importancia al film como cine). Son siempre los significados producidos, no importa cómo, los que van a entenderse como alegóricos. En el cine el problema se presenta cuando se busca construir metáforas no preexistentes al texto filmico. Ya había señalado esta dificultad Metz, encontrando que en el film la operación metonímica parece adquirir mayor presencia que la metafórica (1979: 168-175).

Si pensamos en la construcción de una metáfora propia en el cine, no encontramos demasiadas posibilidades; al menos es lo que hasta aquí he podido observar.

Una primera forma es hacerlo a través de los textos verbales - en el cine la lengua es un lenguaje incluido-, una segunda a través de la narración, pero, nuevamente, aquí lo que importa son los procedimientos que conforman el sentido a través de la palabra o la narración, no están presentes en estas modalidades procedimientos de construcción de la figura propiamente fílmicos.

Un ejemplo de construcción de la figura a través de la narración lo encontramos, por ejemplo, en el film del período clásico: *La jungla de asfalto* (John Huston, 1950).⁶⁹

Esta obra está entre las que suelen citarse como más representativas de la *serie negra*, es también una de las primeras que maneja una estructura narrativa que será muy habitual en el género policial en general y que podría describirse sintéticamente como constitución de un equipo humano para llevar a cabo un acto delictivo (con frecuencia, un gran robo): preparación cuidadosa del evento, realización y, habitualmente, fracaso del mismo, disgregación del equipo y, a veces, muerte de todos o algunos de sus integrantes.

Otro aspecto que se destaca en esta obra, y que se encuentra también entre los que han contribuido a delinear la variante *negra* del policial, es la focalización interna en personajes que se encuentran *fuera de la ley*, recurso que facilita la identificación del enunciatario con el personaje y desalienta la fácil condena que propiciaba la ajenidad del delincuente propia del esquema *policía contra ladrones* de los comienzos del cine.

En *La jungla de asfalto*, en la definición como carácter de dos de estos personajes, juega un rol importante la metáfora. En el caso de Dix Handley su aspiración de vida se encuentra encarnada en el espacio y la actividad que acompañaron su infancia: el campo y los caballos. A lo largo del film se marca de manera manifiesta esta asociación entre sus objetivos de vida y ese espacio. Dix quiere volver allí y éste es el motor que guía sus acciones. Dix busca conseguir dinero para regresar al campo, pero después de que el robo fracase sólo volverá herido para morir junto a los caballos. El campo y los caballos son clara metáfora del futuro al que Dix aspira. Asimismo, el campo opera, como tantas otras veces lo ha hecho, como metáfora de una vida más pura frente a la corrupción imperante en la ciudad.

Si la descripción verbal de esta operación puede remitir a cierta puerilidad, sobre todo en términos de resolución, no lo es tanto cinematográficamente,

⁶⁹ https://www.firedrive.com/share/F_C8824594261B6602

dado que el desenlace en términos audiovisuales posee cierto lirismo, y el oximoron final: el hombre muerto en el espacio que representa su sentido de la vitalidad y la vida, alcanza el *pathos* suficiente para acercarle una cierta grandeza.

Otro de los personajes, "Doc", manifiesta deseos de reencontrar, a partir de la obtención del botín, una juventud y una sexualidad arrinconadas durante los años de cárcel. Fracasado el golpe, la vitalidad y sensualidad desplegadas por una jovencita que baila en un bar se convierten para el personaje en la representación de un deseo cuya concreción a esta altura de la anécdota se muestra ya muy elusiva. Paradójicamente, el tiempo transcurrido en la contemplación de esa escena será decisivo para la ejecución de su nueva captura.

Nuevamente se hace presente el oximoron: la joven es la imagen de su deseo pero también la causa de que éste se haga inalcanzable.

Este juego de antítesis que culminan muchas veces en el oximoron es frecuente en el *negro* y es otro de sus rasgos característicos. Es un aspecto en el cual el *negro* se conecta con rasgos del melodrama, aunque se esconda detrás de un pudor en su manifestación que lo inclina más hacia lo trágico.

Existe en el destino final de los dos personajes una imagen que resume el oximoron, representación de lo antitético en el plano dramático, pero para entenderlo como tal es necesario remitirse a la narración, lugar donde la figura está desarrollada. El lenguaje del cine está implicado pero desde el punto de vista de la construcción del relato, no de la construcción de la figura.

Otra posibilidad para la construcción metafórica es la mediación de la metonimia. La metonimia original resulta más fácil de encontrar en el cine: en el texto fílmico, cualquier objeto, cualidad, comportamiento, etc., cualquier significado podríamos decir, es posible de asociar a otro a través de la contigüidad sintagmática; ésta no es todavía una metonimia, pero a través de recursos de la puesta en escena es posible estrechar esa relación hasta que

uno de los objetos, imágenes o sintagmas significantes pueda ser reemplazado por el otro constituyendo la metonimia. Y cuando se marca una insistencia en esa metonimia, cuando ésta redundante en el film, es posible que es un momento dado llegue a establecerse una comparación entre ambos significados. Es posible, no siempre se produce. En el trabajo ya citado Christian Metz ha estudiado estos casos (1979: 168-175). En cambio, plantea el mismo Metz, lo contrario no parece existir, no parecen verificarse metonimias que deriven de metáforas.

Desarrollo un ejemplo que ilustra la construcción de una metáfora fílmica original mediada por una construcción metonímica. No pertenece al período clásico, pero sí al cine narrativo.

En el film *Mimí metalúrgico*, de Lina Wertmuller (1972)⁷⁰, el protagonista, Mimí, conoce en un momento inicial del relato a un personaje que tiene una serie de manchas o lunares muy visibles en el rostro. Este personaje, en la historia del film, que juega satíricamente sobre algunos aspectos de la relación capital-trabajo según una perspectiva marxista, representa los intereses patronales y encarna la opresión sufrida por Mimí, obrero.

Avanzando en la historia, Mimí vuelve a encontrarse con otros personajes que poseen similares manchas y que encarnan distintas facetas del poder y la opresión. Finalmente, Mimí y el espectador terminan por asociar las manchas en la cara al poder y la dominación. Las manchas funcionan significativamente como representación de quienes oprimen a Mimí.

Tenemos aquí la presencia de una metonimia (o, más específicamente, de una sinécdoque) que podría expresarse muy bien lingüísticamente. Esa metonimia se construye en el relato a partir de la participación de una operación que suele ocupar un lugar destacado en la articulación metonímica en discursos narrativos: la anáfora.

En la primera aparición de las manchas se marca una relación de contigüidad entre éstas y los atributos del poder, pero es recién en sus otras apariciones

⁷⁰<https://www.dropbox.com/s/navcnwos8vef3u0/Mimi%20Metallurgico%20ferito%20nell%20onore.mp4?dl=0>

que la metonimia puede emerger, hasta que las manchas se presentan como significante de un significado: dominación, y lo hacen a partir de esa remisión a un momento anterior del relato donde el acercamiento previo entre significante y significado se produjo. En el caso de las figuras construidas en el interior del discurso narrativo, la anáfora, así como su operación antitética: la catáfora son habituales mediadoras para el desplazamiento de una construcción a lo largo de la cadena narrativa.

Podría pensarse que esta metonimia construída narrativamente operaría del mismo modo en un relato no fílmico, por ejemplo literario, o incluso en el inferido en una pieza teatral. Pero existen aspectos que son específicamente de orden fílmico. Gran parte del efecto humorístico producido por la metonimia proviene de que el paralelismo entre las manchas de los personajes y los rasgos de sus personalidades y extracción social se significan visualmente. Desarrollada literariamente haría necesaria cierta explicación que quitaría *frescura* a la situación. En el teatro no sería tan sencillo advertir la relación entre manchas y atributos de los personajes. Esto es, faltarían todos aquellos elementos propios de la puesta en escena cinematográfica que llaman la atención en cada aparición de las manchas sobre el paralelismo: tipos de planos, ángulos de toma, juego de miradas, etc., y esto sólo puede realizarse en el cine o en otro lenguaje que permita esta llamada de atención a partir del uso de los planos (uno podría ser tal vez la historieta). Pero el modo en que se produce en el film es a través de recursos que son exclusivamente del orden de la puesta en escena cinematográfica.

En la primera aparición de las manchas la puesta en escena marca lo que C. Metz podría denominar una contigüidad privilegiada (1979: 169) entre manchas y opresión, que no llega a ser del todo metonímica, en tanto no opera todavía la sustitución de significados. Es a través de otras contigüidades privilegiadas que las manchas operan finalmente como *reemplazo* de dominación, poder. Y, como podría plantearse siguiendo a Metz (1979: 163, 170-171), las manchas terminan, en esa insistencia de la

metonimia, por adquirir cierto carácter metafórico, terminan pareciéndose en los significados de negatividad asociadas a uno y otro término de la metonimia en el universo semántico que rodea a la construcción de la figura en el film: las manchas son tan feas y provocan tanto rechazo como el capital y el poder que engendra.

Existiría una tercera modalidad, pero su estatuto merece ser discutido. Cuando se da una semejanza visual entre dos imágenes o dos momentos sintagmáticamente contiguos, a veces, se habla de metáfora visual, y el cine puede ser una de sus emergencias. Pero en este caso se invierte la tradicional consideración retórica de la metáfora, en lugar de producirse un reemplazo de significante porque existe la posibilidad de una comparación en el significado, es la posibilidad de una comparación entre dos significantes la que acerca dos significados.

Ello sucede, por ejemplo, en el ya citado plano de *El perro andaluz* de Buñuel (1928) en el que una navaja secciona un ojo. Este plano se encuentra contiguo a otro en el que una nube pasa por delante de la luna, existiendo semejanza de forma y movimiento entre los dos planos, pero, en verdad, si consideramos una asociación verbal similar, esto podría parecerse a un caso de homonimia o de paronomasia: dos significantes son iguales o se parecen pero sus significados son diferentes.

En cambio, para el psicoanálisis estaríamos en presencia de una asociación por semejanza del significante, es decir, estaríamos dentro de la condensación freudiana (1980). Ello pertenece, en principio, al proceso primario y no al lenguaje, nivel secundario. No obstante, vuelvo a recurrir a Metz cuando plantea cómo en el cine, que pertenece al plano de lo secundario, encontramos, sin embargo, procesos que se parecen a los de orden primario (1979). La condensación va más allá de la metáfora y el desplazamiento más allá de la metonimia porque priorizan el significante en la comparación o la proximidad. Pareciera así que la metáfora original, desde esta modalidad, podría pensarse en el film con más facilidad desde la perspectiva del psicoanálisis que desde la de la teoría retórica.

Tal vez el cine, por su mayor relación con lo que se ha definido como primario, cree figuras que no están contenidas en el lenguaje verbal. En la consideración de esta posibilidad sí nos encontramos inmersos verdaderamente en cuestiones atinentes a la especificidad fílmica.

Otro enfoque, desde la semiótica, podría apoyar la consideración de la semejanza visual como base de una metáfora: Peirce, al definir el “ícono”, una de las categorías sémicas consideradas, plantea que “cualquier cosa es apta para ser un sustituto de otra a la que es similar” (1987: 46). Esa “similaridad” presenta formas diversas, contemplándose el paralelismo de cualquier tipo, incluso el contraste. Entre los ejemplos que el autor proporciona, refiere a la metáfora como representación de un paralelismo (1987- 47). Entiendo que si ese paralelismo tiene lugar por una semejanza visual, puede incluirse.

Por último, el cine tiene potencial para presentar, como la literatura, asociaciones *plenamente herméticas*, pero por su tradicional adjudicación al “arte de masas” éstas son muy infrecuentes. Jacques Rancière refiere a construcciones de este tipo en Jean- Luc Godard. Cuando Rancière desarrolla las formas que adopta lo que él denomina “arte crítico” en la actualidad, denomina a una de ellas “misterio”, con remisión al sentido que esta noción recibía en el simbolismo literario. Al respecto dice que se conoce de este modo, desde Mallarmé, “una forma de ligar los elementos heterogéneos”; en el caso de este autor serían, por ejemplo, “el pensamiento del poeta, los pasos de una bailarina, el despliegue de un abanico, la espuma de una ola o la ondulación de una cortina levantada por el viento” (2011:74).

En el caso de Godard, encuentra en el film *Carmen* (1983) la asociación entre una rosa, un cuarteto de Beethoven, la espuma de unas olas sobre la playa y el impulso sexual amoroso. Y frente a ello plantea que en oposición a un procedimiento dialéctico que marca la heterogeneidad de los elementos para provocar una colisión que da cuenta de una realidad marcada por antagonismos”, el “misterio” pone el énfasis sobre la afinidad entre los heterogéneos. Esta diferencia establecida por Rancière se conecta con una

apreciación sobre ciertas prácticas del arte que escapan a los objetivos de este trabajo; sólo me interesa señalar aquí lo que sigue: “Construye un juego de analogías en donde éstas dan testimonio de un mundo común, en donde las realidades más distantes aparecen como talladas en el mismo tejido sensible y pueden estar ligadas por lo que Godard llama la ‘fraternidad de las metáforas’” (2011: 75). Más allá de que el mismo Godard haga referencia a la figura, podemos ver que el procedimiento es de tipo metafórico⁷¹. Esta modalidad de construcción ha aparecido también en otros films del realizador en las últimas décadas⁷²; en ellos suele haber una fuerte presencia de asociaciones de este tipo en los textos verbales, pero también se presentan a veces, en el plano de la imagen. Asimismo podríamos llegar a encontrarlas, en ocasiones, en la forma que he denominado “film poema”. Ahora bien, aunque el interés que despiertan estas construcciones es innegable, su consideración escapa a la propuesta de la tesis, que busca indagar en esa instancia semántica - siempre indeterminable, por otra parte- que se presenta entre la metáfora cristalizada y el hermetismo metafórico, y que se ubica muy lejos de una perspectiva hermeneútica.

Pero más allá de la mayor o menor originalidad del tropo, otra cuestión se plantea: la metáfora verbal, y en particular la literaria, es un recurso para expandir la polisemia propia del lenguaje y la ambigüedad inherente a la poesía y el arte. Algunos usos de la metáfora en cine operan por el contrario restringiendo y estereotipando el sentido, y esto no sucede sólo con las metáforas extradiegéticas (a menudo, las *eisensteinianas* han sido denunciadas en este sentido) sino también con las diegéticas.

En cambio, existen usos cinematográficos que aun con metáforas no originales actúan con la labilidad propia de la literatura, llevan a cabo la expansión polisémica y logran permanecer en el territorio de la ambigüedad. Ese modo de operar, muy fácil de encontrar en el momento de auge de la

⁷¹ También lo sería si apareciera el conflicto, por supuesto, una modalidad que, habitualmente, con asociaciones más fácilmente *interpretables*, ha sido focalizada paradigmáticamente por la “escuela rusa”.

⁷² Pueden distinguirse diferentes momentos en la obra de este autor. Refiero, de manera particular, al que comienza a configurarse, aproximadamente, en los años ochenta.

“narrativa clásica”, se ha hecho escaso en el cine actual; la estereotipia metafórica es hoy muy frecuente, el caso antes citado de *Magnolia* es un ejemplo.

Habitualmente la incorporación de un tropo en el cine clásico es sutil y la operación puede ser interpretada o no como figura. Esta ambigüedad es uno de los tantos recursos que van a contribuir al refinamiento de ese cine.

Describo un par de ejemplos entre tantos.

El primero pertenece a *Marruecos*, un film de Josef von Sternberg, de 1930⁷³. La cantante que interpreta Marlene Dietrich decide en el final del film dejar su vida pasada, ligada a la mundanidad, y también al dinero, abandonando a su rico protector y siguiendo al soldado de la Legión Extranjera de quien se ha enamorado. Amy Jolly decide bruscamente seguir a la línea de soldados que marchan al desierto uniéndose al grupo de mujeres que los sigue en la retaguardia. Amy da un beso de despedida a su antiguo amante y corre tras la caravana que ya ha dejado atrás las puertas de la ciudad. La Dietrich está vestida con cierta elegancia, aunque su atuendo es de línea sencilla, y lleva tacos. Los tacos obstaculizan el caminar de Amy sobre la arena y ella los deja. El abandono de los zapatos se hace en un plano a ras del suelo, toma que ya venía sosteniéndose unos planos atrás, mostrando el dificultoso avance de la mujer. Seguir descalza, en relación con esa dificultad, parece *natural*, pero a este sentido supuestamente *práctico* se encabalga otro sentido: los zapatos están fuera de lugar en el desierto y, seguramente, en el tipo de vida que Amy Jolly va a llevar de ahí en adelante. Amy deja atrás un elemento funcional en la vida que ha abandonado, pero esos zapatos, con tacos, elegantes, remiten también simbólicamente a la vida mundana y de lujos que deja atrás.

Los zapatos son, además, el objeto que más inadecuado parece en relación con el avance por el desierto. El vestuario, como siempre en von Sternberg, ya brillaba en la secuencia por la íntima conjunción entre significante y significado. Si bien la protagonista está vestida elegantemente, las prendas

⁷³ <https://www.dropbox.com/s/muqg84cm87k9apw/Fragmento%20Marruecos.mp4>

poseen la suficiente ambigüedad significativa como para resultar aptas para figurar en un ambiente de la moda occidental de los años treinta y, al mismo tiempo, por su despojamiento, no parecer fuera de lugar en comparación con la vestimenta de las mujeres marroquíes que siguen a la caravana. Amy lleva también un pañuelo, complemento asimismo muy a la moda de la época, pero que tampoco se torna detonante en el nuevo entorno. Amy luce occidental pero *simple y natural*, la estilización de su ropa es tan alta que puede salir de un mundo y entrar en otro sin generar connotaciones grotescas. El único elemento que estaba fuera de lugar eran los zapatos y Amy los ha abandonado, pero, además, como veíamos, von Sternberg se las ha arreglado para indicar, con esa toma baja -que además no inicia allí, lo que hubiera marcado más la acción- que Amy abandona con sus zapatos su pasado y todo lo que ello implica. El abandono de los zapatos opera así como metáfora del abandono de su vida pasada y lo hace a través de una compleja cadena metonímica: los zapatos representan metonímicamente a Amy, pero, también, metonímicamente a un estilo de vida. A través de esta cadena de desplazamientos, los zapatos abandonados pueden transformarse en metáfora del estilo de vida que Amy ha decidido abandonar (los zapatos pueden compararse en términos de elegancia y lujo con la vida pasada de Amy). Nos encontramos así, nuevamente, con uno de esos casos donde la metonimia termina operando como metáfora.

El segundo ejemplo lo tomo de un film que puede inscribirse en el período en que reina el “clásico” pero que pertenece a la cinematografía mejicana. Es *Maclovia*, del realizador Emilio Fernández, de 1948⁷⁴, y es a mi parecer un bello ejemplo de figuración cinematográfica.

La historia cuenta que en un pueblo de pescadores una pareja se ama pero el padre de ella, que es también el jefe de la tribu, se niega a esa unión y, apoyándose en una ley tradicional de la comunidad, prohíbe a la pareja todo encuentro. Como advierte que los jóvenes se siguen atrayendo y descubre las miradas amorosas que entrecruzan cuando se ven casualmente en las

⁷⁴ <https://www.dropbox.com/s/is5mdkf2iwhha3q/Fragmento%20Maclovia.avi>

calles hace aún más dura la interdicción y les prohíbe mirarse. De modo que cuando los amantes se encuentran debe cada uno apartar la mirada del otro. En uno de esos momentos de cruce, bajo el radiante sol del lugar, la mujer camina y vemos que el hombre posa su mirada en la sombra que la sigue. La solución hallada se muestra en la visión del film singularmente poética, poesía que se debilita rápidamente cuando se trata de relatar con palabras la escena (que es lo que, lamentablemente, he debido hacer).

La sombra, metonimia sin duda de la mujer, es también su ícono, es una gestalt con rasgos análogos a los de la figura femenina, pero ello no importa aquí particularmente, lo que cabe señalar es que el realizador encuentra un modo original para transmitir, no una representación de la mujer, sino un complejo entramado de significados - y de emociones y sentimientos- ligados a los personajes: el momento transmite un intenso al par que delicado erotismo; por una parte la enorme tristeza del hombre que debe conformarse con la sombra de su amor (*sombra de su amor* resuena también como metáfora lingüística, afirmando la pérdida o el desvanecimiento del objeto original, incluso se cree hallarla en la canción popular mejicana), pero también la terrible sujeción de la mujer a leyes ancestrales, un desolado comentario sobre la imposibilidad del amor y la instalación de una opresiva premonición sobre el funesto destino de los amantes.

En este ejemplo, la operación figural actúa plenamente como la figura literaria permitiendo que el campo semántico se haga más amplio y más lábil.

Justamente, cuando la explicación verbal restringe el sentido de la puesta cinematográfica podemos decir que el lenguaje propio del cine se afirma. Como puede advertirse en estos ejemplos, las metataxis no son ajenas a la construcción de las metonimias y las metáforas. Las "figuras de la expresión"⁷⁵ no dejaron nunca de estar presentes en el cine, pero sí parece haber consenso en que es en el "film poema" donde las operaciones que operan

⁷⁵ Según el Grupo μ , metaplasmos y metataxis.

sobre el sintagma se ponen más de manifiesto se tiende a pensar que cuando el film se hace narrativo y cuenta de manera evidente una historia el uso de este tipo de figuras se debilita. Sin embargo, estas operaciones también han tenido lugar destacado en el film narrativo. Diversos tipos de figuras podían combinarse en la puesta y contribuir al sentido global de una escena o secuencia.

5.2.3. El cine clásico, una exquisita conjunción de metataxis y tropos

Vemos un ejemplo de esta implementación compleja de tropos y metataxis en *Humoresque* de Jean Negulesco, un film de 1947⁷⁶.

La secuencia, que se ubica casi al final del film, y con la que se cierra el núcleo dramático principal del relato, es un modelo de cómo Hollywood podía poner en ejercicio el famoso montaje de atracciones de Eisenstein, pasando, al mismo tiempo, como ejemplo del realismo imperante en los géneros fuertes de la década del cuarenta.

Humoresque es una referencia paradigmática del melodrama pasional de la década. Helen Wright, la protagonista, entabla una relación amorosa con Paul Boray, un joven violinista muy talentoso. Helen, una mujer rica y con influencias en el mundo del arte, lo ha ayudado a hacerse conocido y Boray es ahora una figura descollante. Pero, como quiere el género, Helen es una mujer experimentada y con un pasado del que no guarda demasiados buenos recuerdos. Lucha, además, con su adicción al alcohol. Y es casada, aunque su marido no es un obstáculo para la relación porque el vínculo entre ambos es el de buenos amigos.

Pero sí existen otros obstáculos para la felicidad de la pareja. Uno es la madre de Paul, que reprocha a Helen la relación con su hijo, con mucha menor experiencia amorosa - está la amiga dulce y comprensiva a la que la madre pensó siempre como esposa adecuada, pero que la relación con Helen ha alejado - y por quien ha apostado toda la familia, reemplazándolo

⁷⁶ <https://www.dropbox.com/s/alki2g6k2v7xuib/Humoresque.mp4>

todos, en algún momento, en la responsabilidad familiar para apoyar su carrera musical. Es el momento en que ésta comienza a dar frutos y la madre se niega a que su hijo deje de pertenecer a la familia para vincularse con una mujer como Helen.

Hasta aquí el esquema es muy propio de cierto melodrama del diecinueve, con muchos puntos de contacto con una pieza ejemplar del género como *La dama de las camelias* de Dumas.

Pero aparecen, además, otras variantes, que se transforman en nuevos escollos para la pareja; una es la obsesión de Paul por la música, que lo hace un amante poco maleable a la personalidad egocéntrica y posesiva de Helen. Otra, el aspecto autodestructivo de la personalidad de Helen, a quien le cuesta vislumbrar un futuro feliz con Paul.

En la secuencia en cuestión, Helen, sola en su casa de la playa, después de un amargo encuentro con la madre de Paul, se deja abatir por la depresión y a punto de dirigirse a la ciudad para asistir a un concierto de Paul, cambia de idea, comienza a beber y, finalmente, se dirige hacia la playa internándose en el mar.

La secuencia comienza cuando Helen habla por teléfono con Paul, quien está a punto de comenzar su concierto; éste se encuentra molesto porque Helen no está allí y ella entiende que su ausencia es leída por el músico como una perturbación para su actuación. Helen promete escuchar el concierto en la casa y encontrarse después con él.

La música comienza a escucharse por la radio (es una versión instrumental de *La muerte de amor de Tristan e Isolda*) mientras Helen bebe.

Aquí es donde aparece el montaje de atracciones a que aludía antes. El rostro de Helen, en la interpretación de Joan Crawford, muy ajustada al género, transmite todo el dolor y la desolación del personaje; la escena se encuentra, además, atravesada por un marcado claroscuro que deja en sombras gran parte de ese rostro,

Los planos cercanos y los incisivos ángulos de toma contribuyen aún más a acentuar el dramático lirismo de la situación, que se completa con el fondo musical.

Por sus rasgos intrínsecamente musicales, el fragmento confiere un intenso énfasis a la escena pero, además, agrega una significación supletoria cuando se conecta con el significado que adquiere en Wagner.

Helen va saliendo de la casa y el cuerpo de la actriz se suma como un nuevo significante en la comunicación de dramaticidad, su andar - realizado por un vestuario que enfatiza la evocación de la estatuaria clásica que transmite la figura de la actriz, además de hacer una contribución importante a la plástica de la imagen por el juego de brillos que produce- traduce en el recorrido por la orilla la intensidad poética de la escena, por su estilización más cercana a connotaciones trágicas que propiamente melodramáticas. La música sigue teniendo una presencia capital en la secuencia pero ha dejado de ser diegética en tanto Helen se ha alejado de la casa y de la fuente que la producía.

Si las remisiones de la escena hasta aquí podrían acercarse por su alto grado de estilización a una modalidad trágica (presencia estilística frecuente en este tipo de melodrama en la época), el modo melodramático se hace presente en otros aspectos. Un montaje alternado va enfrentando la secuencia de la playa con escenas del concierto de Boray y el músico ejecutando el violín. En un momento de esta serie, en un palco en el que se encuentran el padre y los hermanos de Boray, entra la madre. Su figura, en principio sumergida en las sombras de la parte trasera del palco, se va iluminando a medida que se acerca al frente. Su familia le hace un lugar en primer plano y ella, ahora plenamente iluminada, refleja en su mirada el orgullo materno y el sentimiento de posesión hacia el hijo en el escenario. El momento genera un fuerte efecto de figura de sustitución: un elemento sale (Helen), otro elemento entra (la madre). Uno de los elementos causantes de la contradicción melodramática está a punto de desaparecer. Este efecto se ve acentuado porque en su recorrido por la sala de concierto la cámara

registra la presencia de la dulce amiga en la platea: otro elemento que, se sugiere, podría entrar restaurando el orden alterado por la pasión.

Todas estas figuras que se encuentran en lugar del espacio ideológico que representan tienen con él una relación de orden metonímico pero, también, metafórico, porque sus personalidades responden a la contradicción orden-caos planteada. La madre y la amiga son serenas, sólidas, estructuradas, racionales, Helen es emotiva, inestable, desenfrenada.

De todos modos, el final marcará un interrogante, Paul es la música y, al menos como él la entiende, otro elemento también inestable, nunca seguro de integrarse en el orden que busca sostener la madre.

Nuevamente en la playa, el film narra la confirmación de la muerte de Helen a través de una ascética elipsis: un caminante que pasea jugando con su perro por la orilla al volver la mirada hacia atrás advierte la arena desierta, la mujer que se cruzó con él ya no está allí.

Pero momentos antes, el melodrama había irrumpido de nuevo, para mostrar, coincidiendo con un climax musical, el programa del concierto de Paul que Helen llevaba en su mano volver arrojado como desecho por las olas a la playa, una remisión metonímica a la entrada de Helen al mar, pero también una metáfora del fin de su amor por Paul.

Como en el caso de *La jungla de asfalto*, existen aquí figuras intercaladas en la narración, como por ejemplo la aparición de la madre en el palco en paralelo a la decisión de Helen de morir, pero el género impone un señalamiento más evidente de las mismas y, además, se hacen más evidentes figuras que operan más abiertamente sobre el plano de la expresión, como en este caso el uso de la música como énfasis (realza los significados que se ven en la imagen), como metonimia (es la presencia de Paul) y como metáfora (es *La muerte de amor*, aunque ésta encuentra a su vez su significación en sus relaciones metonímicas dentro de la ópera).

Asimismo, en términos de imagen, el fuerte expresionismo fotográfico empleado opera también como énfasis. Lo mismo podría decirse de la modalidad interpretativa que emplea la Crawford y del vestuario.

Volviendo al montaje de atracciones planteado por Eisenstein, además de que las diversas series de significación contribuyen a crear el significado (que gira en este caso alrededor del dolor y la desesperación de Helen), cada una funciona estructuralmente como énfasis de las otras, potenciando esa significación.

5. 3. Algunos comportamientos metonímicos en el “cine moderno”

Utilizo la denominación “cine moderno” para referir a modalidades estilísticas que se desarrollaron a partir del último tramo de la década de los cincuenta, y básicamente en los años sesenta, como se ha señalado en el capítulo 3.1. Ella es la usada por C. Metz⁷⁷ un autor al que convoco en muchos momentos de este trabajo, y ha sido, además, una de las más difundidas en relación con estilísticas que tuvieron lugar en ese momento. La denominación “moderno” es, por otra parte, la que suele adoptarse para referir a períodos o estilísticas que en el arte siguen a los denominados períodos “clásicos”. Es lo que ha sucedido también con el cine, pero es sabido que ésta no ha dejado de ser fuente de confusión cada vez que se ha presentado, en cualquier espacio de arte; los autores no suelen estar de acuerdo con el inicio del período, con su extensión, y muchas veces con algunas de las estilísticas, que para algunos estarían incorporadas y para otros no⁷⁸.

En la ya citada descripción de formas fílmicas de David Bordwell (Cap. 3. 1), que como veíamos no utiliza esta denominación sino “narrativa de arte y ensayo”, es esclarecedora la definición de la modalidad en comparación con el “film clásico” modélico que he descrito en 5.2.1: “ el argumento no es tan redundante como en el filme clásico” , “ hay lagunas permanentes y

⁷⁷ Por ejemplo, en “El cine moderno: algunos problemas teóricos” (en Metz 2002).

⁷⁸ La confusión será aún mayor, con la denominación “posmoderno”, pero me ocuparé de ello en el apartado correspondiente.

supresiones”, “la exposición se demora y distribuye en alto grado”, “la narración suele ser menos motivada genéricamente” (1996 : 205). ⁷⁹

De todos modos, Bordwell, como veíamos, incluía en esta forma narrativa al neorrealismo italiano, un movimiento que no estoy considerando dentro de la configuración, aunque muestre, en su distancia de la “narrativa clásica”, puntos de contacto con algunos exponentes del “cine moderno”⁸⁰. Pero, además, podrían incluirse dentro del “cine moderno” diferentes tipos de distanciamiento del “cine clásico”. Consideraré aquí sólo una de esas *distancias*, la que se conecta con lo que es, a mi juicio, un énfasis en el uso de operaciones de orden metonímico.

Así, en esta configuración pondré el acento en las figuras que encuentran su origen en una operación sobre la contigüidad, en figuras donde se genera un desplazamiento del sentido sobre el eje del sintagma. Me propongo continuar con el análisis del comportamiento metonímico, sosteniendo, como hipótesis, que en algunos corpus de autor del período, ésta es una de sus figuras privilegiadas.

Son necesarias algunas aclaraciones previas. Consideraré la metonimia de manera amplia, como una operación que se mueve sobre la cadena significativa del sintagma generando asociaciones semánticas por contigüidad. Acorde con planteos ya desarrollados sobre la adopción de una concepción discursiva de la figura, recordaré la postura de Christian Metz sobre los tropos (1979). Retomando el camino de autores que habían comenzado a plantearse un agrupamiento de las figuras por tipo de operación ⁸¹, Metz distingue las

⁷⁹ Muchos de los rasgos de los filmes que Metz considera propios del “cine moderno” se presentan no sólo en filmes que Bordwell asocia a la “narrativa de arte y ensayo”, también aparecen en filmes que G. Deleuze incluye en la “imagen tiempo” (2005) y en los filmes que P. P. Pasolini asocia al “cine de poesía” (2005). Se trata de diferentes denominaciones y de focalizaciones desde la teoría asimismo diferentes (aunque en algunos aspectos haya coincidencias) pero en todos estos autores se llama la atención sobre nuevas maneras de hacer cine frente a las modalidades propias del “cine clásico”. He preferido la denominación “cine moderno” porque a pesar de su imprecisión en términos semióticos obliga a un menor compromiso de entrada con las perspectivas de Deleuze y Pasolini, las que abren espacios de discusión que exceden los objetivos de este trabajo.

⁸⁰ Un mayor desarrollo sobre esos puntos de contacto puede encontrarse en Tassara 2011.

⁸¹ Como se ha indicado en nota la pie en 1.2, se trata de Dumansais, que distingue entre figuras de “conexión” (metonimia, sinécdoque), figuras de “ semejanza” (metáfora) y figuras de “contraste” (ironía) y Fontanier, que considera tres tropos: la metonimia, la sinécdoque y la

nociones de “lista” y “estatuto” (1979:147): la figura de “lista” es aquella incluida en el repertorio de figuras acumulado a lo largo de la historia, donde aparecen mecanismos de articulación de la figura que muchas veces se confunden (distintos nombres pueden dar lugar a la misma operación) y donde no pocas veces falta la definición del mecanismo constitutivo y sólo se presentan ejemplos; el “estatuto” de la figura se conecta con la operación de lenguaje subyacente en su constitución.

En esta línea, y teniendo como antecedente capital el trabajo de Roman Jakobson sobre las afasias (1980) - que discrimina en esta perturbación operaciones realizadas sobre el eje del paradigma y operaciones realizadas sobre el eje del sintagma, estableciendo cierta conexión entre estas nociones y las de metáfora y metonimia-, pero también las nociones freudianas de “condensación” y “desplazamiento”(1980) y su lectura por Jacques Lacan (2003), distingue dos grandes procedimientos figurales: la metáfora, tipo de operación que actúa sobre la comparabilidad (concepto que Metz prefiere al de similaridad, porque la comparabilidad también incluye el contraste) y la metonimia, operación que actúa sobre la contigüidad (1979: 161).

Tipologizadas de este modo, distintas figuras que integran el listado histórico pueden reagruparse en esas dos operaciones. Por ejemplo, la metáfora, la comparación y la ironía forman parte de un mismo tipo de operación por comparabilidad, mientras que en la sinécdoque, la metonimia o la hipálage se encuentra un tipo de operación diferente, vinculado a una asociación por contigüidad.

En esta percepción de las figuras, más allá de resaltar el tipo de operación de lenguaje subyacente, otro aspecto entra en juego: tradicionalmente, los tropos (o metasemas según la clasificación de la *Retórica General* del Grupo μ) han sido considerados figuras de palabra y han estado por ello muy ligados a su inclusión en el léxico de una lengua.

Esta mirada es sostenida todavía por los retóricos del grupo de Lieja, quienes, como ya hemos visto en la parte primera, diferencian los metasemas de los

metáfora.

metalogismos, justamente por la posibilidad que tienen los primeros de alterar el léxico

“(el metalogismo) Puede alterar nuestra mirada hacia las cosas pero no perturba el léxico” (1987: 203)

“(…) a diferencia del metasemema debe contener al menos un circunstancial egocéntrico, lo que equivale a reconocer que sólo hay metalogismos de lo particular” (1987:204).

Pero esta concepción de los tropos no resulta oportuna para el estudio de la figuración en ciertos lenguajes, como es el caso del cine, donde no se encuentran unidades mínimas similares a la palabra (Metz 1974:44), tampoco lo es, finalmente, para cualquier lenguaje cuando se quiere estudiar el efecto de la figura en el discurso

Se considerará aquí, entonces, a la metonimia como un proceso de figuración que puede alcanzar a todo el discurso o a una parte de éste pero que no está circunscripta a ningún otro tipo de unidad formal.

Al observar la metonimia como una operación discursiva, se impone una nueva aclaración: otro rasgo diferenciador del metalogismo ha sido históricamente la necesidad de confrontación con un referente extralingüístico para advertir su carácter de figura; nuevamente, esto se sostiene en la *Retórica General*.

“(…) cualquiera que sea su forma, el metalogismo tiene por criterio la referencia necesaria a un dato extralingüístico” (1987:204)

Es pertinente añadir, entonces, que al plantear los tropos como figuras del discurso sólo se asume que la figura se construye discursivamente, no se implica que todos los atributos adjudicados a los metalogismos imperen.

En el cine no puede establecerse un léxico ni una gramática (Metz 1974: 44) ni pensarse *lo lingüístico* como en la lengua pero sí puede hablarse de modos de hacer y son estos modos de hacer los que la figura transgrede. Ello no implica recuperar la teoría del desvío sino pensar la figura desde la perspectiva de otro

Jakobson, el de *Lingüística y Poética* (1983). En la "función poética" el lenguaje se vuelve sobre sí mismo, se hace evidente como lenguaje, y esto puede pensarse para el cine cuando quiebra los verosímiles de la transparencia instituidos a partir del desarrollo de la "narrativa clásica", una forma, como hemos visto, cuya razón de existencia es su propio borramiento como discurso (entendida como concepción modélica, más allá de sus manifestaciones, que pueden haber atendido más o menos a ella).

La figura se construye en un film particular, pero ello no obsta, para que el ponerse de manifiesto como figura no se conecte con las pautas de realización más habituales en un período histórico.

Si la metonimia en la teoría retórica clásica refiere a una relación por contigüidad que tiene lugar dentro del campo semántico de las palabras (cuestión en la que la gramática se encuentra todavía comprometida de manera importante), observar su comportamiento en el texto filmico obliga a dejar esa perspectiva de lado y pensarla discursivamente; esto la hace una cuestión atinente a la producción de sentido específica de un texto, que deja de ser un problema de gramática para serlo de retórica y estilística (aun dentro de textos que operan con el lenguaje verbal, como son los literarios).

Hasta aquí hay coincidencia con la señalada *particularidad* del metalogismo, pero lo retórico y lo estilístico no son espacios *extralingüísticos*, sobre todo en el cine, donde, y recurro nuevamente a Metz, su propia *gramática* es una *poética* (1974:49). Si siempre los mecanismos para la significación mantienen una relación estrecha con los estilos discursivos, en el cine éstos son su único origen.

Un último comentario refiere a una de las zonas ambiguas de la metonimia⁸². Esta se conecta con la discriminación de su contexto de actuación. La metonimia tiene que ver con la contigüidad y esta contigüidad se tiene que dar en un espacio, pero, ¿cuál es éste?. La teoría retórica lo ha puesto tanto en la

⁸² En la teoría retórica histórica la metonimia es una figura mucho más desdibujada en su definición que la metáfora, tanto que muchas veces sólo se encuentra identificada por sus variedades sin que se establezca con claridad el criterio que las une. (Ver al respecto. Le Guern 1978: 13-25)

lengua como en el referente (ya se hubiera entendido como una realidad a secas o como un más allá del lenguaje). Aunque como plantea Michel Le Guern, ello sólo habla de que esta figura es más sintomática que otras a la problemática básica del lenguaje.

“El carácter ambiguo del término contexto, que designa lo mismo el entorno lingüístico sobre el eje sintagmático que el contorno extralingüístico del eje de comunicación, traduce una realidad fundamental del lenguaje, puesta de manifiesto por el estudio de la metonimia (...)” (1978:32).

Mi consideración de la metonimia dejará de lado el caso de la contigüidad en el referente (aunque ésta se tendrá en cuenta, claro está, como efecto de sentido generado por la figura), en la medida en que en esta circunstancia el cine sólo opera como lenguaje que pone en ejercicio una contigüidad ya existente, Sin duda, el modo en que la pone en ejercicio afecta a los mecanismos del lenguaje, pero se aleja del objetivo primero de este abordaje, que está en la construcción de significaciones *nuevas*. He marcado este término porque no se trata de que las otras no lo sean - en tanto los recursos implementados para actualizar una contigüidad ya existente aportan indudablemente una cierta novedad semántica-, sino porque mi interés se centra en observar como un procedimiento metonímico en el cine puede generar contigüidades no existentes fuera del cine y a partir de ellas crear una contigüidad referencial.

Cabe, de todos modos, señalar que el uso de la metonimia en el cine clásico está asociado a muchos ejemplos notables de estilo que han devenido posteriormente en aportes al lenguaje y donde la contigüidad existe, al menos parcialmente, en el referente. En el texto que Herman Weinberg dedica a Ernst Lubitsch (1973), donde desarrolla el célebre “toque Lubitsch”, encontramos, por ejemplo, que varios de los momentos fílmicos vinculados a ese rasgo estilístico se asocian, en verdad, con operaciones metonímicas La metonimia permitía en un momento de restricciones fuertes con respecto a ciertas tópicas una alusión más sutil que la de la metáfora, ya que le bastaba articular un leve desplazamiento de la atención sobre un significante contiguo en el sintagma con el que, aun cuando tuviera con lo elidido una cercanía preexistente en el

referente, esta cercanía no era tan evidente o al menos no se encontraba cristalizada como figura. La metáfora, aun la diegética, solía apoyarse sobre un grado mayor de cristalización de la asociación. Es el caso del juego con la corbata citado por este autor en *Mujer guarda tu corazón* (1924), donde desanudar la mujer una corbata y volver a anudarla el hombre opera como una alusión al no querer dejarse desvestir del hombre sin hacerlo evidente y al querer desvestir de la mujer sin darse por enterada del rechazo del hombre. Si comparamos este momento con el ejemplo citado por Metz del fuego encendido en la chimenea como reemplazo de la escena sexual que no puede filmarse (1979:162), encontramos allí que el fuego como metáfora de la pasión es una asociación ya muy cristalizada en la literatura y en la vida. En lugar del fuego podía llegar a utilizarse un torrente desencadenado o un viento huracanado pero también estas asociaciones de la pasión con la naturaleza salvaje imperaban ya en el universo prefilmico.

Retomo lo dicho anteriormente sobre la metonimia como el tropo que actúa en el cine con mayor fluidez. En el desarrollo sintagmático de la película significar a partir de lo que está contiguo resulta siempre sencillo, más allá de la mayor o menor riqueza semántica que el procedimiento haya logrado⁸³. No ocurre así con la metáfora, que si no opera sobre la palabra o sobre la narración, o se trata de una comparabilidad entre significantes, (lo que no se denominaba metáfora en la teoría clásica, aunque sí podría entenderse de este modo en concepciones psicoanalíticas), aparentemente sólo puede encabalgarse sobre una metonimia. En cambio, la metonimia puede construirse con toda fluidez a partir de lo que es un espacio signifiante primordial para el cine: la imagen (aunque también pueden tener lugar contigüidades sobre otras series de significación). La insistencia en una contigüidad, en cualquier contigüidad,

⁸³ De hecho ha sido un recurso muy usado en un gran número de filmes, sobre todo en el género policial, aunque no exclusivamente. Todo tipo de objetos ligados a un personaje (cigarrillos, cigarreras, botas, joyas, chales, etc.) han sido utilizados para remitir anafóricamente a él en su ausencia.

puede lograr a lo largo del sintagma un efecto metonímico que puede llegar a combinarse o no con efectos de orden metafórico⁸⁴.

Centrándome ya en el objetivo particular de este apartado, me interesa considerar en él una modalidad metonímica que asocio a un tipo particular de narrativa vinculada con el “cine moderno”. Esta remisión a la metonimia me parece pertinente para un modo de narrar que llamaré *tangencial*, y que se conecta con una *lateralización* de los conflictos, comportamiento que sólo puede plantearse en comparación con una narrativa dominante numéricamente en el cine que pone en el centro al personaje, sus pensamientos y sus sentimientos, y que busca traducirlos a través de una puesta en escena que privilegia el uso de la palabra y la expresividad facial/corporal en el personaje como índices de transmisión del *drama*.

En la medida que, como ya se ha señalado, las configuraciones semióticas estudiadas, después de su aparición, muestran un carácter transhistórico, este uso de la metonimia puede encontrarse tanto en textos propios del surgimiento del “cine moderno”, como los primeros filmes de Alain Resnais y la obra de Michelangelo Antonioni, como en obras más recientes - es el caso, por ejemplo, de *Con ánimo de amar*, de Won Kar-wai (2000), *Una pareja perfecta*, de Nobuhiro Suwa (2005), *Belle Toujours* de Manoel de Oliveira (2007) o *La monja portuguesa* de Eugène Green (2009). En estos últimos pueden encontrarse en mayor o menor medida procedimientos cuyo inicio suele ubicarse a mediados de los años cincuenta.

Abordaré aquí algunos de esos procedimientos, observados en *El eclipse* de Antonioni (1962)⁸⁵ y en *Con ánimo de amar*⁸⁶.

El primero es un film que considero paradigmático de esta modalidad en la década del sesenta. Muestra un uso pleno de las elecciones estilísticas que Antonioni había ido introduciendo en películas anteriores desde mediados de la década del cincuenta.

⁸⁴ .Por ejemplo, el caso, ya citado, de *Mimí metarlógico* de L Wertmuller (1972) donde la recurrencia de unos lunares en el rostro los termina asociando a los representantes de la opresión.

⁸⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=5SGFjuQLdY8>

⁸⁶ <http://youtu.be/U6A2vjz9Vgc>

En la secuencia inicial ya se pone en evidencia el tipo de narrativa que predominará en el film. Las primeras imágenes son las de una casa. En ella, una pareja en silencio. La cámara recoge imágenes de objetos diversos y pequeños gestos de la mujer que acomoda o juega con algunos de esos objetos. La ausencia prolongada de la palabra, después de tres décadas de cine sonoro, produce un primer efecto de elipsis. Nos encontramos, en principio, en presencia de lo que parece una *no pertinencia lingüística*, si aceptamos que esa pertinencia está más o menos fijada por los parámetros de representación habituales, que en el cine son, en gran medida, los de la “narrativa clásica”, con las modificaciones y agregados que se fueron dando a lo largo de la historia del cine. Y la introducción del sonoro sin duda puede pensarse como un aporte para la expansión del “estilo clásico”. Acuerdo aquí con David Bordwell cuando plantea como uno de sus caracteres principales hacer que todos los recursos expresivos con que cuenta el cine converjan en el apuntalamiento de la *historia*.

“De todos los medios de narración, el clásico es el más interesado en motivar el estilo composicionalmente como una función del modelado argumental” (1996: 163)

A partir de esta elipsis ligada a la carencia de parlamentos comenzamos a introducirnos en el universo de la figura. Se presenta aquí algo que ya hemos observado en ejemplos anteriores del “cine clásico” y es la habitualidad con que la figuración en el cine se da a través de una combinatoria de figuras. La ausencia de palabra (sonido fónico) se complementa también con la ausencia de sonido musical, lo que contribuye a la rarificación de la secuencia, dado que un modo de suplir la falta de palabra en el cine ha sido, generalmente, la música. Sólo hay sonido ambiental, proveniente de ruidos muy leves (como el sonido de un ventilador), que se hacen muy evidentes a partir de la ausencia de sonidos fónico y musical. Estas primeras ausencias se conectan con otras, los personajes no sólo no hablan sino que apenas actúan, están casi inmóviles, como los objetos. Los seres humanos no tienen

el lugar protagónico habitual que el cine *realista* predominante en la historia del medio les ha concedido. Por el lugar que ocupan en los planos, se encuentran en el mismo lugar de importancia que los objetos. Los objetos y los gestos (que se *materializan* como objetos) parecen entonces adquirir identidad propia, cobran un peso inusual, y en lugar de interpretárselos a partir de los personajes, a partir del rol que juegan en sus vidas, como sucede en el *verosímil realista*, son ellos los que parecen hablar sobre los personajes. La construcción de la secuencia obliga a reparar en ellos y a tratar de entender a través de ellos qué está pasando en la pareja. Un par de frases -todo el diálogo será altamente restringido en el resto de la secuencia- nos hace saber que es el momento final de una relación, tan final para la mujer que no cabe pronunciar ninguna palabra más, El hombre todavía intenta decir las, pero la prohibición de la mujer domina. La secuencia termina cuando la mujer abandona la casa.

Se trata de una secuencia muy representativa de este estilo. Los elementos que dan cuenta directamente de la *historia* o del *argumento* están reducidos al mínimo -sólo las frases antes indicadas y algunos pocos gestos de aproximación o rechazo de los personajes- , el sentido más lineal de la secuencia -una pareja que se acaba- podría entenderse a partir de esas frases y esos gestos, pero el *sentido último* (si es que se puede decir esto de un film que se niega, justamente, a atribuir *sentidos*) no está en las palabras y en los gestos manifiestos. El porqué de esa ruptura nunca se tematizará en el film, pero éste parece ser el sentido menos significativo para la historia que se cuenta.

En un par de secuencias posteriores se ve a la mujer evaluando dónde ubicar un objeto de decoración en la casa, buscando con una vecina un perro perdido, contemplando unas varillas movidas por el viento, realizando un vuelo con amigos, observando despaciosamente los objetos y movimientos de una pista de aterrizaje.

En todas estas secuencias nada expresa el personaje sobre sus sentimientos, ni a través de la palabra ni a través de otras vías convencionales. En verdad,

casi nunca se dice nada de ellos durante todo el film. Los objetos y acciones, cotidianos o no, continúan imponiéndose. Para ser la historia del fin de una relación y el comienzo de otra, la exteriorización de los sentimientos se encuentra extrañamente ausente.

Finalmente, en la última secuencia, los personajes han desaparecido y la cámara muestra los lugares y los objetos con los que ellos se han conectado. Sobre esos espacios se abate el eclipse. Pero ¿habrá también un eclipse de la nueva relación? Esto no está tematizado en el film; es posible.

En *Con ánimo de amar*, de Kon War-wei, la historia de un hombre y una mujer que son vecinos cercanos en la Hong Kong de los años sesenta y que se conocen a raíz de la relación que mantienen sus respectivas parejas está narrada desde una perspectiva que también elude acercarse a los sentimientos de los personajes. Así como éstos lo ignoran todo sobre la relación de sus conyugues (personajes que no se verán nunca de cuerpo entero, sólo se percibirá una espalda, una voz, unas piernas) así también el espectador no sabrá nunca cuál es su grado de proximidad, cómo avanza su relación, o cuáles son sus impulsos o sus impedimentos internos para el acercamiento. Apenas entreverá la presencia del amor.

La atención concedida al entorno de sus encuentros es siempre mayor que la dedicada a los vínculos establecidos en esos encuentros. Departamentos atiborrados de inquilinos, pasillos estrechos, hoteles decadentes, habitaciones clausurantes, calles lluviosas, interiores de taxis se imponen obsesivamente. Como paradoja, los personajes centrales están todo el tiempo bajo el ojo de la cámara, pero el tipo de tomas, su ubicación en los planos los aplasta habitualmente sobre el decorado, los hace distantes, inasibles para una mirada que quisiera espiar su intimidad.

Son otra vez los objetos, los gestos, las conductas los que están en lugar de los sentimientos y pensamientos que habitualmente son transmitidos a través del verbo o de otras series en la actuación. Y ello en historias que parecen hablar sobre todo de los sentimientos⁸⁷.

⁸⁷ Volveré más adelante sobre la obra de este autor.

Este desplazamiento sobre el entorno de los personajes es ajeno a la tradición del cine, en la que gran parte de la significación pasa por transmitir la psicología de los personajes, a partir de las situaciones dramáticas, donde el diálogo y la actuación del actor (salvo excepciones, articulada desde pautas que han buscado transmitir la *interioridad* de los personajes) ocupan un lugar central .

Un diálogo que no permite casi nunca acceder a lo que los personajes piensan o sienten y una modalidad de actuación distante, al menos en lo que hace a estos temas, alejan aquí la propuesta *del psicologismo*, lo que no debe confundirse con una desdramatización, sino con una nueva forma de dramaturgia, como bien lo plantea Metz (2002), quien, por el contrario, encuentra que uno de los méritos de Antonioni y de este tipo de procedimientos es “haber apresado en las redes de una dramaturgia más fina todas las *significaciones perdidas*⁸⁸ que constituyen la materia de nuestra cotidianeidad “(2002: 215).

Querer saber algo de los personajes implica en estos filmes atender a las redes espaciales y de comportamientos en los que se insertan, inserción no ajena a la que los individuos practican habitualmente en sus vidas pero que en el cine implica alejarse de los verosímiles “clásicos”. Alejamiento que también se produce en términos de la relación tiempo-espacio, muy ligado el tiempo en la economía del “cine clásico” a resaltar los elementos dramáticos más importantes para acceder a la *finalidad de la historia*.

Es fácil encontrar aquí rasgos del objetivismo literario: el mismo distanciamiento frente al psicologismo y el mismo tipo de enunciación: una *visión externa* de los conflictos y de los personajes que los viven sujeta a una interpretación que ya no se busca inequívoca sino que por el contrario se asienta en la ambigüedad como propuesta esencial.

El descentramiento del personaje como ente psicológico podría plantearse como un aspecto central de esta narrativa si no fuera porque en verdad no se trata de eso, sino de una aproximación a lo psicológico que busca escapar de

⁸⁸ Marcado en el texto original.

su cristalización en verosímiles sociales⁸⁹ y donde el espacio de la afectividad se encuentra ligado a una inaccesibilidad y una ambigüedad originales, un lugar de incognoscibilidad al que el arte puede aludir pero no comprender ni dar respuestas.

Personajes, espacios, objetos de la cotidianeidad se ubican en un mismo nivel de importancia, esto hace que los objetos y los espacios dejen de ser los significantes de un significado ya prescripto, ligado a su función en la vida de los personajes, para comportarse con más libertad como puros significantes. Esta reversión pone de manifiesto aquello que el cine comparte con la fotografía: la imagen, y permite que su siempre misterioso universo se imponga⁹⁰.

El espectador puede buscar significados detrás de los significantes, pero ellos serán siempre más lábiles, más personales, menos ligados a significados impuestos por la trama.

El cine, como todo lenguaje, se mueve prioritariamente dentro de lo que Freud consideraba el nivel *secundario*, nivel de *lo consciente*, pero algunas modalidades fílmicas parecen *imitar*, más que otras, recorridos *primarios*. *Imitar*, un término que no me gusta del todo, porque puede llegar a remitir a cierta intencionalidad textual, sólo quiere decir aquí que así parecen presentarse al observador, en este caso quien escribe.

Pero lo cierto es que, y como también ya lo veía Metz (1979), algunos hallazgos de la teoría psicoanalítica parecen resultar más operativos para abordar el movimiento de ciertos procesos de figuración en el cine que los de algunas perspectivas de la teoría retórica.

El deslizamiento del sentido, de significante en significante, que el cine pone en ejercicio con tanta fluidez cuando abandona ese empeño por apuntalar significados que lo ha jaqueado a lo largo de su historia parece *entenderse mejor* desde las consideraciones de la metonimia y la metáfora que ha desarrollado Jacques Lacan

⁸⁹ Los que han engendrado los verosímiles fílmicos.

⁹⁰ Retomaré esta cuestión en el Capítulo 6.

“Y nadie dejara de fracasar si sostiene su cuestión, mientras no nos hayamos desprendido de la ilusión de que el significante responde a la función de representar el significado, o digamos mejor: que el significante debe responder de su existencia a título de una significación cualquiera.

Pero incluso reducida a esta última fórmula, la herejía es la misma. Ella es la que conduce al lógico-positivismo en la búsqueda del sentido del sentido (...). De donde se comprueba que el texto más cargado de sentido se resuelve ante este análisis en insignificantes bagatelas(...)” (2003:478).

“Lo que descubre esta estructura de la cadena significativa es la posibilidad que tengo (...) de utilizarla para significar *muy otra cosa*⁹¹ que lo que ella dice. Función más digna de subrayarse en la palabra que la de disfrazar el pensamiento (casi siempre indefinible) del sujeto (...)” (2003: 485)

“La función propiamente significativa que se describe así en el lenguaje tiene un nombre (...) Es entre las figuras de estilo o tropos (...) donde se encuentra efectivamente ese nombre. Ese nombre es la *metonimia*⁹²” (2003: 485)

El uso de la figura, al comprometer de manera esencial los mecanismos propios del lenguaje, ofrece siempre un *sentido* intransferible a otros lenguajes. Es de este modo que pone de manifiesto el lenguaje (“función poética” jakobsoniana) y es de este modo que es transgresora al ideal de la *transparencia* desarrollado por la forma “clásica”.

Pero la búsqueda de *transparencia* es ante todo pretensión de las lecturas sobre el cine que una forma autoriza. Por esto me refería anteriormente a una *concepción módelica* de la “narrativa clásica”. La transgresión a ese ideal ha estado presente en todas las épocas. Incluso en la época muda, muchos filmes intentaron utilizar los recursos expresivos a su alcance (expresión facial, gestualidad corporal, desplazamientos, etc.) de modo de transmitir información clara sobre el argumento, pero también es larga la lista de filmes que desarrollaron, aunque con las lógicas restricciones de la época, modalidades de distanciamiento, de lateralización de los conflictos, similares a las que estamos señalando. Lo distintivo de algunas modalidades narrativas de los

⁹¹ Marcado en el texto original.

⁹² Marcado en el texto original.

años sesenta es un uso más abierto de esos recursos, haciéndolos semióticamente dominantes.

5.4 De la “posmodernidad” filmica a la actualidad

5. 4. 1. Los recursos “posmodernos”

En tanto la denominación “posmoderno” tiene una vida intensa en la cultura, trataré de precisar aquí a qué tipos de recursos quiero referir. Estoy pensando básicamente en:

- El tipo de procedimientos que Gerard Genette (1989) considera una “escritura en segundo grado”, pero, dentro de los casos de “transtextualidad” contemplados por este autor, los que llama “intertextualidad” e “hipertextualidad”; es decir, en la primera categoría procedimientos de remisión de un texto a otros, y en la segunda, los casos en que un texto (hipertexto) debe su existencia a la presencia de un texto anterior (hipotexto).
- La mixtura de géneros y de estilos, y dentro de esta mixtura, de manera particular, la que tiene lugar entre géneros que en épocas anteriores habían gozado de un lugar prestigiado en la cultura y géneros *subestimados*, que actuaban en lugares *periféricos* en relación con los espacios sociales *centrales* ocupados por los primeros. De modo similar, la mixtura de modalidades estilísticas también respetadas con modalidades consideradas antes *burdas, vulgares*.
- Operaciones de énfasis, hiperbolización, exceso, que en el caso de las remisiones a géneros desembocan a menudo en la parodia.
- Procedimientos metalogísticos, de autorreferencia.

Estas operaciones suelen integrar las descripciones de las modalidades “posmodernas”⁹³, pero no son las únicas. Quiero circunscribirme a ellas, porque

⁹³ Pueden encontrarse, por ejemplo, en un texto con descripción exhaustiva de esta estilística, como *La era neobarroca*, de O. Calabrese (1989). También en Vattimo 1990, Jameson 1992, Del Coto 1998, Tatavitto 1998, Centocchi 1998,

creo que en el cine son las que definen una diferencia estilística con respecto a épocas anteriores.

De todos modos, cada uno de estos tipos de procedimientos merece algunas aclaraciones:

- La cita ha estado siempre presente en los textos, pero la cita “posmoderna” es un tipo particular de cita: es una operación que acentúa las propiedades de la cita tradicional. Es decir que si siempre una cita ha contribuido a la configuración de una producción de sentido textual lo ha hecho bien marcando la procedencia del texto de la que se extrae, como una clara marca enunciativa, o, por el contrario, integrando el sentido del texto origen en el nuevo texto bajo la forma de una remisión que puede pasar desapercibida para un receptor que no conozca el texto al que la remisión alude. Es decir que se conforma un doble enunciatario, aquel que puede establecer la relación y el que no puede hacerla, que percibe una producción de sentido más *llana*, plenamente conformada en el nuevo texto. En la cita “posmoderna” la tendencia es a resaltar la intertextualidad subyacente, tanto que, a veces, se juega con falsas citas, por ejemplo, procedimientos que parecen ser parte de textos del pasado cuando no lo son. El achatamiento del pasado sobre el presente que caracteriza también el momento, la falta de datación clara, acentúa este efecto. Una remisión estilística puede llevar a inferir la cita, aun cuando el fragmento⁹⁴ citado no haya existido nunca. Esta cita ostentosa (verdadera o falsa) es la que impera en el cine. Claramente, la producción de sentido del nuevo texto se conforma a través de la interacción entre procedimientos del texto anterior (existente o supuesto) y del nuevo. Este es uno de las variantes de la escritura *patchwork* que define al estilo.

⁹⁴ Se considera el *fragmento* como parte *arrancada* de un todo ausente (Calabrese 1989::88-90).

- En cuanto a las operaciones de “hipertextualidad”, el cine siempre estuvo en contacto con ellas, pero, básicamente, tenían lugar dos tipos de *transposiciones*⁹⁵, aquellas en que el pasaje al cine tenía lugar desde la literatura y aquellas que tenían su origen en el teatro. La diferencia en la actualidad es que los pasajes tienen lugar desde una gran variedad de lenguajes y dispositivos: el comic, el video juego, el musical teatral, la serie televisiva, entre los más frecuentes. Y dentro del cine, entre animación y filmación *en vivo*. Además, su número ha crecido considerablemente. En lo que hace a las nuevas *versiones*⁹⁶ de filmes del pasado, también han crecido en número. Pero estas modalidades de la producción actual no implican en sí aportes innovadores a la producción de sentido textual de un film, todo depende de qué suceda en el “hipertexto” con el pasaje.
- Con respecto a la mixtura de géneros y estilos, sí se observan innovaciones en lo que hace a la producción de sentido textual. Es otra de las variantes que asume el *pachwork* “posmoderno”. También se observan aportes en la mixtura de géneros y estilos *centrales* y *periféricos*.
- Algo similar sucede con las operaciones de énfasis, hiperbolización, exceso.
- Las operaciones de orden metalogístico, que no eran desconocidas en el cine del pasado, pero sí muy escasas, y habitualmente, bajo la forma no demasiado interesante, en términos de aportes al lenguaje, de la película dentro de la película, se hacen a partir de fines de los años ochenta más frecuentes, lo que parece dar cuenta de un estadio de madurez del lenguaje del cine, en tanto puede llegar a hacer sentido con su propia historia.

⁹⁵ Operaciones “hipertextuales” donde existe un cambio de soporte, medio o género (Steimberg 2013).

⁹⁶ “Hipertextualidad” pero sin cambio de soporte, lenguaje o género.

Si bien, creo que los procedimientos “posmodernos” - o “neobarrocos”, como también se los ha llamado- comienzan a hacerse notar en el cine a fines de los años setenta y principios de los ochenta. En la actualidad, los aportes que éstos introducen en la producción de sentido, por su reiteración y estereotipia, han perdido su riqueza inicial. Aunque sin duda nada será lo mismo después de su aparición, los recursos introducidos se han incorporado en su mayoría al modo de hacer cine en la actualidad, pero su devenir no es tema de este trabajo.

De todos modos, aun en el período que va de fines de los setenta a principios de los noventa, el más atractivo, desde mi punto de vista, en términos de innovaciones al decir del cine, no son demasiados los autores que citaré en lo que hace a responsabilidad en el cambio de configuración semiótica que tendrá lugar a partir de ese momento. Seguramente no dejaría afuera de ese reducido grupo a Brian de Palma (fuerte incorporación de géneros y estilos periféricos, trabajo sobre el exceso), Steven Spielberg (recuperación de viejos géneros, reafirmación de los patrones narrativos tradicionales), David Lynch (realizador del film más paradigmático de esta estilística, *Corazón salvaje*⁹⁷, un texto construido con fragmentos de géneros y estilos diversos, en los que su interacción da lugar a una inédita producción de sentido⁹⁸), Pedro Almodóvar (reinado del *pastiche* y recuperación de viejos géneros y estilos, sobre todo los ligados a la ficción melodramática y folletinesca). Tal vez también Quentin Tarantino, aunque este autor, en sus inicios, parece liberado de la remisión “posmoderna” al pasado e inscripto en una nueva modalidad de escritura, *excesiva, desafortada, caótica*, pero que en la superficie textual no hace evidente la remisión a los viejos géneros ⁹⁹.

⁹⁷ 1990.

⁹⁸ Sobre este tipo de procedimientos estilísticos y, en particular, sobre la construcción textual de ese film, puede verse Tassara 2001: 29 a 39.

⁹⁹ Paradójicamente, esta remisión se encuentra más presente en sus filmes posteriores. Por ejemplo, una obra como *Tiempos violentos* (1994), una de sus primeras realizaciones , muestra una narrativa *caótica, muy* disruptiva en relación con el modelo “clásico” pero que no debe al momento “posmoderno” más que recursos de *exceso*, mientras que su último film, *Django sin cadenas* (2012), se encuentra claramente inscripto en la parodia.

Insisto con la práctica de remisión al pasado porque en el momento de emergencia de esta estilística es capital para abrir paso a una nueva configuración semiótica. Al menos en el ámbito cinematográfico (en otros espacios del arte la situación puede ser diferente), el momento “posmoderno” se opone netamente al “cine moderno”. Aparece aquí un abandono del *ascetismo* propio del período anterior y una vuelta *desvergonzada* a la emoción propia de los estilos ligados a los viejos géneros.

Pareciera que después del pasaje por un tratamiento recatado de la afectividad, después de la asunción de un escepticismo hacia el humanismo y la visión de progreso reinante desde sus inicios – de los que recién había llegado a liberarse en la modernidad fílmica-, después que se embebiera de los conocimientos que la vulgata de las ciencias sociales le había aportado, el cine no se atreviera a retomar la plena emoción -siempre un poco ligada a la inocencia- con nuevas formas; y es el juego con las antiguas formas lo que cobra la delantera¹⁰⁰.

En algún momento me he ocupado de la obra de los autores norteamericanos antes citados¹⁰¹, quiero por eso elegir ahora sólo un ejemplo de Pedro Almodóvar; pertenece a *La ley del deseo* (1987)¹⁰².

A todo lo largo del film podrían encontrarse temas y formas retóricas caras al melodrama teatral, cinematográfico y operístico, y al folletín literario: amores contrariados, desencuentros, circuitos pecado-culpa- castigo- redención. Al imperio de la hipérbole propia de esos géneros se suman en esta obra nuevas vertientes temáticas que alimentan el exceso: homosexualidad, pederastia, transexualidad. Pero quiero ocuparme del momento final, una secuencia

¹⁰⁰ Como siempre estoy considerando tendencias, Por una parte no todo el cine de las décadas anteriores fue “moderno”, y en todas las épocas hubo ejemplos de escepticismo y distancia frente a verosímiles sociales en términos de valores reinantes en la cultura. Pero, por una parte, el cine “moderno” implicó una apertura a nuevas formas en términos semióticos, por la otra, los ejemplos disruptivos a la euforia afectiva y moral del cine en el momento clásico debieron, en la mayor parte de los casos, encubrir su nihilismo en una historia que, finalmente, encapsulaba la *negatividad* en personajes o en situaciones particulares; son muy pocos los casos en lo que esto no fue así.

¹⁰¹ Tassara 2001.

¹⁰² <https://www.dropbox.com/s/dkq0k1q2liipkis/Fragmento%20La%20ley%20del%20deseo.mp4>

construida con fragmentos de espacios culturales diversos, los más importantes el cine y la música.

En el desenlace de la historia que cuenta *La ley del deseo*, Antonio, apasionadamente enamorado de Pablo ha matado por celos a Juan, a quien verdaderamente ama Pablo. Antonio no ha sido para Pablo más que un partenaire sexual, y nunca ha mentado a Antonio sobre sus sentimientos, pero la pasión de Antonio por Pablo va mucho más allá de la razón. Antonio se encuentra en casa de Tina, hermana de Pablo; descubierto su crimen, la policía se presenta con Pablo y, después de algunas primeras escaramuzas, Antonio retiene a Tina como rehén.

El edificio donde se encuentra el departamento de Tina, con sus escaleras de auxilio exteriores, los coches policiales con sus luces y sus sirenas, el público de curiosos que asiste a la escena, y, sobre todo, el modo en que se conforman los planos que contienen estos motivos visuales, remiten fácilmente a muchos textos del policial norteamericano¹⁰³. Es la típica escena del delincuente acorralado que recorrió célebres y no tanto películas. Esta puesta en escena, sobre todo cuando el policial introduce narrativamente la focalización interna en el delincuente (Genette 1989)¹⁰⁴, comienza a transmitir en sí misma toda la opresión y la angustia de una situación que se anuncia sin salida. Estas connotaciones emotivas se trasladan al film de Almodóvar.

Antonio pide que suba Pablo y éste acepta con la condición de la liberación de Tina y el policía antes capturado. Antonio acuerda, pero exige que se le dé una hora antes de entregarse. Ya en el departamento Pablo, se inicia una escena amorosa entre ambos, pero antes Antonio pone un disco: el tema musical es un bolero cuya letra describe una relación similar a la de ambos: quien se expresa dice saber que ama mucho más de lo que es amado¹⁰⁵. Antonio canta las primeras palabras del tema, pero después la transmisión de su

¹⁰³ Y no sólo norteamericano, no puede olvidarse aquí *Amanece* (1939), notorio film francés, de Marcel Carné, articulado enteramente sobre la última noche de un delincuente asediado en una casa por la policía.

¹⁰⁴ Ello sucede de manera más notoria en la variante *negra* del género, que comienza a imponerse en los años treinta.

¹⁰⁵ Se trata de *Lo dudo*, de Enrique Navarro, en versión de Los Panchos.

conocimiento sobre los sentimientos mutuos queda a cargo de la canción. El rostro de Pablo, a partir de la irrupción del tema musical, va mostrando un cambio en sus sentimientos: a la ira sucede la confusión, una cierta dulzura y después lo que podría entenderse como la expresión de un amor recién descubierto. Finalizado el intercambio amoroso, Antonio se dirige a otra habitación y se dispara un tiro. Pablo se desespera, expresa su furor en un gesto muy adecuado para la referencia al melodrama¹⁰⁶: arroja la máquina de escribir por la ventana y esto provoca el incendio de un container que se encuentra en la calle, y en una configuración visual que recuerda a la de una *pietà*¹⁰⁷ toma a Antonio en sus brazos, con un fondo de altar que también comienza a incendiarse, mientras estalla una nueva canción. A diferencia de la anterior, ésta no se incluye en el enunciado, sino que se integra en la enunciación: su letra habla de un “pobre amor, hecho de sangre y dolor”, no está tan ligada a la relación de los personajes como la anterior, pero inscribe su historia en la lista de amores trágicos que han sido y serán¹⁰⁸. Es un momento donde se advierte que, más allá de sus grandes diferencias, existe un espacio compartido entre el melodrama y la tragedia, aquel que los aleja de los *realismos* y los entronca con el lenguaje poético.

En el final de esta secuencia la palabra ocupa un espacio muy reducido, el sentido se construye en gran parte con las incorporaciones extratextuales. Pero, más allá de esto, que un personaje ponga un tema musical que dice lo que él podría decirle al otro, que otro tema musical comente una historia

¹⁰⁶ El *gesto*, con raíces profundas en el plano del significante, es uno de los rasgos que definen este género y su estilística en cualquiera de sus espacios de emergencia. Ver, al respecto, Brooks 1974.

¹⁰⁷ El cine no es por otra parte ajeno a esta construcción. Véase, al respecto, Balló 2000. En este atractivo estudio sobre los motivos visuales recurrentes en el cine, uno de ellos es, justamente, esa configuración visual. Cito un comentario de Balló en relación con el uso reiterado de este motivo en el cine: “...y aquí llega la explicación de la fuerza de este motivo en películas de todos los géneros, tanto de inspiración vagamente religiosa como de dimensiones inequívocamente laicas. Si el muerto no es Dios, el protagonismo se equilibra, y tan importante es el que muere – o está enfermo, o agoniza, o simplemente desfallece- como el que lo acoge. Al humanizarse la narración, la Piedad adquiere otra dimensión narrativa, que prolonga el climax, y crea una inflexión silenciosa que acaba de redondear y dar una plena significación a la situación inmediata anterior: la Piedad finaliza la secuencia trágica, la sintetiza y la proyecta hacia el futuro. Actúa como recapitulación del dolor anterior y posterior, despojada como está de cualquier elemento accesorio. “

¹⁰⁸ La musicalización del film es de Bernardo Bonezzi.

cerrando un sentido que en alguna medida redundaba lo ya explicitado a lo largo de la narración son recursos que hubiesen sido considerados antes pueriles, y seguramente vinculados a una mala factura¹⁰⁹. Es novedoso el empleo de este tipo de procedimientos en una obra que, justamente, está lejos de ser sospechosa de esa acusación, en tanto despliega en todas sus instancias un conocimiento intenso y minucioso sobre el lenguaje fílmico y su historia.

Es de este modo como el cine recupera en los ochenta la emotividad negada de las *viejas malas películas*, y comienza a apostar a un lirismo desencadenado que, predominantemente, parece abrirse camino a través de la remisión al pasado.

Sin duda, otra es la situación actual, donde en gran parte de su producción parece manejar los aspectos emotivos con trazo grueso y habitualmente a través de estereotipos, que buscan no poner de manifiesto su carácter de tales, sino que se asumen a menudo como transcripciones de un real existente. La descripción hecha ya hace muchos años por Christian Metz acerca de *lo verosímil* que intenta pasar por *verdadero* (2002) parece tener plena vigencia en mucho cine de la actualidad. Por supuesto, siempre puede encontrarse un cine que asume desembozadamente los verosímiles de género (uno de los modos, según Metz, de escapar a *lo verosímil*, “penoso momento del arte”, “mutilación inconfesada del decir y de lo dicho” (2002: 264, 265). Pero el *trazo grueso*, tal vez proveniente de unas citas que borrarían las costuras de su incorporación, reina hoy en gran parte de los estilos dominantes; si en ellas estuviera su origen, la cultura ha perdido la memoria de la época en que era expulsado del *gran arte*. El panorama en los años ochenta era muy distinto, y los procedimientos que señalo abrían en su momento nuevas posibilidades al decir fílmico.

¹⁰⁹ No debe olvidarse que el principal objetivo del cine dirigido al gran público fue desde sus inicios *parecerse a la vida*. Desde los años sesenta, aun en el cine *tradicional* (no “moderno”), la representación de los sentimientos que había tenido lugar durante el período mudo y durante los años treinta, cuarenta, y parte de los cincuenta se percibía *exagerada, ridícula*. Esto puede observarse en los metadiscursos críticos de la época, que cuestionaban tratamientos temáticos y actuaciones que no se adecuaban a las pautas *psicologistas* que la sociedad consideraba *propias* (léase *verdaderas*) del comportamiento humano.

5.4. 2. **El momento retórico del cine actual**

Encontrar recurrencias de orden estilístico en textos contemporáneos, es, como se sabe, siempre difícil. En la memoria se allanan las diferencias y se privilegian los aspectos comunes de la diversidad; son ventajas que sólo otorga el paso del tiempo, sin perspectiva histórica todo se nos antoja único. Por eso en este apartado se focalizan algunos filmes particulares, algunos procedimientos singulares, sin pretensión de indicar tendencias.

Se contemplan algunas modalidades del decir en el cine que se presentan en filmes realizados a partir del año 2000, es decir que pertenecen al presente siglo XXI. Esta elección no obedece a un criterio meramente epocal, ya que pueden encontrarse en el período filmes de muy diversas configuraciones estilísticas; ya se ha dicho que en la actualidad muchos filmes responden a aggiornamientos de modalidades narrativas “clásicas”. Pero me interesa considerar algunas obras que, a mi entender, en términos de construcción semiótica, se instalan después de las modalidades plenamente “posmodernas”, tal como he decidido considerarlas, según lo planteado en el apartado anterior. Se observan en los filmes elegidos caracteres que asumen una relativa originalidad en cuanto a su producción de sentido, originalidad que se conecta con un aprovechamiento de las posibilidades del lenguaje y una operatoria textual todavía poco explotados en la producción global.

La adjudicación de novedad planteada no implica que los recursos para la significación sean necesariamente inéditos sino que en el trabajo textual se perciben posibilidades expresivas del cine ya conocidas pero presentadas bajo una configuración particular. Pareciera que estos filmes pueden moverse con una libertad en términos de su productividad significativa que, probablemente, tendencias imperantes en la apropiación de los recursos del cine coartaban en otros momentos. Tendencias básicamente ligadas al imperio de las modalidades narrativas tradicionales, pero si se siguen todas las quiebras a esas modalidades que se dieron a lo largo de la historia del cine - las más notorias: filmes de las denominadas “vanguardias”, exponentes de la “escuela soviética”, exponentes del “expresionismo alemán”, cines que emergen

alrededor de los años sesenta, modalidades “posmodernas”- estos filmes muestran haber abrevado en ellas, pero también se abren a nuevos recorridos que parecen continuar la senda de *madurez* que Metz encontraba en el “cine moderno”, en lo que hace al tratamiento de los procedimientos para la producción de sentido¹¹⁰, una *madurez* que puede equipararse con la que la literatura maneja hace mucho tiempo pero que en el cine siempre asomó tímidamente, en la medida en que cada vez que hizo su aparición volvió en poco tiempo a retraerse.

Los ejemplos han sido seleccionados, entonces, por considerarse que representan un nuevo jalón en el muy abrupto camino recorrido por el cine para adquirir identidad discursiva.

En estos ejemplos se articulan operatorias semióticas que algunas veces decantan rasgos de la estética “posmoderna” (la última gran configuración estilística con un relativo grado de fijación en la adjudicación teórica de caracteres textuales), otras leen esta *poética* u otras de formación más antigua desde nuevas perspectivas.

Integran este, para mí reducido panorama, nombres que han aparecido en el universo del cine, en algunos casos, hace dos o tres décadas, como es el caso del hongkonés Won Kar-wai, el coreano Kim Ki-duk, o los hermanos Kaurismaki, autores finlandeses que, a mi entender, se han encontrado siempre entre los realizadores más interesantes del mundo, pero sólo recientemente parecen haber adquirido alguna notoriedad pública, sobre todo en el caso de Aki a partir de su presencia en festivales internacionales; otros con una muy larga trayectoria, como el japonés Seijun Suzuki, que filma desde la década del '70 y se ha caracterizado por ser vanguardia estilística en todas las épocas, ahora también; y algunos autores de aparición más reciente como los franceses Eugene Green, Serge Bozon y Alain Guiraudie.

¹¹⁰ “A buen seguro no es ninguna objetividad de principio ni ningún realismo sin fallas los que pueden definir este cine moderno, sino la aptitud para ciertas verdades o más bien para cierta precisión en el tono los que hacen del cine *joven* un cine más *adulto*, y del viejo cine un cine en ocasiones muy joven. Las películas antiguas, hasta las más bellas, están en general un poco por encima del tono, como esos adolescentes muy dotados que en medio de los invitados reunidos por sus padres, hablan un poco demasiado fuerte aunque sin decir tonterías “(Metz 2002 : 219).

Voy a focalizar el análisis en filmes de Won Kar –Wai , Kim Ki-duk , Aki Kaurismaki y Serge Bozon.

2046 (Won Kar-Wai, 2004)¹¹¹

La singularidad de este texto puede percibirse en distintos lugares de la producción del sentido. Paso a describir las operaciones que tienen lugar en ellos.

El primer espacio refiere a lo que hace a:

a. La presencia de la cultura como intertexto

Se observa un marcado trabajo sobre los géneros y los estilos , no sólo propios del cine sino también de otros lenguajes mediáticos, como, por ejemplo, el comic.

Se recogen composiciones del cuadro, elecciones de iluminación y , sobre todo, gestualidad y movimientos reconocibles como propios de esos géneros y estilos. Estos gestos se presentan con alto grado de estereotipia, incluso con recursos de la representación que acentúan el carácter de cliché de los mismos, y se marca la presencia permanente de un enunciador que busca destacarlos como lugares discursivos cristalizados.

No pretenden en ningún momento pasar como meros indicadores referenciales, sino que la referencia del film está construida en gran parte por el accionar de esos motivos temáticos.

Los espacios semánticos en los que estos motivos se recogen son privilegiadamente los del erotismo y la seducción, y en términos de estilos y géneros, son prioritariamente los del romanticismo filmico y el melodrama pasional, Aunque también adquiere importancia un cierto minimalismo ligado a algunas vertientes de la ciencia- ficción.

La cita a los primeros no se extrae sólo del cine donde, en el momento de *la narrativa* clásica, el melo- pasional, y una de sus variantes, el melo- policial ,

¹¹¹ http://youtu.be/v8k_-icke4s

que corporiza toda una vertiente del negro, fueron muy pregnantes. También se presentan como citas del comic, de cierta fotografía (podríamos llamarla *erótica-fashion*), y aún de cierta pintura que citó a ese cine, esa fotografía y ese comic.

Otro aporte intertextual es la historieta de ciencia-ficción y variantes del manga japonés conectado con este género.

Esas son las remisiones más visibles, pero *2046* es uno de esos textos que permiten mostrar de manera privilegiada como la cultura es un texto que permanentemente alimenta otros textos.

El enunciador muestra fascinación por sus motivos y no intenta esconder su origen sino por el contrario desplegarlos con delectación haciendo uso de recursos fílmicos que los destacan, como es el caso del ralenti (el muy particular ralenti que suele usar Won Kar-wei, que por ser apenas evidente no vuelve la atención sobre sí mismo como recurso sino que cumple con propiedad la función de resaltar lo que presenta).

b. La subversión del realismo

La insistencia en el escamoteo de los elementos visuales que dan cuenta de los significados más centrales en términos de la anécdota boicotea la transparencia del enunciado también en este sentido. Un permanente desplazamiento de estos motivos visuales a los márgenes del cuadro (difícilmente ocupen más de un tercio del mismo), o la incorporación de *obstáculos visuales* que impiden su percepción (barras, cortinas, etc.) o un tratamiento de la iluminación con claroscuros que deja esos motivos en zonas de media luz, confieren siempre al todo la *indefinición* de una imagen del recuerdo o de la imaginación.

También en la narración la ambigüedad sobre lo que se muestra es constante. Estamos en presencia de una trama que escamotea, por una parte, lo cronológico con idas y vueltas al pasado, muchas veces sin indicadores claros del momento en que se juegan las situaciones, y por la otra, da lugar a un cruce permanente en la construcción espacial entre distintos espacios *reales*,

a los que se suman espacios supuestamente *ficcionales* dentro del universo de la ficción propio del film. Esta doble operatoria acentúa la opacidad del discurso en detrimento de la transparencia de la historia.

c. La construcción plástica de la imagen como un universo propio, relativamente libre del compromiso con los contenidos

Los cuadros en este film se construyen a la manera de pinturas abstractas en los que lo importante pasa por la composición de las formas y los valores cromáticos y lumínicos. La sujeción a los contenidos existe pero en un grado mucho menor que lo habitual en el cine, aun en obras donde los aspectos plásticos de la imagen se destacan. Los pliegues de una cortina, las tablas de una puerta, una pared o cualquier otro elemento pueden ser tan o más importante que los rostros o los cuerpos de los actores cuando se trata de armar un encuadre. Es un nuevo aspecto que diluye la referencia y destaca el lugar de lo discursivo.

d. La relación dialógica que la imagen establece con las series de la banda sonora.

Esto no es una novedad y ha sido implementado por los grandes directores de todos los tiempos. Si lo cito, es sólo porque es una contribución más a resaltar la opacidad del film como texto. Los parlamentos pueden cumplir habituales funciones de anclaje o comentario de la imagen. De hecho, su función de anclaje es fuerte, dado que disminuyen en parte la ambigüedad de las imágenes en lo espacial y en lo temporal. Pero su función en términos de la constitución de un ritmo y un tempo propio no son menores.

De modo similar operan las intervenciones musicales que pocas veces actúan como música diegética; en general su principal función es ocupar en el audio el lugar de los topoi que he señalado en el plano visual, algunas veces con citas directas y otras con *falsas citas*, como es el caso de la música original del film que establece un *ambientación sonora* que permanentemente convoca a un *deja vu* en relación con los estilos y géneros aludidos por el film.

e. *La complejidad enunciativa*

2046 parece transitar un camino no demasiado frecuentado por el cine. Cada vez que un texto fílmico intentó explorar la interacción de espacios diegéticos y discursivos fue acusado de intelectual o literario. Este film se atreve a moverse permanentemente en ese registro.

A la instancia narrativa se integra una voz en off que corresponde al protagonista¹¹², generando efectos de sentido de narrador extradiegético homodiegético¹¹³, pero, al mismo tiempo, esta voz asume también el lugar de un narrador intradiegético, cuya performance se ejerce sobre segundas diégesis que transcurren en temporalidades diversas, temporalidades que actúan como una suerte de mundos paralelos para el protagonista.

Internamente se desarrolla, asimismo una diégesis ficcional (la novela que el protagonista escribe), ficcional en relación con la primera y con las segundas diégesis (que dentro de la ficción del film son la *realidad* presente y las *realidades* pasadas del protagonista) y que posee su propio narrador, también asumido por una voz en off. La exasperación metadiscursiva que presenta este juego de narradores despega al film de los comportamientos más habituales del desdoblamiento diegético.

Si bien algunos de los aspectos señalados dan cuenta de un film que se impone en riqueza textual -algo destacable, no tan frecuente en este momento del cine, pero no novedoso-, si el tipo de tratamiento plástico de la imagen es bastante inusual y el tratamiento de los motivos temáticos altamente singular, hay, sin embargo, un aspecto que, a mi entender da cuenta como ningún otro de la radical modernidad del cine de Won Kar-Wei, entendida esta modernidad como incorporación de nuevas posibilidades semióticas en el decir del cine.

¹¹² El narrador extradiegético del relato fílmico sólo puede ser en verdad heterodiegético, porque se asienta en el lugar de la infraestructura audiovisual que da a conocer el film (Tassara 2001), la voz en off es un recurso que, por una parte, crea la ilusión de un narrador *humano* (el personaje al que ella corresponde), por la otra, oculta las otras vertientes de la narración (por ejemplo, el lugar de la cámara).

¹¹³ Remito a la categorización de narradores de G. Genette (1989)

Esta obra parece, desde mi punto de vista, haber salido a resolver una encrucijada aparentemente insalvable hoy para el cine: componer una imagen con pretensiones de esteticidad enfrenta de inmediato el peligro del pomperismo, la desactualización y la cursilería.

Es un momento histórico donde el cine, en términos numéricos, parece haber renunciado a toda reflexión en torno a la construcción de una retórica de la imagen, donde la forma de la expresión es cada vez más elusiva y donde la primacía referencial se mueve con más fuerza que nunca. Es un cine que se instala, además, en un momento donde la preocupación por el espacio retórico tal como se entendía en el pasado se ha debilitado también en otros lenguajes visuales y donde imágenes que a lo largo de su historia representaban las mayores posibilidades estéticas del lenguaje han sido multidifundidas en circuitos mediáticos diversos de lo visual y lo audiovisual, erosionándose en esta descontextualización los valores iniciales adjudicados ¿Cómo plantear, entonces, en la actualidad, una *estética de la imagen cinematográfica*, con qué criterios ?

Los escollos que acabo de describir se precisaron un poco más con la visión de un film que el azar hizo que conociera cuando estaba trabajando en el análisis de *2046. I don't want to sleep alone*, de Tsai Ming-liang (2006) muestra una preocupación muy marcada por la construcción de la imagen; si ésta es altamente funcional en términos de la puesta dramática lo es también en lo que hace a sus caracteres plásticos y expresivos. En estos aspectos el film de Tsai Ming-liang no tiene nada que envidiar a la composición visual que podrían articular en otras épocas un Ophüls, o un poco más adelante un Fassbinder. No hay en estos encuadres de un alto refinamiento compositivo sospecha de sensiblería, adocenamiento o mera estetización. Sin embargo, viendo el film, no podía dejar de percibirlo un tanto desactualizado y quizá algo *amanerado* (me estoy refiriendo exclusivamente a las composiciones de imagen, de lado otros aspectos que refieren a otras cuestiones y, tal vez, a otras discusiones).

Me parece, al menos esta es la explicación más satisfactoria que puedo darme, que los encuadres de *I don't want to sleep alone* se perciben demasiado *refinados*, demasiado *cuidados* para un mundo que parece haberse vuelto menos *sofisticado* en términos de los parámetros visuales que en otras épocas remitían a la esteticidad de una imagen. Esa idea arrastra inmediatamente otras, las que mencionaba antes: de pretenciosidad, de insulsez y, finalmente, de desactualización. Puesto en la interdiscursividad mediática actual, tanta preocupación por la belleza visual se percibe *forzada* y un tanto *pomposa*.

Estas cosas nunca se me ocurren en relación con un film de Won Kar-Wai; es que este autor parece trabajar sobre los despojos de la cultura de masas. El hecho de utilizar las imágenes más trajinadas de la imaginería mediática y jugar con ellas, no ocultando, sino, por el contrario resaltando su carácter de chatarra hace a su cine particularmente atractivo. La belleza que le ha sido propia resurge con un tratamiento que no es menos cuidado y refinado que el utilizado por Tsai Ming-liang pero que al resaltar su carácter de cliché introduce todo el tiempo una distancia que se torna satírica; la belleza se hace presente, pero se percibe acompañada por un comentario enunciativo que tanto parece burlarse de ellas y el papel que cumplieron en su cúspide como recordar nostálgicamente ese tiempo, o rendirles homenaje. Finalmente, también se impone una fuerte ludicidad, la del regodeo brillante con todos los recursos que brinda la forma de la expresión cinematográfica. Esa ludicidad que se hace evidente es también otro aspecto que distancia el peligro de la pretenciosidad y la cursilería.

Descrito de este modo todo esto parece conocido, ¿no se ha dedicado la “posmodernidad” a recrear la cultura? Al menos en el cine, no en el modo en que lo hace este autor; esta descripción, por ser una transcripción al lenguaje verbal, resalta rasgos que a la visión del film se presentan con recato. *2046* es un gran *pastiche* pero oculta sus anclajes, la depuración a que se someten los motivos visuales utilizados hace de ellos sólo elementos significantes que se entretejen en otro tejido textual; si su artificiosidad se resalta, no por ello se

establecen nexos manifiestos con su pasado (de la manera más habitual en la estilística “posmoderna”). El palimpsesto se hace evidente recién en la deconstrucción analítica, donde puede detectarse la construcción de un segundo enunciatario con memoria del pasado cultural. En la apelación a un primer enunciatario *inocente* el film se presenta como una forma *original* que emerge de la contemporaneidad. El cine de Won Kar-wai no podría ser si no hubieran existido antes el “cine moderno” y el momento “posmoderno” pero atraviesa esas estilísticas, las pulveriza y se presenta como una nueva forma.

Hierro 3 (Kim Ki-duk, 2004)¹¹⁴

Aquí la situación es muy diferente. Tenemos una aparente transparencia discursiva que construye una también aparente claridad referencial. Pero esta narrativa diáfana es al mismo tiempo el principal detonante de la ambigüedad esencial del film en lo temático.

¿Qué es lo que hace a *Hierro 3* presentarse como una modalidad inédita del “fantástico” en el cine?

Dado un espacio donde algunos personajes son seres reales y otros fantasmas, el cine clásico tal vez hubiera dado a estos últimos un tratamiento diferente en lo visual para diferenciarlos de los elementos reales, pero un cine más actual ha podido dar el mismo tratamiento formal a ambos, estando el estatuto irreal de los objetos que aparecen en la imagen fundamentado en los contenidos. En ambos casos lo discursivo, en este caso representado por la imagen, no hace más que visualizar de un modo u otro los contenidos.

Lo que pasa en *Hierro 3* es de un carácter diferente. En el final de este film se reúnen en un espacio dos personajes que se sabe son reales y un tercero que también parece serlo, no obstante, su estatuto es ambiguo. El film había desarrollado narrativamente a este personaje, mostrando en él desde el inicio una cierta disposición a pasar desapercibido, a no dejar rastros de su presencia. Avanzada la historia, el personaje cultiva una destreza corporal que le permite acrecentar este poder llevándolo a extremos que parecen moverse

¹¹⁴ <https://www.dropbox.com/s/ikrs3huk3pa3v54/Iron%203.mp4>

en el límite de lo humano (puede llegar, por ejemplo, a trepar una pared a la manera de un insecto). No obstante, se marca en el film que el personaje sigue siendo real (por ej. el guardian de la cárcel no logra verlo porque él se coloca siempre fuera de su mirada, pero lo descubre por su sombra proyectada en el piso). En la secuencia final, el personaje se introduce en la casa donde la mujer que ama convive con un marido al que detesta, y lo que deja ver el final es que el personaje se instala en la casa, pero sólo la mujer lo ve, pasando desapercibido para el marido. No obstante, el personaje nunca se presenta de frente al marido, sino que siempre logra esquivar su mirada. ¿Ha llegado a desarrollar de modo tan alto su habilidad que ello es posible? Las escenas anteriores de la cárcel así podrían sugerirlo. Pero ¿es posible un manejo corporal semejante? Relatos míticos sobre destrezas corporales (sobre todo en el universo oriental) podrían confirmarlo. ¿O se ha transformado el personaje en un fantasma (a la manera del fantasma cotidiano, también caro al mundo oriental)?

Lo que me parece interesante en *Hierro 3* es que no existe explicación de la situación en el plano de los contenidos. La construcción de la imagen presenta un alto grado de ambigüedad que no es comentada a nivel de los contenidos. El efecto fantástico es aquí una pura construcción fílmica, sería muy difícil trasladar esta situación a lo literario.

Por otra parte, este desenlace resuelve una situación que se presenta como imposible. La mujer, no sabemos por qué, no puede dejar al marido, el joven no tiene poder para separarla de él, los amantes (o amigos, también es algo ambigua esta relación) no tienen salida, el film la resuelve de modo poético, léase textual.

El rechazo de las soluciones *realistas* se reitera en otros filmes de este realizador. También en *El arco* (2005) un conflicto imposible recibe una resolución de orden mágico. Pero aquí el personaje que completa el triángulo se convierte efectivamente en fantasma (ello se recoge en el plano de los contenidos), en cambio en *Hierro 3* la ambigüedad se sostiene porque no recibe explicación en ese plano.

Esta resolución no es ajena a la estilística del film, donde se percibe un desinterés por el trabajo sobre verosímiles temáticos realistas. Como decíamos, nunca sabemos porque la mujer no se separa de ese hombre, tampoco quien es ese jovencito que ocupa casas vacías, y se preocupa por lavar la ropa sucia y arreglar los objetos que no funcionan en ellas. Tampoco responde a un verosímil realista el hecho de que la pareja central no hable a lo largo de todo el film (la mujer sólo dirá “te amo” en el final). Tampoco integra un verosímil de ese tipo su pasividad y su mudez frente a los atropellos de los otros. No es necesario que el film transcurra demasiado para advertir que la propuesta no pasa por ningún realismo. Nada puede tratar de entenderse aquí desde una lógica de lo real.

Sin embargo el estilo es absolutamente transparente, todas las series de significación del film parecen conducir a la creación de un referente fuerte, sólo que ese referente se borrona, se desdibuja y termina por evanescerse, dejando en claro que no se trataba de la vida sino de un film.

Pero la apuesta al discurso que implican los últimos momentos es novedosa, se trata de un camino ya muy transitado por la literatura pero que el cine apenas se ha animado a explorar. Y mucho menos lo ha hecho fuera de las obras que suelen denominarse “experimentales” y dentro de los circuitos comerciales habituales de difusión

Un hombre sin pasado (Aki Kaurismaki , 2002)¹¹⁵ , *Luces al atardecer* (Aki Kaurismaki, 2006)¹¹⁶

En estos dos filmes situaciones que se presentan aparentemente como *realistas* después muestran no serlo tanto. Como en los filmes de Won Kar-Wei y Kim Ki-duk, también en estas obras pueden encontrarse elementos que subvierten el supuesto realismo. Desde algunos lugares de la crítica ha sido habitual conectar la obra de Kaurismaki con cuestionamientos a la sociedad finlandesa; a mi entender, si este cuestionamiento existe - y parece serlo a cualquier sociedad *moderna* más que específicamente a la finlandesa -

¹¹⁵ <http://watch32.com/movies-online/the-man-without-a-past-1558>

¹¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=kiCwwXa0Woo>

surge no de los contenidos sino del poder poético de los textos. Si *El hombre sin pasado* parece ser la historia de alguien que reconstruye su vida a partir de un accidente en el que pierde la memoria, todo este desarrollo resulta subvertido desde el inicio porque este hombre ha sido dado por muerto en el hospital, y unos segundos después de este anuncio se incorpora, se quita los cables que lo ataban a la cama, se levanta, camina y a partir de allí cambia de vida. Si esto no bastara, el modo en que el protagonista resuelve su nueva vida se asemeja al accionar de los personajes encarados por Buster Keaton: animosos, emprendedores, capaces de resolver situaciones difíciles con pocos recursos, capaces de obtener elegancia, refinamiento y glamour de cualquier desecho. Así todo lo negativo que este hombre encontró en su existencia anterior se revierte en ésta; en la nueva, la vida y el amor le sonríen. En cambio, en *Luces al atardecer* todo es miseria para el protagonista. Pero a medida que el film avanza la narración comienza a desrealizarse. La pasividad del personaje frente a todos los ultrajes, su mutismo irreversible, su carácter de figura negada por los otros, su absurdo enamoramiento por una mujer que sabe con certeza lo usa y lo envía sin remordimientos a la cárcel, su rendición incondicional a ese amor, que le hace ir sin protestas al encierro cuando podría haberlo evadido con facilidad lo convierten en un carácter más propio de la tragedia que del drama. No hay fundamentación psicológica para este comportamiento, a Kaurismaki no parece interesarle, su personaje no puede así leerse como *real*, es un actante narrativo que sólo *tangencialmente* se reviste de humanidad, su sustancia parece ser de orden poético. Por eso se presenta más cercano a los personajes trágicos o románticos (que se emparentan en algún sentido con aquéllos), su trazado denuncia abiertamente su carácter de *fuerza del relato*, algo que el *realismo psicológico* suele ocultar.

La france (Serge Bozon, 2007)¹¹⁷

¹¹⁷ <http://youtu.be/oF-bYtWtw3c>

Se narra aquí una historia que tiene lugar durante la primera guerra mundial: una joven que hace tiempo no tiene noticias de su marido decide salir a buscarlo, vestida de hombre, para evitar complicaciones. Se encuentra con un grupo de soldados, que son en verdad desertores, aunque la mujer no lo sabe, y se une a ellos, para lograr cierta protección. Los soldados buscan llegar a la frontera, para escapar al castigo.

Avanzan con miedo, porque temen ser descubiertos. En algunos momentos de este recorrido los hombres se detienen, sacan unos instrumentos musicales, precariamente contruidos, con objetos casi de desecho (absurdos, en apariencia), y cantan canciones que hablan de la guerra, del destino del soldado, de su tristeza. Estas escenas generan un efecto de ambigüedad: podría aceptárselas como parte de la historia, podrían integrar la diégesis textual, pero no dejan de percibirse un tanto extrañas, al menos extravagantes dentro de la situación de huída. Genera dudas si este hecho tiene efectivamente lugar dentro del espacio- tiempo de la historia contada.

De pronto el grupo se encuentra frente a un puesto centinela y el peligro de ser descubiertos es muy alto: sin embargo, los hombres sacan sus instrumentos y comienzan a cantar. Aquí ya se disipan las dudas: el momento musical no pertenece al espacio-tiempo de la diégesis, los soldados no llamarían la atención del guardia en una situación de riesgo semejante, y, por otra parte, éste permanece inmóvil, dando claras muestras de que no registra la presencia del grupo y sus canciones.

Pero si esta escena escapa al espacio diegético del texto fílmico ¿dónde se ubica?, ¿a qué espacio pertenece? Podría pensarse que éste es un recurso muy propio del “musical”, pero en ese género la inserción de momentos musicales es constitutiva; *La France* no está armado de ese modo, no responde a sus parámetros habituales. Hasta que no se presentan esos momentos musicales puntuales, más allá del despojamiento estilístico, y cierta distancia enunciativa, nada parece alterar la construcción de una referencia fuerte, que se mueve dentro de pautas más o menos *realistas* (imperla una cierta lógica de lo real, se respetan los nexos narrativos causales, existe una

puesta en escena que se atiene a los parámetros habituales de representación del *mundo real*, etc.).

El *musical* pertenece después de todo a los géneros *maravillosos*; lo maravilloso es que los personajes puedan expresar sus sentimientos cantando o bailando y nadie se extraña; una *lógica de lo real* es reemplazada (parcialmente, porque en otros momentos el musical se atiene a ella) por una lógica particular, propia del género. Lo maravilloso en el musical se desarrolla en el nivel del enunciado.

Podría tal vez aceptarse que ello sucede aquí, y que se trata de una propuesta mixta (nada raro en estos tiempos) donde un género que podríamos denominar *dramático* (en el sentido cotidiano de lo dramático, conectado con la gravedad de los sucesos que se relatan, no en el sentido del drama como forma *mimesis*) asociado a una estilística *realista* incorpora momentos estilísticos de otro género.

Pero esta conclusión no termina de convencerme. A mi entender, acá está pasando otra cosa: los momentos musicales se perciben como comentarios, si no directos, de la acción, como una suerte de reflexiones, como antes decía, de la situación del soldado, de sus sentimientos. Lo que se canta tiene, por otra parte, una inserción bastante reconocible en el género “canciones de guerra”, sin embargo la música responde con claridad a estilísticas musicales de actualidad. Aunque esto último haya sido ya utilizado en el cine sin demasiada quiebra de los *efectos realistas*, aquí acentúa el despegue de estas escenas del espacio diegético.

Me inclino a pensar que lo que está sucediendo en *La France* es una intrusión del plano de la enunciación en el plano del enunciado. Creo que los momentos musicales forman parte del modo en que esta historia se cuenta, son marcas de la enunciación, que claro, se perciben en el enunciado pero operan como enunciación. Entonces hay escenas en este film que escapan al espacio diegético construido por el plano del enunciado, se inscriben en otro espacio, que pertenece al plano de la enunciación, aunque sienten presencia en el enunciado.

Gerard Genette ha analizado algunos ejemplos de lo que él considera casos de metalepsis en la literatura (2004). Si bien, como el mismo Genette señala, la metalepsis no ha sido definida con demasiada precisión (desde la antigüedad), confundiéndose, a veces, con la metonimia, en ese texto se considera sobre todo el caso de la intrusión del autor en la obra. Se trata de casos, podríamos decir, de intrusión de la enunciación en el enunciado.

Genette también se ocupa del cine, pero los ejemplos que utiliza son casos de desdoblamiento diegético: en el plano de la diégesis del film se abre un segundo espacio diegético. Son los conocidos casos de la película dentro de la película, pero con operaciones un poco más complejas. Aparece citada, por ejemplo, *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen (1985); en este film, en la *realidad* de la primera diégesis, el mundo donde habita la protagonista, se abre una segunda diégesis, la de la película que ella ve. La mayor complejidad está dada porque ambas diégesis se interconectan.

Pero me parece que lo que sucede en *La France* es diferente, y se parece más a lo que acontece en los ejemplos literarios de Genette¹¹⁸. En *La rosa púrpura de El Cairo* hay una interacción entre dos enunciados, y sin duda esto no deja de tener efectos sobre la enunciación (que se presenta con una propuesta altamente retorcida) pero es distinto a lo que sucede en el film de Bozon. Allí, a mi entender, es abiertamente el espacio de la enunciación el que se hace presente en el enunciado. El recurso podría equipararse, en parte, al de un enunciador en voz en off que hiciera comentarios sobre lo que sucede en la acción, en la medida en que la voz en off tiende a percibirse como parte del enunciador macro del film¹¹⁹, pero las diferencias son muchas: esta opción es de una complejidad mucho mayor, en la medida en que el enunciador se hace presente de modo inusual¹²⁰, y es más interesante, a mi entender, en la medida

¹¹⁸ Además, de los célebres por estos procedimientos *Jacques le fataliste*, de Diderot y *Tristram Shandy*, de Sterne, se citan, entre otros, *Buadolino* de Eco, *Capitaine Fracasse*, de Gautier, *La semana santa*, de Aragon.

¹¹⁹ Este enunciador macro se ubica, como señalaba antes, en el lugar de la proyección audiovisual del film.

¹²⁰ Son más conocidos otros recursos para la presencia del enunciador en el enunciado; por ejemplo: antropomorfización del enunciador en un personaje (*E la nave va*, de Fellini, 1983),

en que la intrusión es más completa, pero, al mismo tiempo, es sutil: se presenta de modo más sencillo, acorde con el tono despojado del film; no resulta tan fácil detectar la operatoria en sus primeras implementaciones.

5. 4. 3. **Pertinencia del enfoque figural**

Las operaciones que se han descrito en el capítulo pertenecen sin duda a la construcción retórica de los filmes, y todas ellas dan lugar a singulares efectos de sentido en el plano de la enunciación; se abre a la discusión si puede llamárselas operaciones figurales.

Hasta este capítulo he recurrido a figuras reconocidas por la teoría específica a lo largo de siglos, tratando de describir cómo ellas se presentaban en textos fílmicos. Si bien espero haber mostrado cómo esas operaciones asumían formas particulares al ser implementadas a través de los recursos propios del cine y cómo muy frecuentemente una categoría de figura se presentaba en combinatoria con otras, en el trabajo textual que ofrecen los filmes de estos dos apartados la asociación a categorías conocidas se torna más compleja.

Sin duda los procedimientos utilizados en el film de Almodóvar y algunos de los descritos en 2046 pueden entenderse, aunque con implementaciones muy singulares, como modalidades de la cita y la parodia. Podríamos pensar que la construcción singular de los planos en este último film se conecta con operaciones figurales que operan sobre el sintagma (metataxis). Es más difícil abordar los otros ejemplos.

En el caso de los filmes de Kaurismaki encontramos la penetración en un discurso narrativo de modalidades del discurso poético.

Recuerdo los rasgos propios del lenguaje poético que Todorov (1978) toma del abordaje romántico, citados en 5.1.1.: 1) La fusión entre significante y significado 2) La inconstancia del sentido de las palabras en los diferentes contextos donde se las emplea 3) La pluralidad del sentido en el seno de un solo contexto 4) La expresión de lo inefable, vago y borroso 5) El rechazo al principio de no contradicción.

opiniones expresadas en textos escritos que se superimponen a la imagen (*Una mujer casada*, de Godard, 1964).

Se observa que un aspecto a analizar en estos filmes son modificaciones en la relación significante-significado. El significado deja de construir una referencia clara para volverse sobre sí mismo, para actuar como puro significado, cuyo sentido parece estar estrechamente ligado al plano textual. Algo parecido sucede en el final de *Hierro 3*, donde se hace aun más evidente que en los filmes de Kaurismaki que la referencia se escamotea y la ambigüedad se enseñoorea del discurso.

Nos encontramos con significantes cuyo significado más habitual (ligado a la representación) no puede aplicarse con certeza, se ha trocado en otro (su actuación es similar a ser *reemplazado* por otro, el significado *figurado*).

¿Estamos en presencia de tropos (con la caución antes desarrollada de aceptar la presencia de tropos singulares ligados a un discurso particular)? Ha tenido lugar un desplazamiento, del plano referencial al plano discursivo, ¿podemos considerarlo un desplazamiento metonímico?

En el caso de los juegos enunciativos de *La France*, si los ligamos a los ejemplos literarios de Genette en el trabajo antes citado (2007), serían modalidades metalépticas¹²¹, pero Genette plantea un paso de la figura a la ficción, argumentando que toda figura es una ficción restringida y toda ficción es una figura expandida (2007: 18 a 22). Acuerdo con esto último, pero me interesa ver qué tipo de operación ha tenido lugar aquí. Ha habido un desplazamiento, pero, a diferencia de los casos donde existe intrusión del lenguaje poético, y donde el significado se aparta del plano referencial para volverse globalmente sobre el plano discursivo, aquí se aparta del nivel referencial para cumplir funciones específicas en el plano de la enunciación. Es decir, nos encontramos con significantes cuyo significado no remite a un afuera del discurso (referencia) sino al nivel hacedor del discurso (enunciación). Parece ser un desplazamiento, nuevamente, de naturaleza metonímica, lo que coincide con la posición de Genette y la historia de la metalepsis en la teoría.

¹²¹ También podrían considerarse metalépticos algunos de los procedimientos que tienen lugar en *2046*. No porque existan varios enunciados, con sus respectivas enunciaciones, entrecruzados, sino porque existen momentos en que esta complejidad introduce ambigüedad en la relación enunciado-enunciación, no sabiéndose bien si una operación significante pertenece al plano del enunciado o al de su enunciación.

Aunque se trata en uno y otro caso de desplazamientos muy singulares. Pero podría ser que volviéramos a encontrarnos aquí con esa ambigüedad esencial de la metonimia que señalaba Le Guern (1978:32) y que citábamos en el análisis de su comportamiento en el “cine moderno” (5. 3).

Además de una contigüidad que, según Le Guern, nunca quedó demasiado claro si lo era en el entorno lingüístico en el eje sintagmático o en el entorno extralingüístico, aquí nos encontraríamos con que también puede tener lugar entre esos dos espacios o, dentro del espacio lingüístico (semiótico para el cine), entre el plano del enunciado y el de la enunciación.

Más allá de las dificultades para la categorización de los procedimientos realizados, puede observarse que en todos los ejemplos desplegados han tenido lugar operaciones de lenguaje disruptivas en relación con el *modo habitual* de articular significaciones en el cine de su momento histórico.

La manera en la que se construyen las significaciones y se transmiten connotaciones emotivas en el film de Almodóvar, el modo en que se lleva a cabo la transgresión a los parámetros realistas y el uso singular de las operaciones intertextuales en Won Kar-Wei, el modo en que se borrona la construcción de referencia en el final de *Hierro 3*, la manera en que irrumpe la enunciación en el enunciado en *La France*, el deslizamiento de una construcción narrativa hacia el lenguaje poético en los filmes de Kaurismaki se constituyen en operaciones desviantes en relación con lo que puede verse en el cine que le es contemporáneo.

Finalmente, una figura no es más que una operación de lenguaje, que se presenta como desviante al modo habitual de hacer. Por supuesto, no en la concepción ortodoxa desarrollada por los retóricos de Lieja, pero desde la perspectiva de estos retóricos, como hemos visto, con excepción del metalogismo, la figura sólo puede operar sobre la base de una gramática, algo que el cine no posee. Pero sí el cine posee una narrativa altamente pregnante, tanto como para que toda estilística de quiebra, en términos metadiscursivos, se haya definido siempre en relación con ella

Es cierto que, como hemos visto, los parámetros de la “narrativa clásica” no son inmutables (Introducción), pero, aun con sus variaciones y sus agnionamientos, sus basamentos se mantienen; la forma narrativa *tradicional* ha operado como una suerte de grado 0 para el cine.

Como sabemos, todo grado 0 será siempre difícil de asir, pero no volveré aquí sobre los obstáculos para fijar una norma de la cual la figura es desvío. Operativamente, me parece pertinente la conclusión de T. Todorov cuando plantea que en último término la cuestión de la figura debe resolverse en la sincronía (1986: 316). En algún momento una operación de lenguaje se pone en evidencia, esto implica que el *lenguaje se vuelve sobre sí mismo*, tal el planteo jakobsoniano (1983). Y es desde esta dos posiciones autorales que me atrevo a considerar estos procedimientos dentro del orden figural.

Sobre todo porque creo que toda consideración de la figura no puede dejar de lado su carácter transgresor; éste es su aspecto seductor. Si no, por qué, a lo largo de siglos, se han seguido discutiendo las dificultades para fijar el grado 0, y sin embargo el concepto de figura no ha podido ser dejado de lado.

Cap. 6 **Acerca de la imagen**

6.1. **Consideraciones generales**

Hemos visto que una construcción figural en el cine, al conformarse discursivamente, suele recurrir a más de una serie significativa. Creo que hasta aquí se ha puesto de manifiesto cómo cada elemento que interviene en un procedimiento figural contribuye a la articulación de la producción de sentido global desde su carácter de elemento inserto en un tejido discursivo. Hemos visto también (3.1.) cómo en el cine el *adentro* y el *afuera* del texto interactúan estrechamente, interesando la discriminación de cada elemento y su aporte significativo sólo a fines analíticos muy específicos, ya que en los efectos de sentido generados por el procedimiento siempre el *sentido prefilmico* incorporado habrá sufrido transformaciones, mayores o menores, pero siempre

las habrá sufrido, porque por definición no será nunca igual, en tanto pertenecerá al discurso fílmico.

Aunque esta transformación ha estado presente en todos los procedimientos figurales desarrollados hasta aquí, la recordaré con un breve y muy sencillo ejemplo tomado de *Barrio chino*, un film de Román Polanski, de 1974¹²².

En el momento final del film la protagonista huye en un automóvil mientras la policía le dispara. El auto sale de campo, y el destino del personaje se comunica sólo a través del audio: comienza a sonar la bocina del auto y este sonido ya no se detiene. Se comprende que el personaje ha caído sobre el volante, y el sonido ininterrumpido supone la muerte. Esto se entiende así porque opera una remisión anafórica: algunas escenas atrás el personaje, angustiado, mientras conversaba con otro, había apoyado inadvertidamente la cabeza sobre el volante y la bocina había sonado.

Es muy evidente la elipsis visual que elimina del cuadro, en este momento, la muerte de la protagonista; la muerte es comunicada a través de un sonido, que, sin duda, fuera del film posee un sentido propio: remitir a una bocina, pero que en el film actúa como un índice de la muerte. Para construir esta metonimia sonora ha sido necesaria una articulación de recursos que pertenecen a varias series significantes del cine; entre otros, el sonido de la bocina, el cese de los disparos, la imagen de la mujer sobre el volante (evocada a través de la anáfora); finalmente, el modo de construcción del espacio *off* (apoyado predominantemente sobre la anáfora, pero no únicamente, en tanto ésta no podría actuar sin una diagramación particular del espacio *in*).

Sin embargo, este comportamiento integral de los recursos para la producción de sentido no siempre ha sido reconocido; desde muchos abordajes al cine -aunque en mayor medida en aproximaciones del pasado, en los inicios del medio- una de esas series significantes, la imagen, ha resultado tan

¹²² <http://www.youtube.com/watch?v=TjSshSvQWQA>

pregnante como para que se la hiciera responsable por sí sola de todo la producción significativa de un film, y a veces, de todo el cine.

Pero, aunque creo haber mostrado en los ejemplos desarrollados que el comportamiento de la imagen no es diferente al de las otras series, en tanto también opera discursivamente en interacción con otros elementos que no son imagen, no puede negarse el carácter altamente sugerente que ella presenta, carácter que el dispositivo del cine permite poner como ningún otro en evidencia.

Una cosa es el aspecto icónico de la imagen, y aquí me remito a lo ya dicho, la imagen en el cine sólo puede considerarse como un hecho de discurso más (Metz 2002: 169), otra es su poder convocante, que se conecta con territorios cuya exploración se distancia de los objetivos de este trabajo: estéticos, psicológicos, antropológicos. Tampoco ellos se encuentran dentro de mi campo específico de conocimientos.

Pero que esto sea así no implica que el sentido ligado a esos espacios no sea importante en la espectación de un film, lo es y puede muchas veces llegar a ser dominante; aunque esto no es más que otro modo de decir que cada film, como cada obra, es único, y también que cada contacto espectral lo es.

También otros recursos del cine podrían ser objeto de un seguimiento extracinematográfico, como, por ejemplo, la palabra o la música, pero no puede negarse que cualquier otra serie de significación puede faltar, pero la imagen es constitutiva del cine; con sólo imagen en movimiento tenemos cine.

Por eso quiero ocuparme, para terminar, de algunos ejemplos donde me parece se presentan cuestiones que le atañen particularmente.

6. 2. La seducción del primer plano

En un análisis ya célebre de *La loba*, de William Wyler (1941)¹²³, André Bazin decía que si nos informaran que en la transposición de una pieza teatral se ha respetado totalmente el texto y se añadiera que “las nueve décimas partes del film transcurren en el mismo decorado de salón” se pensaría en el “cinismo de

¹²³ <https://www.dropbox.com/s/zcbc323t1guak5i/La%20Loba.avi>

los fabricantes de teatro filmado”. Y “si a esto se sumara que el film no tiene más que diez movimientos de cámara, y que ésta se limita la mayor parte del tiempo a estar quieta delante de los actores, esta opinión se haría rotunda”. Sin embargo, plantea Bazin, con estos elementos William Wyler “ha realizado una de las obras más puramente cinematográficas que imaginarse pueda” (1966: 142). Esta aparente paradoja se explicaría por el estilo de puesta en escena de Wyler, despojado, *sencillo*, como *sin estilo*.

Un momento que muestra de manera ejemplar esta modalidad es para Bazin una secuencia clave en el film: la muerte del personaje que encarna el actor Herbert Marshall. Recuerdo la puesta en escena de esta secuencia, después del análisis de Bazin muy comentada en textos sobre el cine.

El personaje que encarna Bette Davis, primero de pie, de espaldas frente a una ventana, se va desplazando hasta sentarse en un sillón, de frente a cámara en un segundo plano, mientras dialoga con su marido que se encuentra en una silla de ruedas en un primer plano. Ambos discuten y éste, que padece de problemas cardíacos, tiene una crisis. Intenta tomar un medicamento, imprescindible para su recuperación, pero deja caer el frasco y éste se rompe. Pide, entonces, a su mujer que busque otro en su habitación en el piso superior, pero la mujer no se mueve. Cuando él, aterrado, (por el peligro que corre y por la clara resolución de la mujer de no ayudarlo), advierte que deberá ir a buscarlo por sí mismo se levanta, se dirige hacia la escalera que se encuentra en el fondo, y después de una marcha titubeante de derecha a izquierda del cuadro, lo que aumenta la tensión del momento, comienza a subirla, pero cae muerto en el primer tramo. Esa muerte se juega en un plano muy distante; la cámara ha seguido el desarrollo de esta acción con leves correcciones de su encuadre, pero acercándose cada vez más a la mujer; su rostro muy maquillado en tonos blanquecinos (evoca una máscara) se destaca inmóvil en un plano cercano.

La situación de Bette Davis en el centro de la pantalla le confiere, dice Bazin, “una posición privilegiada en la geometría dramática del espacio”, toda la escena se construye en torno a su posición y a su actitud (1966: 143).

Esta resolución se desplaza de comportamientos habituales en una narrativa como la del momento “clásico”, que estaba articulada para dirigir el ojo de la cámara justamente allí donde el espectador quería estar. Por el contrario, aquí se le retacea lo que aparentemente es más importante: lo que le sucede a ese personaje, que está muy enfermo, quiere acceder a su medicación, y le cuesta tanto llegar a ella.

Es que en verdad esto no es lo más importante en la historia que se cuenta, podría serlo en la vida, pero aquí, en términos de ficción dramática, importa más caracterizar psicológicamente al personaje de Bette Davis, y esta resolución lo hace de manera notable. Su inmovilidad frente a la inminencia de la muerte, su asesinato pasivo, resulta más aterrador que muchos asesinatos efectivos que se han visto y se ven en el cine. Acuerdo con Bazín en que se trata de una resolución magistral. Pero me interesa, de manera particular, atender a cómo se ha construido este espacio dramático.

Como plantea Bazín, la escena podría haberse desarrollado del mismo modo en el teatro, sin embargo impacta su resolución cinematográfica. Es que aquí se presenta de manera fuerte una vieja cuestión del cine, ligada a una de las implementaciones de realización que Rudolf Arnheim discutía cuando quería convertir al cine en un arte (1986: 36-67): la traslación de objetos de tres dimensiones a un espacio que tiene sólo dos. Es decir, cómo hacer para simular un espacio de tres dimensiones en una superficie de dos. En principio, esto es muy fácil; cuando se filma un espacio *real* de tres dimensiones automáticamente tenemos su impresión en la superficie de la pantalla, que tiene dos. Pero ése no es el caso, el problema a resolver es como hacer para aprovechar la restricción de las dos dimensiones para valorizar lo que tiene tres

Y desde esta perspectiva es donde comienza a perfilarse la atractiva construcción de Wyler en *La loba*. Aunque la escena se hubiese jugado igual en el teatro, en términos de actuación y desplazamiento de los actores, lo que se ve en pantalla no tiene nada que ver con el teatro, porque, justamente, se ve en una pantalla de dos dimensiones.

El lugar que ocupa el rostro de Bette Davis en el encuadre es altamente destacado, El ojo de la cámara no es el ojo humano, la cámara ha seleccionado ese rostro, lo ha puesto en un primer plano y lo ha realzado; lo que ocurre en el resto del espacio es, a partir de este hecho, secundario. Y aquí debo disentir con Bazin, quien planteaba que la profundidad de campo y los planos largos dejaban una mayor libertad al espectador para elegir lo que quería ver. Puede ser así en otras circunstancias, no en ésta. Justamente, lo que el espectador no puede hacer en la construcción que nos ocupa es elegir libremente lo que considera más importante en la escena, como lo haría en el teatro. Brutalmente, el ojo de la cámara impone la figura inmóvil del personaje de Davis. La profundidad de campo en el teatro no se percibe de manera tan abismal como en el cine. En este caso, la diferencia entre el primer plano y el segundo es muy alto, ese segundo plano está muy distante, se percibe muy lejano, por el encuadre, el uso de los lentes, y la iluminación empleados. La conducta del personaje impresiona, sin duda, pero esta actitud se afirma, se enfatiza, se hiperboliza por la seducción visual *malsana* que emana de ese rostro-máscara de siniestra blancura que se destaca frente a la cámara. El rostro es el espacio privilegiado para la transmisión afectiva y en ningún otro lugar el rostro adquiere la dominancia que presenta en el primer plano cinematográfico. No tenemos aquí exactamente lo que se conoce como primer plano (estrictamente es un *plano pecho*), pero el modo en que se configura el encuadre y el uso de la iluminación destacan el rostro. En esta secuencia encontramos, por una parte, una construcción de espacio dramático articulado sobre la quiebra de las expectativas del espectador – Wyler juega con las posibilidades del cine, restringiéndolas, se podría mostrar, pero él no muestra-; por la otra, la interrupción a las normas de la narrativa de ese momento, que se percibe como figura (se transmite un significado a través de una diferente configuración significante del sintagma), se sustenta en la sugestión del rostro frente a la cámara. El primer plano ha estado en el centro de interés de muchos autores desde los inicios del cine, y es uno de los recursos que más resalta el potencial de la

imagen cinematográfica en términos de convocatoria emotiva y sensible. Encuentro oportuno recurrir al abordaje que de él hace Gilles Deleuze porque me parece que puede ser un aporte particularmente significativo para pensar este momento de *La loba*. Deleuze encuentra en el rostro en primer plano la emergencia paradigmática de lo que denomina “imagen-afección”, que describe como “una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada”. Según la concepción de este autor, cuando una parte del cuerpo ha debido sacrificar lo esencial de su motricidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, éstos devienen en tendencias al movimiento intensivas. El móvil, al perder su movimiento de extensión, pasa a ser movimiento de expresión, y ese conjunto de unidad reflejante inmóvil y movimientos intensos expresivos constituye el afecto. Deleuze se apoya aquí sobre la definición bergsoniana del afecto como una tendencia motriz sobre un nervio sensible; y va a plantear a continuación que cada vez que se presentan esos dos polos: superficie reflejante y micromovimientos intensivos, puede decirse que lo que allí aparece (un objeto cualquiera, total o parcial) fue tratado como un rostro, fue “rostrificado”¹²⁴. Y que, aunque no se trate de un rostro humano, sentimos que nos observa, que “nos clava la vista” (2005: 132).

Esta vibración afectiva intensa (el odio) sobre el rostro inmóvil es lo que la calidad actoral de Bette Davis pone en la pantalla, y lo que hace perturbador al encuadre. No se trata de cualquier calidad actoral sino de una que puede expresar este tipo de emociones cinematográficamente. Por eso en el momento en que se confería una importancia capital a la imagen era tema de discusión las *cualidades cinematográficas* de los actores, algo que hoy, al debilitarse esa importancia, ha ido desapareciendo.

La construcción de la secuencia da cuenta de uno de los tantos modos en que los procedimientos textuales tocan zonas límites, como las que atañen a la comunicación que se establece con las imágenes. Pero también importa recordar que una imagen se *da a ver*, y, como también muestra la secuencia,

¹²⁴ Con comillas en el original.

la imagen aquí dominante no lo sería sin una singular configuración sintagmática.

6. 3. . Imagen y tiempo

En la lectura que Georges Didi-Huberman hace de la concepción de la historia del arte planteada por Walter Benjamin se refiere a la imagen como “la malicia virtual del tiempo en la historia”, porque ella “ aparece”, “se hace visible” , pero al mismo tiempo “ disgrega” y “se dispersa a los cuatro vientos”; aunque también “reconstruye”, “se cristaliza en obras y efectos de conocimiento”. Así, la acción de la imagen en la historia podría explicarse desde el verbo *desmontar*; Didi- Huberman dice:” *la imagen desmonta la historia como el rayo desmonta al jinete*” (2006: 155)¹²⁵.

El carácter dialéctico de la imagen que emerge en los abordajes de Benjamin y Didi-Huberman es, a mi entender, operativo para pensar aspectos de la imagen en el cine, en la medida en que se conecta con cuestiones que hacen a su polisemia y su ambigüedad. Y estas cualidades de la imagen son insoslayables cuando se trata de reflexionar sobre su intervención en procesos de figuración.

Desarrollo un ejemplo en el que un procedimiento figural culmina con una imagen que, por el modo en que, desde mi percepción, se liga con una historia iconográfica me ha hecho pensar en la concepción de la relación imagen-tiempo a que antes aludía. Pertenece al film *Bajo el signo de Capricornio* (Alfred Hitchcock, 1949)¹²⁶.

La secuencia que me interesa se inicia con tres personajes reunidos alrededor de una mesa de desayuno: una mujer, su marido y un segundo hombre, invitado de la pareja. Este último ha establecido una relación más o menos estrecha con la esposa, anteriormente perturbada, y es responsable en gran medida de su *vuelta* a la *normalidad*: es una relación amistosa y contenedora hasta ese momento favorecida por el marido. Charles Adare, el huésped,

¹²⁵ Las palabras en bastardilla se encuentran así en el original.

¹²⁶ <https://www.dropbox.com/s/y96zpxugtu99asx/Fragmentos%20Bajo%20el%20signo%20de%20capricornio.avi>

escribe a su hermana, antigua amiga de Henrietta, la esposa. Adare, pregunta a ésta si quiere agregar unas líneas para su hermana y ella responde que se las dictará. Cuando Henrietta, de pie, empieza a dictar a Adare que, sentado, escribe, Flusky, el marido, ya no está en cuadro. Hetty transmite a la amiga el agradecimiento que siente por su hermano, insistiendo en el bien que su llegada ha hecho a todos. Es de suponer, desde el lugar del espectador, que el énfasis de Hetty en el elogio a Adare no gustará a Flusky, un ex convicto amargado por las diferencias sociales con su esposa que han introducido la tragedia en su vida, y para quien Adare representa el mundo familiar aristocrático de Henrietta. Las previsibilidades de la narrativa fílmica más convencional hacen esperar que la cámara muestre la reacción de Flusky, sin embargo ésta permanece centrada en la mujer un tiempo cuya duración se hace sentir, por la quiebra de la expectativa despertada por la convención. Finalmente la cámara se dirige hacia el lugar donde se encontraba Flusky pero éste ya no está allí, recorre a continuación la habitación pero Flusky sigue sin aparecer en cuadro, termina por dejar el ámbito en que se encuentran los personajes y se introduce en otra parte de la casa. Aquí, el espectador, puesto en el lugar del enunciatario frustrado que se ha quedado sin poder observar la reacción de Flusky, ya ha entendido que éste se ha ido y puede empezar a hacer conjeturas sobre sus sentimientos; pero antes de que la secuencia termine, la cámara recoge a Flusky de espaldas alejándose lentamente. Esa figura solitaria alejándose introduce una nota de singular tristeza. Flusky podría no haber aparecido e igualmente quedaba más o menos claro que se había alejado molesto por las palabras de su esposa, pero el film se inscribe plenamente en el melodrama y éste es un género ligado a un estilo hiperbólico; en otra modalidad estilística una resolución mediada por la lítote (aquí dada por la desaparición del personaje) hubiera sido suficientemente explícita, al mismo tiempo que no tan convencional como la mostración directa de sus sentimientos, pero -y vuelvo al vínculo estrecho que el melodrama establece con el gesto¹²⁷- , una figura vista de espaldas alejándose es un

¹²⁷ Cap. 5 4.1., nota al pie, referencia a Brooks 1974.

motivo visual caro al cine, es una de esas “imágenes del silencio” de que habla Jordi Balló (2000) ¹²⁸, esas configuraciones visuales que por su recurrencia a lo largo de la historia del cine disparan inmediatamente una constelación de significados, y no sólo de significados sino también de emociones y sensaciones. Se trata de formas que tienen muchas veces una vida en la cultura fuera del cine; Balló dice que el cine en su reanimación fantasmática “produce una memoria que no es lineal ni cronológica, que se activa desde una conciencia de simultaneidad caótica, de aparición y desapariciones, de mutación, de metamorfosis”. Son formas “relacionadas con la intimidad y el misterio” que evocan un sentido arcaico (2000:11).

Retomamos aquí el carácter turbulento de la imagen y su ambigüedad esencial. Incluso, una analogía con el cine se presenta en Didi-Huberman, que asocia ese carácter discontinuo, descentrado, como torbellino desatado, de la imagen dialéctica a un film que no fuera proyectado con la velocidad adecuada y sus imágenes se mostraran entrecortadas, dejando entrever sus fotogramas, su “esencial discontinuidad” (2006: 156). Las “imágenes del silencio” de que habla Balló parecen provocar una lectura del cine transversal al sintagma. Esa quiebra a la continuidad sintagmática provoca un salto al pasado que revive el carácter *original* de la imagen¹²⁹.

Aunque el motivo del hombre que se aleja no está incluido en el repertorio citado por Balló, merecería estarlo. Su presencia en el cine es reiterada; es por ejemplo, una imagen muy propia de los finales melancólicos, desencantados, que parecen expresar con ella el desarraigo último de sus personajes.

En *Shane, el desconocido* (George Stevens, 1953) el protagonista se aleja herido sobre su caballo después de haber vencido a los bandidos y restaurado la tranquilidad de la familia granjera que lo ha acogido. Es una salida de escena que es mucho más que un mero alejamiento del lugar. El film se inscribe en uno de los subgéneros más fuertes del western, el que narra la lucha de los

¹²⁸ También citado en 5.4.1.

¹²⁹ La remisión al *origen* no está sólo en Benjamin y su lectura por Didi-Huberman, también Balló la retoma a través del concepto de originalidad de George Steiner: una potencia arcaica que se hace presente en las invenciones estéticas. (1991).

poderosos terratenientes ligados al negocio del ganado con los pequeños granjeros, en el que siempre subyace uno de los grandes temas del género: el oeste primitivo, caótico, dominado por matones y pistoleros a sueldo que va dejando paso al orden institucional representado por las familias que se asientan con visión de futuro. Shane es uno de esos pistoleros, aunque haya encarado la defensa de los más débiles, un outsider que ya no tendrá lugar en el nuevo escenario que se vislumbra. El amor que ha inspirado en la mujer y en el niño de la familia no es para para él, es desestabilizador y será destructivo; se irá solo.

El final de *In a lonely place* (Nicholas Ray 1950)¹³⁰ no es menos disfórico. Se ve una figura lejana, de espaldas, dejando el patio de la casa de departamentos californiana en que transcurre gran parte de la historia. La personalidad del protagonista, Dixon Steele, parece anticipar el desasosiego, la incomodidad profunda, la violencia incontrolada que en el cine se presentaría un poco más tarde, con las versiones *free cinema*¹³¹ de la iracundia inglesa¹³². Su comportamiento acaba con la posibilidad de un futuro con la mujer que ama. Concretada esa imposibilidad, el hombre sale tristemente de su vida. La desesperanza del personaje vuelve a expresarse aquí en el motivo visual de la figura recogida en el momento en que *sale de escena*.

Es bueno recordar que el encuadre delinea el espacio en que se desarrolla la diegésis, el personaje que *se va de cuadro* de este modo produce un efecto de abandono del mundo *familiar y cercano* del espectador para perderse en la aridez de lo desconocido.

Volviendo a *Bajo el signo de Capricornio*, el procedimiento descrito opera de manera similar al de una operación figural en la literatura; los sentimientos del hombre no se expresan directamente, sino a través de un desplazamiento complejo: no sólo se aleja del dictado de la carta, también *sale de escena*, y

¹³⁰ En castellano, el film se conoció con diferentes denominaciones; una de ellas, la traducción literal del inglés: *En un lugar solitario*; otra, bastante alejada de su temática: *Muerte en un beso*. En retrospectivas suele figurar con el título en inglés.

¹³¹ Movimiento británico que surge en la segunda mitad de los años cincuenta y ofrece muchos de sus títulos más notorios en la década del sesenta.

¹³² Son, no obstante, sentimientos que emergen en varios filmes de Nicholas Ray, que unos años después haría la muy ejemplar en este sentido *Rebelde sin causa* (1955)

este *salir de escena* se abre a un espacio polisémico que puede leerse de diferentes modos: el hombre se aleja de las palabras que lo lastiman, pero también abandona el lugar protagónico, insistiendo en el rol de desplazado que -la anécdota del film ya lo había desarrollado exhaustivamente- es aquel al que el personaje se siente condenado (pero también al que se condena). La vulnerabilidad transmitida por la imagen distante del hombre que se va muestra un personaje *perdido* en el entorno, su casa, una mansión cuyo opulencia había surgido más de una vez en momentos anteriores del film y que representa el principal logro de Flusky, adquirido duramente: la obtención de dinero, un dinero que no le ha permitido olvidar su extracción social de origen. ¿Estos significados están *verdaderamente* en el film? Sería difícil aseverarlo, es sin duda una lectura individual, pero posible; el entramado semiótico del film la permite. Al mismo tiempo se podrían hacer también otras lecturas, la escena es lo suficientemente ambigua para autorizarlas, ambigüedad que no hubiera existido si, simplemente, se hubiera mostrado la expresión de desagrado o de tristeza del hombre.

Estamos ante una operación que pertenece al orden metonímico pero sin dejar de aludir al de la metáfora. La operación se ha construido en principio sobre la contigüidad; la significación del hombre que se aleja se articula a partir del comportamiento de la mujer; en la cadena sintagmática del film narrativo impera la causalidad. En este caso el efecto se ha desplazado, distanciándose del modo habitual de producirse

Pero también tienen lugar en la secuencia operaciones sintagmáticas articuladas sobre el contraste: un hombre se queda, el otro se va, los que están junto a la mesa están cercanos, su cercanía física repica la cercanía social en que se encuentran pero al mismo tiempo la evoca, el que se va es ajeno a ella, es un extraño. Por otra parte, la lejanía física siempre ha operado como una metáfora del distanciamiento afectivo; se dice “estás lejos” cuando alguien lo está emocionalmente. El momento transmite el distanciamiento emocional del personaje poniéndolo lejos, pero el film para llamar la atención sobre estas cuestiones debe llamar la atención sobre la operación, hacer el

lenguaje *opaco*, quebrar la expectativa hacia la convención, esto es lo que hace percibir al procedimiento como figura.

Un procedimiento sintagmático que culmina en una imagen singular; esa silueta que se aleja convoca a la historia de la imagen, verdaderamente “desmonta la historia”, es una imagen de la memoria que hace estallar el tiempo.

Como hemos visto en 2.6.2., también Barthes observaba, aunque focalizaba otros aspectos de la imagen, que en el cine opera una lectura transversal (la llama “vertical”, una denominación que toma de Eisenstein) que se asienta sobre el fotograma:

“Así pues el fotograma es el fragmento de un segundo texto *cuyo ser no excede al fragmento jamás*; fotograma y película se relacionan a la manera de un palimpsesto, sin que pueda decirse *cuál se superpone a cuál*, ni que uno sea un *extracto* del otro.”(1986: 67)¹³³

Es en esa lectura “vertical” de la imagen donde Barthes encontraba el “sentido obtuso”, conectado con un tipo de significante que:

“no se vacía nunca (no acaba nunca de vaciarse); se mantiene en un estado de perpetuo eretismo; en él el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones.” (1986:62)

He buscado asociar, en alguna medida, las imágenes antes citadas a configuraciones icónicas con historia en la cultura cinematográfica, por una parte porque ellas lo permitían, por la otra, y sobre todo, para desarrollar intervenciones posibles de este tipo de remisiones en la percepción de procedimientos figurales. Pero está claro que en una lectura espectral cualquier imagen puede evadirse de anclajes culturales más o menos compartidos. Acuerdo así plenamente con Barthes en la existencia de ese sentido que él llama “obtusos”, un sentido que, en su descripción, se le presenta:

“ como si me abriera por completo al campo del sentido, infinitamente; incluso llego a aceptar el sentido peyorativo de este sentido obtuso: el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información;

¹³³ Las palabras en *italica* pertenecen al original.

desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje(...)"

Acentuaría tal vez el peso de lo individual en la lectura¹³⁴ pero creo que por él pasa una parte esencial de lo indiscernible fílmico.

6. 4. **Metaplasmos visuales**

A diferencia de los items anteriores, me ocuparé aquí de casos en que la imagen se encuentra en la misma base del procedimiento figural.

La retórica clásica consideró un tipo de figuras en las que se generan alteraciones en una palabra por transformaciones que tienen lugar en la serie fónica que la compone, o, si se trata de la lengua escrita, en la grafía.

El Grupo μ las describe de este modo:

"El metaplasmo es una operación que altera la continuidad fónica o gráfica del mensaje, es decir, la forma de expresión en tanto que manifestación fónica o gráfica" (1987:99).

Como ya había plantado en 5.1.3., creo que podría pensarse, por extensión, que cuando una forma visual se expande, se reduce, se transforma; cuando algunos de sus elementos constituyentes cambian de lugar o son reemplazados por otros; cuando deja de ser la que era para ser otra, cuando dos o más formas se condensan en una es la misma materialidad del significante visual la que se ve sujeta a una diferente presentación (además de formas espaciales que se reorganizan, podemos encontrar cambios de color, textura, valores lumínicos). En conceptos de Hjelmslev (1971), diríamos que la "materia de la expresión" se ve sometida a transformaciones en su "forma de la expresión".

Me parece que éste es un tipo de procedimiento que podría asimilarse en alguna medida al metaplasmo verbal, porque cuando una forma es reconocible

¹³⁴ En verdad, la cuestión de la percepción de los efectos de sentido que Barthes denomina "sentido obtuso" no está planteada, pero se trata de un análisis focalizado en la construcción del texto y cuando surge el tema de la lectura Barthes habla de su propia percepción. La relación entre la obra y su lectura es por otra parte, como sabemos, una cuestión que se abre a abordajes muy disímiles. Aunque Barthes no está refiriéndose a efectos de esteticidad, la discusión podría moverse por similares carriles a los recorridos por la historia del arte cuando encaró esa relación.

a partir de un significado prefílmico, es decir desde un sistema de reconocimiento que podríamos denominar la “analogía perceptiva” (Metz 2002), y esa forma se altera estamos en presencia de alteraciones similares a la que sufre la palabra en figuras como el anagrama o la *palabra cofre*¹³⁵.

Reitero que no es mi intención forzar la incorporación de estos procedimientos en una categoría clásica de figuras, sino llamar la atención sobre este tipo de operaciones en el espacio de la imagen móvil, porque han constituido una atractiva zona de la producción de sentido en el cine.

Para que tenga lugar en el cine lo que he decidido denominar metaplasmo visual es necesario recurrir a la imagen animada.

Estos procedimientos de transformación han sido muy frecuentes en el pasado, en cierto tipo de animación. Un ejemplo paradigmático son los cortos *Tom y Jerry* producidos por Hanna Barbera.

En ellos es muy común que uno u otro de los personajes sufran estiramientos, engrosamientos, achicamientos o deformaciones de otro tipo en relación con su forma original de gato o ratón, construida sobre cierta analogía con los animales reales. También lo es que en sus persecuciones vertiginosas cambien de color o de textura, a veces al ponerse en contacto con un medio o con elementos externos. Asimismo puede suceder que estallen, se desintegren o se confundan con otras formas para después recomponerse y volver a su forma primera.

El modelo *Tom y Jerry* puede encontrarse en varias series de animación, cuando las técnicas son todavía manuales.

Estos procedimientos pueden generar efectos de sentido diversos; me interesaría señalar sólo dos espacios en que esos efectos pueden moverse.

Uno es el de lo maravilloso (Todorov 1982); la animación ha sido históricamente uno de los territorios donde ese camino ficcional pudo ser explorado con libertad en el cine. Y los procedimientos indicados me parecen uno de los mejores ejemplos de transgresión a una *lógica de lo real*: las operaciones metaplásmáticas de este tipo hacen posible lo imposible, los

¹³⁵ Fusión de dos palabras que poseen algunos caracteres comunes (Grupo μ:105).

entes afectados por ellas escapan a toda agresión, no conocen la muerte, pueden mutar y recuperar su ser primitivo, anulan la paradoja.

La animación ocupó por muchas décadas un lugar marginal dentro de la producción cinematográfica global -que, como sabemos, apostó al *cine de filmación en vivo* y a los realismos- hasta que logró un asentamiento en la televisión, en programaciones supuestamente dirigidas al público infantil. El surgimiento de las técnicas digitales cambió el panorama, hoy el cine de animación ocupa un lugar central en la producción pero, sin embargo, las operaciones de tipo metaplásmático casi no tienen presencia. No puede dejar de extrañar, en principio, dada la mayor facilidad que las nuevas técnicas otorgan para su articulación. Pero el mayor interés en la actualidad recae en la construcción de referentes animados que se proponen como símil del mundo humano.

La presencia de lo maravilloso animado en el cine ha crecido, pero se pretende que los mundos irreales se parezcan cada vez a los reales. Conflictos humanos se filtran cada vez más en esos mundos, más allá de las configuraciones visuales de sus entes.

No obstante, el metaplasmo visual ha ganado terreno en el espacio del cine *en vivo*, que al estar cada vez más lejos de su base fotográfica e incorporar cada vez más las nuevas tecnologías también ha dado cabida a este tipo de operaciones. Así las historias del *fantástico filmico*¹³⁶ se han llenado de seres multiformes y mutantes. Creo, no obstante, que la capacidad transgresora de estas operaciones ha perdido de todos modos lugar, en la medida en que esos seres suelen ser siempre *monstruos*, en tanto diferencia y ajenidad de lo humano: el carácter de *monstruo*, bueno o malo, se explica en el guion, y de su naturaleza no humana es posible esperar cualquier cosa. Hay una distancia con el modelo *Tom y Jerry*, donde no hay explicación en el plano de los contenidos para lo que visualmente sucede.

¹³⁶ He utilizado esta expresión, porque es la habitual en textos mediáticos para referirse a filmes cuyos contenidos escapan a una *lógica de lo real*, pero he marcado la expresión porque de acuerdo con la discriminación realizada por Todorov, a la que he hecho referencia anteriormente, y con la cual acuerdo, sus tópicos, en la actualidad, están más cerca del territorio de lo *maravilloso*.

Esto se conecta con la segunda línea de efectos de sentido que me interesa, la de su ludicidad.

En algún momento he buscado observar estos procedimientos a la luz del análisis freudiano del *witz* en la verbalidad (Tassara 2014). Freud halla en los diferentes tipos de comicidad que observa un ahorro de gasto psíquico; en el chiste, la variedad de lo cómico más conectada con los juegos verbales, encuentra un ahorro de “gasto de inhibición”; ese gasto es el que impone la exigencia de integración en el orden social propio de la vida adulta (1997).

El juego verbal se conecta para Freud con una práctica de la infancia no autorizada en la adultez, y lo que el hombre reencuentra al recuperarla en el chiste es el placer infantil en el *puro disparate*.

“Opino que no importa el motivo al cual obedeció el niño al empezar con esos juegos; en el ulterior desarrollo se entrega a ellos con la conciencia de que son disparatados y halla contento con ese estímulo de lo prohibido por la razón crítica. Ahora bien, mucho más coactivas son las limitaciones que deben implantarse en la educación para el pensar recto y para separar lo verdadero de lo falso en la realidad objetiva. Hasta los fenómenos del quehacer fantaseador caen bajo este punto de vista. En el último período de la infancia, y en el del aprendizaje que va más allá de la pubertad, el poder de la crítica ha crecido tanto en la mayoría de los casos que el placer del ‘disparate liberado’ rara vez osa exteriorizarse directamente.” (1997:120-121)

Creo que una liberación similar tenía lugar en la implementación de los juegos visuales de la antigua animación, que, como bien sabemos, han atraído y siguen atrayendo a adultos.

El metaplasmo, a pesar de que suele incorporarse a las llamadas “figuras de expresión”, en tanto la alteración se marca ostensivamente sobre este plano, no deja de generar, por supuesto, fuertes efectos sobre el plano del significado. En el caso de los juegos verbales, no hay, claro está, meros juegos del significante, sino que las alteraciones que sufre el significante generan nuevos significados, y estos nuevos significados se configuran a partir de los significados primitivos, transgredidos por los cambios sufridos en el significante,

pero siempre de algún modo presentes, deslizándose permanentemente por detrás de las nuevas relaciones significante-significado establecidas.

Pero los nuevos significados suelen ser de un carácter muy especial: no siempre encuentran lugar en el territorio semántico conocido; cuando lo encuentran se han desplazado de las áreas de pertenencia habituales; a veces se constituyen en una creación que, por su novedad, debe leerse a partir de una rearticulación de significados conocidos; a veces su sentido es enigmático, inasible en términos de lo semántico cultural aprehendido, y esto es el *disparate*.

En todos los casos se presenta, en mayor o menos medida, la sorpresa, el desconcierto, la desestabilización que alimentan la ludicidad del procedimiento.

Es en esta línea que se articula el uso metaplasmiático de la imagen que imperaba en los viejos cortos de animación y que hoy parece haberse debilitado. Por su parte, la asociación del metaplasmo visual a un rasgo de naturaleza de un personaje (el monstruo) vuelve a imponer el parámetro clásico del cine narrativo, donde a un significante le corresponde un significado que se integra en el orden articulado por la historia. En esta implementación el carácter transgresor del metaplasmo también se debilita.

No obstante, dentro del territorio de lo maravilloso hay otro aspecto del metaplasmo visual, ya comentado en 5. 1. 3. , que me interesaría recordar, y es que esta operación se destaca por la fuerte apelación a la aprehensión sensible del espectador. Como podía observarse en el análisis de la publicidad de la marca Esso desarrollado en ese capítulo, la imagen móvil tiene la facultad de exponer las operaciones de condensación y desplazamiento descritas por Freud como trabajo del inconsciente sobre el material del sueño con una *materialidad* impensable para otro lenguaje. Aun cuando exista un *control del significado*, por el contexto semiótico en que la transformación visual se inserta, el metaplasmo visual mantiene ese carácter¹³⁷. Es el caso de la pieza publicitaria en cuestión, donde tiene lugar una operatoria combinada - de la que

¹³⁷ Barthes dice que los juegos de palabras son de “la misma raza” que el “sentido obtuso”, en cuanto “limitado para la razón analítica”, “indiferente a las categorías morales o estéticas” (1986-52).

participan procedimientos figurales diversos- que se dirige a construir una asociación entre tigre y producto; esta asociación se hace extremadamente estrecha: cuando emerge el nuevo elemento a partir del anterior los valores de uno se han desplazado al otro, pero ambos elementos en algún momento de la transformación confunden sus identidades (momento de la condensación). El desplazamiento metonímico cobija en su interior una relación metafórica entre ambos elementos, que es, además, intercambiable (tigre por nafta, nafta por tigre), y que consuma la fusión entre ambos. Y la operación se organiza para que el espectador construido capte *sensorialmente* (a través de la visión) este proceso¹³⁸. Que no hace más que poner en evidencia la íntima convivencia que siempre guardan en la figura lo inteligible, lo emocional y lo sensible.

¹³⁸ Recuerdo que Metz ya había llamado la atención sobre algunos recursos fílmicos, como la sobreimpresión y el fundido encadenado, que, dentro del nivel siempre “secundario” de la película (en concepto freudiano) parecían acercarse a la “primariedad” (1979).

CONCLUSIONES

Corresponde una breve recordación del encuadre que se ha dado al trabajo. Se ha entendido *retórica* como un nivel de organización textual, atendiendo a autores que se han inclinado por esta perspectiva (Bremond 1974, Duran 1974, Genette 1975, Jakobson 1983, Steimberg 1998). Y apelándose en parte al criterio amplio de la retórica antigua, se contempla la *dispositio* en tanto trabajo sobre las partes del discurso y la *elocutio* en su referencia a las elecciones de lenguaje y su combinatoria. No se consideran aspectos de la antigua retórica que refieren a efectos de sentido argumentativos, por lo que no se incluye la totalidad de lo que forma parte de la *inventio*, que comprende también las pruebas y los métodos para hallarlas y desplegarlas. Y por el tipo de objeto estudiado no se recurre a la *actio*, aunque esta instancia sea asimismo pertinente para un estudio global del discurso¹³⁹.

El trabajo se centra en la operatoria figural, por lo que deja de lado aspectos que podríamos acercar a la *dispositio*, como las formas discursivas (narración, descripción, etc.); éstas son contempladas como basamento para el análisis de la figura pero no son analizadas en sí mismas.

La figura se considera como una operación de lenguaje que opera discursivamente. Es decir: no se sigue la tradición retórica centrada en la figura de palabra sino aquella que piensa la operación figural en el marco del discurso, en la que se inscriben autores como I. A. Richards (1971), Max Black (1962), Monroe Beardsley (1958) y Paul Ricoeur (1977) para la metáfora, Jacques Lacan para el discurso del paciente (2003), Christian Metz para el cine (1979).

Estimada la figura como operación discursiva, caben algunas consideraciones más. En el territorio de las que tradicionalmente se han pensado como “figuras que operan sobre los contenidos”¹⁴⁰ se ha eliminado la barrera entre metasemas y metalogismos en lo que hace al alcance de la operación

¹³⁹ Se hace referencia a las partes de la antigua retórica que se conectaban con la construcción del discurso y no con su exposición, por ello no se menciona la *memoria*. Es diferente el caso de la *actio*, porque, aunque conectada con la exposición, intervenía sin duda en la producción de sentido general del discurso.

¹⁴⁰ Es el caso, por ejemplo, de la clasificación de los retóricos de Lieja que se ha estado siguiendo en el desarrollo del trabajo (Grupo μ 1987).

figural, porque, por una parte, la figura se ha considerado discursivamente, por la otra, al no existir una gramática en el cine, la figura sólo puede observarse en un discurso particular, propiedad que, hemos visto, el Grupo μ asigna al metalogismo, no al metasemema (2.6.4. y 5.3.). El cine puede mostrar algunas operaciones que exceden el discurso individual para alcanzar corpus discursivos, por ejemplo, estilísticos, pero ello es siempre parcial, y es conveniente abordarlos con cautela.

En el plano de las figuras denominadas tropos, se han seguido criterios que plantean su remisión a procedimientos, y se destacan en ellos las operaciones metafóricas y metonímicas. Remito aquí a Christian Metz, que, a su vez, remite, por una parte, a los retóricos que buscan restringir a algunos procedimientos circunscriptos el largo listado de figuras, por la otra, a aportes que provienen de las perspectivas que observan comportamientos psíquicos.

Como es el caso de las operaciones consideradas por Freud con origen en el plano del inconsciente: el desplazamiento y la condensación, y la lectura que de ellas hace Jacques Lacan, asociándolas a la metonimia y la metáfora.

También el trabajo de Roman Jakobson sobre las relaciones de las afasias con los ejes paradigma y sintagma (2. 6. 4.).

Estos enfoques sobre la figura permiten un acercamiento a la figuración en el cine, que no sería posible desde la concepción de la figura de palabra, ya que no existen en él unidades mínimas que equivalgan a la unidad verbal.

En lo que hace a las “figuras de la expresión”¹⁴¹, en el área de las metataxis, puede observarse que éstas se comportan de manera muy similar a la que se presenta en la cadena hablada: el film es un sintagma que se desarrolla en el tiempo, y puede encontrarse allí un ritmo que está dado por la combinatoria de los elementos y por la diagramación del tiempo, tal como sucede en el lenguaje verbal. El cine puede organizarse como la música, y aunque esto no sea evidente en la mayor parte de los films, un análisis más detallado de esos aspectos muestra que sí lo es en algunos¹⁴².

¹⁴¹ Se cita, también, al Grupo μ .

¹⁴² He citado ejemplos de articulaciones sintagmáticas fílmicas que pueden asimilarse a las musicales en momentos anteriores del trabajo. Es el caso de la organización de Eisenstein

He atendido de manera particular al rol de los metaplasmos visuales. Porque, como se ha planteado en 6. 3., cuando una forma visual se trasforma, cuando algunos de los elementos que la constituyen cambian de lugar o son reemplazados por otros, cuando dos o más formas se condensan en una, o cuando -parafraseando a Hjelmslev (1971)- la “materia de la expresión” se ve sometida a transformaciones en la “forma de la expresión”, creo pertinente pensarla desde el concepto de metaplasmo desarrollado por la teoría retórica. En todos los casos se ha tratado la figura no como desvío sino como *un otro modo de decir*, que no reemplaza nunca el decir más convencionalizado pero que opera expandiéndolo, complejizándolo, a veces desplazándolo, introduciendo en él efectos de ambigüedad. No obstante, en tanto he considerado la figura a partir del planteo jakobsoniano de la función retórica, para que el lenguaje (en este caso del cine) se ponga en evidencia es necesario un cierto distanciamiento de la manera habitual de decir, por lo que un cierto grado 0 debe ser contemplado, y éste en el cine no puede ser más que el cine narrativo organizado sobre los parámetros de la “narrativa clásica”, aunque tomando en cuenta sus actualizaciones. La figura es una operación que genera sus efectos de sentido específicos en la sincronía (Todorov 1986). De acuerdo con este marco, desarrollo a continuación algunas conclusiones provisorias del trabajo, en relación con las áreas que siguen:

a. Pertinencia de los marcos teóricos-metodológicos-analíticos implicados históricamente en la detección de figuras verbales. Aspectos en los que se pone en evidencia la especificidad de la operatoria figural audiovisual en relación con la operatoria lingüística.

Siempre se marca la especificidad de la operatoria fílmica, pero en algunas implementaciones podría plantearse una cierta equivalencia; en otras, la teoría de la figura, tal como se ha pensado para el lenguaje verbal, se muestra si no

para *Alejnadro Nevsky*, (1974: 117-157) o las asociaciones realizadas por Burch y Bordwell entre la que Bordwell denomina “narración paramétrica” y el serialismo musical (1996: 275-289). También el caso del film *India Song* analizado en 5.1.2.

inoperante al menos insuficiente, presentándose la necesidad de otros abordajes.

Lo primero sucede, por ejemplo, en el uso de las metataxis (elipsis, hipérbaton, repetición, etc.), donde la construcción temporal- rítmica en alguna medida podría equiparse a la que tiene lugar en la poesía; lo segundo, por ejemplo, en el abordaje de los tropos, donde, como hemos visto, se genera una cierta asimetría en las posibilidades para las construcciones metonímicas y metafóricas.

Importa recordar que se ha procurado atender de manera privilegiada a las operaciones figurales *verdaderamente* fílmicas, esto es *originalmente* construidas con recursos fílmicos, distinguiéndolas de aquéllas que se presentan como una ilustración o audiovisualización de figuras ya cristalizadas en el universo cultural, básicamente a través del verbo.

Desde esta concepción, particularidades diversas de la operatoria figural fílmica han sido desarrolladas a lo largo del trabajo. Retomo, como ejemplo, una de ellas: la estrecha relación entre las denominadas “figuras del contenido” y las denominadas “figuras de expresión” que operan sobre el sintagma.

Tomemos el caso de la hipálage: esta operación se ha descrito como la atribución de un complemento “a una palabra distinta de aquella a la cual debería referirse lógicamente”¹⁴³. Se trata de una operación que actúa sobre el sintagma verbal: existe un desplazamiento del adjetivo de un lugar a otro. Ello podría ubicar a la figura dentro de las metataxis; sin embargo, no hay duda de que se ha generado un desplazamiento de orden metonímico, en la medida en que el nuevo sustantivo ha sido imbuido de las cualidades que correspondían al primero. Si consideramos la metonimia desde esta perspectiva, es un procedimiento que podría encontrarse en un sintagma verbal, pero aquí interesa especialmente porque se halla muy presente en toda una estilística del cine.

Es el tipo de operación que observábamos en cierta narrativa fílmica, ligada al llamado “cine moderno” y sus reapariciones hasta la actualidad, casos donde

¹⁴³ Diccionario de la Real Academia Española.

los afectos que corresponden a los personajes se desplazan hacia elementos contiguos en el sintagma fílmico, por un tratamiento de la puesta en escena que asocia esos afectos a los objetos inanimados. Así hemos visto, en los ejemplos analizados, cómo la soledad, la tristeza, el desencanto de los personajes son desplazados del juego dramático y la actuación para ser narrados a través de paisajes áridos, paisajes sin hombres, ausencia de sol, iluminación o atmósfera sonora *enrarecidas*, laxitud exasperada en el manejo del tiempo. Se dirá que ya existe en la cultura una asociación de orden metafórico entre los recursos de orden visual o sonoro mencionados y sentimientos disfóricos; es cierto, pero la operación metonímica que genera el desplazamiento es plenamente textual, aunque éste se apoye, finalmente, sobre semejanzas preexistentes (y es necesaria además una cierta planificación de la puesta en escena). No es un modo de decir con presencia en la “narrativa clásica”, y sigue sin serlo dentro del cine narrativo más habitual. Por supuesto, si estos procedimientos se generalizaran hasta ser lo corriente, el efecto de figura se debilitaría, y podría llegar a desaparecer.

Otro caso es el de las metáforas articuladas a partir de una metonimia de origen textual. La insistencia en una asociación termina construyendo metonimia, uno de los términos da cuenta del otro, pero finalmente la organización de la puesta en escena establece comparaciones entre ambos que remiten a la metáfora. Es el caso analizado en 5.2.2. , las manchas que, en el film *Mimí metalúrgico*, terminan por operar como metáfora de la opresión mediando una construcción metonímica que asocia esas manchas a personajes *opresores*. Al ser el film un sintagma que se desarrolla en el tiempo, las construcciones figurales a través de asociaciones sintagmáticas resultan sencillas.

Ello se conecta con las mayores posibilidades de las construcciones metonímicas, mientras que la metáfora *pura*, de creación textual, sin anclaje narrativo o metonímico, o de semejanza por significante, si bien no imposible, es una *apelación al vacío* aún mayor que en la literatura, algo casi inhallable en un lenguaje de proyección masiva como el cine.

b. Posible ponderación de la presencia de operaciones figurales en relación con las *poéticas* consideradas. Modalidades de actuación de las operaciones según *poéticas*.

Pueden encontrarse similares figuras en casi todas las *poéticas* consideradas, pero el modo de implementación difiere.

Una primera razón es la *voluntad estilística*¹⁴⁴ que opera en esa *poética*, que le permite una manifestación plena del lenguaje, o que, por el contrario busca el efecto de transparencia y la puesta al servicio de la figura, como cualquier otra operatoria de lenguaje, bajo la égida de la historia y los contenidos. Lo primero es lo que sucede con la figura en movimientos de ruptura que tienen lugar en la década del veinte o en un cierto cine *marginal* de todas las épocas, lo segundo, en el comportamiento de la figura en el cine narrativo clásico y sus variaciones hasta la actualidad.

Dentro de este panorama general puede tener lugar una particular *liaison* entre un tipo de operación y particularidades estilísticas de la *poética*. Tal como sucede con los metaplasmos visuales en algún cine de animación, las metataxis en el “film poema”, la producción metonímica en algunos ejemplos del “cine moderno”, la parodia expandida en la “posmodernidad”.

c. Aportes a la producción de sentido generados por la operatoria figural fílmica. Valor de *lo figural* en el cine.

Se intentó mostrar con los ejemplos analizados que la intervención de la operatoria figural en la producción de sentido es importante.

Sus aportes son considerables. Constituyen una fuente de enriquecimiento del decir fílmico, un motor que contribuye a su movilidad y se opone al conservadorismo semiótico. Como en la figura literaria, el sentido producido es

¹⁴⁴Al hablar de *voluntad estilística* se están pensando esas *poéticas* desde la noción de “voluntad artística” (*Kunstwollen*) desarrollada por Alois Riegl (1980), es decir considerando parámetros globales de construcción de las obras que se presentan en ciertos momentos de la cultura. Si bien he delimitado estas *poéticas* dentro de la historia del cine, ellas no son ajenas a *visiones del mundo* que se manifiestan también en otros espacios, aun cuando no siempre exista correspondencia histórica plena.

siempre más abierto, menos *lineal*, menos previsible y se despliega a nuevos espacios semánticos.

Más allá de la implementación filmica de operaciones reconocidas por la teoría retórica, cabe decir que la figura es un tipo de organización discursiva, y si bien se ha partido de organizaciones que se han estudiado en el discurso verbal se ha podido observar que el cine aporta algunas que no es fácil encontrar en los abordajes históricos, como es el caso de algunas construcciones que operan predominantemente a través de la visualidad. Por ejemplo, el procedimiento descrito en el final del film *Hierro 3* -donde tiene lugar la presencia simultánea de dos tipos de imágenes, uno con clara remisión a una referencia símil del *mundo real*, el otro con una remisión referencial indeterminada- construye efectos diegéticos ambiguos, no fácilmente asociables a operaciones figurales conocidas.¹⁴⁵ Podría pensarse, tal vez, en operaciones con cierto grado de cercanía en algunas estilísticas literarias, predominantemente en el territorio de la poesía, aunque no con exclusividad¹⁴⁶; pero independientemente de la posibilidad de compartir operaciones con otras discursividades esta indagación, en su planteo más general, busca oponerse a las posiciones que niegan la presencia de la figura en el cine por la imposibilidad de que le sea aplicado de manera estricta el patrón clásico de la figuración, con su listado de figuras.

Cuando Paul Ricoeur comenta la posición de I. A. Richards sobre la metáfora, recuerda que el autor toma su definición de retórica del tratado del arzobispo Whately (s.XVIII); ésta dice que es “una disciplina filosófica tendiente a dominar las leyes fundamentales del uso del lenguaje” (1977: 121). Ricoeur

¹⁴⁵ Se trata de una operación donde opera de algún modo la comparación, en tanto se presentan simultáneamente dos términos opuestos del paradigma de lo *real/viviente*, pero si estamos dentro de la metáfora (pensada desde la condensación freudiana), su modo de presentación no es nada habitual. Podría ser, tal vez, un caso de los que Christian Metz creía que podrían estar más cercanos a la condensación y el desplazamiento freudianos que a las figuras de la teoría retórica (1979).

¹⁴⁶ Podría pensarse, por ejemplo en algunos textos de Tabucchi (más exactamente, en relatos de *Se está haciendo cada vez más tarde*) o de Giorgio Manganelli (más exactamente, en relatos de *Centuria*), donde el grado de indeterminación entre el significado que construye referencia y el que se vuelve sobre sí mismo es muy alto.

acota que la amplitud de la retórica griega ha sido restituida por cada elemento de esa definición y sigue diciendo:

“Poniendo el acento en el uso del lenguaje el autor sitúa la retórica en el plano propiamente verbal de la comprensión y la comunicación: la retórica es la teoría del discurso, del pensamiento como discurso”. (1977: 121)

Y un poco más adelante:

“En fin, el carácter filosófico de esta disciplina está asegurado por la preocupación principal de remediar la ‘parte de comunicación’, más que asignar a la retórica la preocupación de persuadir, de influenciar, y finalmente, de complacer, cuidado que, cada vez más, separó en el pasado a la retórica de la filosofía” (1977 : 121).

La aproximación de Ricoeur a estudios retóricos provenientes de encuadres que se distancian de la *teoría clásica de la figura*, como los provenientes del campo de la filosofía (Richards y Black) o de la crítica literaria (Beardsley), aunque el autor focalice el estudio de la metáfora, facilita, a mi entender, pensar el abordaje de una retórica en lenguajes translingüísticos, como es el caso del lenguaje fílmico. Y si la retórica puede considerarse como una teoría del pensamiento como discurso, podrían aceptarse nuevas operatorias figurales, a partir de inscripciones discursivas en soportes diversos. Esto en lo que hace a la competencia del cine para articular lo figural y su potencial para la articulación de nuevas figuraciones. Quedarían unas palabras finales sobre la cuestión del valor de lo figural. Algunas consideraciones de Clement Rosset (2010) sobre el cine me parecen de interés para pensar la figuración fílmica. Rosset piensa que, de todas las artes, el cine es el que mantiene menor relación con lo real, porque, justamente, el cine se conecta con sus dobles¹⁴⁷. Por su capacidad para

¹⁴⁷ Lo *real* para Rosset es lo puramente idiota, lo in-significante. Toda búsqueda orientada a otorgarle sentido deriva en la construcción de dobles: “la percepción habitual sólo ofrece el espectáculo de lo real con la ayuda del completo repertorio de todos sus reflejos posibles, con

apropiarse de los rasgos de lo que entendemos como vida real, y de los recursos de otras artes, se mostraría condenado a “acartonarse en el dominio de las representaciones convencionales, en tanto que socialmente admitidas”, respondiendo a una “sensibilidad común” de la que sus modalidades de funcionamiento social le impedirían apartarse. La postura acuerda con la cualidad de “estricta singularidad” que posee la noción de *real* en Rosset, que implica la imposibilidad de la re-presentación.

No obstante, dos caminos –en verdad, complementarios– se presentarían al cine para acercarse a la singularidad de lo real: lo *fantástico* y el *realismo integral*.

Lo *fantástico*, aclara Rosset, se aparta de lo que suele conocerse con este nombre en el cine: “afecta a los seres reconocidos como reales y naturales mediante un contagio de *lo otro* que viene a apoderarse de *lo mismo* en persona. (2010:119)”, “lo fantástico aparece en el momento en que lo extraordinario *implica*¹⁴⁸ a lo ordinario, se halla en interferencia con lo ordinario (introduciendo así lo “extraordinario” por su mero e inquietante sesgo: la puesta en cuestión de lo ordinario” (2010:119). Ese fantástico no es el que interrumpe el curso ordinario de las cosas sino “aquello que le es extraño y presente, al mismo tiempo su contradicción y su confirmación” (2010:118).

“Para ser fantástico no basta con ser diferente de lo real: también (y sobre todo) es preciso mezclarse inexplicablemente con lo real. En términos más filosóficos se puede decir que lo fantástico no es lo otro de lo mismo, sino su alteración: no la contradicción de lo real sino su subversión” (2010:118)

El otro camino, que Rosset asocia estrechamente al de lo fantástico, el que llama *realismo integral*, es un real que puede producir el cine que “no solamente escapa a las representaciones convencionales en las que por lo general (y necesariamente) se complace, sino que además hace estallar la

la complicidad del Doble” (2004.65), “le bastara con ser dos para dejar de ser idiota, para volverse susceptible de recibir un sentido” (2004: 68)

¹⁴⁸ En *itálica* en el original.

representación cotidiana que uno se hace de lo real tal como efectivamente es vivido y contemplado”.(2010-123) De este modo “lo real aparece entonces como fantástico - y el *mismo* adopta por un momento el rostro del *otro*, así como, en el cine fantástico, el *otro* toma prestada la máscara del *mismo*- simplemente porque nunca antes había sido percibido como tal”.(2010:123). A través de estas vías, acota Rosset, los medios generalmente “abusivos” de que dispone el cine (su capacidad “excesiva” para la copia), se vuelven una ventaja porque puede *hacer ver* -no solamente sugerir o evocar, como podría hacerlo la literatura – el estrecho vínculo entre lo ordinario y lo extraordinario, lo cotidiano y lo fantástico.

Si bien, acepta, estaríamos aquí, en principio, en presencia de una situación paradójica, porque - como vimos- en su concepción de lo real éste es ajeno a la representación, considerando que si hay representación cinematográfica hay también representación cotidiana (otro de los dobles), finalmente, ésta última puede ser más ciega que esos momentos privilegiados del cine donde lo real se intuye.

Lo propio del cine sería de este modo “‘hacer ver’ lo que ninguna otra forma de arte –y naturalmente ninguna suerte de ‘realidad’- sería capaz de mostrar”.

En estas reflexiones hallamos resonancias de otras voces; el mismo Rosset remite a Artaud¹⁴⁹ y a Godard¹⁵⁰, pero también encuentro aquí ecos de *lo obtuso* barthesiano¹⁵¹ y hasta, aunque parezca moverse en las antípodas, de la capacidad del cine para la captación de lo real que se halla presente en el realismo ontológico baziniano¹⁵². Dice Bazin de Stroheim: “en él la realidad

¹⁴⁹ Rosset evoca esta cita de Antonin Artaud: “El cine se acercará más y más a lo fantástico, ese fantástico que de manera creciente se percibe que es, en verdad, todo lo real; o de lo contrario no vivirá” (2010:118).

¹⁵⁰ La referencia es a una distinción hecha por Jean- Luc Godard en más de una oportunidad, que alcanzó cierta difusión en espacios ligados a la crítica de cine: la que existe entre “*image juste*” (imagen justa) y “*juste une image*” (sólo una imagen). El orden de las “imágenes justas” es aquel en que se reproducen ideas preconcebidas sobre lo real, el que se liga a los clichés de la representación. Si la singularidad de lo real puede llegar al cine, es a través de lo que es “sólo una imagen”.

¹⁵¹ He referido a esta noción en 2.6.2. y 6.2.

¹⁵² Recuerdo que, como se desarrolló en 2.6.1., Bazin habla del cine como una dramaturgia de la naturaleza, pero plantea que “es menos una cuestión de construcción del decorado, de arquitectura o de inmensidad, que de aislamiento de un catalizador estético que bastará introducir en una dosis infinitesimal en la puesta en escena, para que precipite totalmente en

confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio” (1966: 126).

También para Bazin el cine *hace ver*.

Es que, más allá de los propósitos, las argumentaciones, los marcos teóricos e ideológicos, las concepciones ontológicas diferentes, y a veces divergentes, reaparece una y otra vez en muchos abordajes al cine la *intuición* de que aquello que le es más propio se desliza por detrás de las construcciones convencionalizadas de su lenguaje. Es siempre lo que *está descolocado*, o mejor, lo que *descoloca*.

Lo *propio* del cine, más allá de con qué se conecte - en las formulaciones más habituales, con el acceso a un *real*, o con alguna esencialidad de lo fenoménico o de lo artístico - parece siempre transgredir lo que Noel Burch llamó el Modelo de Representación Institucional¹⁵³. La narrativa que ha permitido al cine alcanzar su incomparable difusión, es lo que, al parecer, cuando se busca pensar al cine desde su ser ontológico, debe ser transgredida para que ese ser emerja. Lo *propio* del cine parece estar en lo que escapa a la *escritura* cinematográfica, en aquello que no es *lengua*, entendida aquí esta noción como metáfora de las retóricas cristalizadas que integran las convenciones narrativas más habituales.

Como sabemos, estas posiciones no están presentes sólo en las miradas sobre el cine; podríamos encontrar aquí la distinción lyotardiana entre “discurso” y “figura”. En este caso estaríamos dentro de un encuadre psicoanalítico (aunque sin abandonar una inmersión en territorio de la filosofía); lo recuerdo porque en Lyotard la “figura” – como emergencia del deseo- es ese resto no discursivo que se presenta en el discurso¹⁵⁴, y su noción de “figural” integra a la figura de palabra.

‘naturaleza’” (1966:249).

¹⁵³ De manera más explícita en *El tragaluz del infinito* (1987) pero también en otras obras.

¹⁵⁴ “El arte se plantea a través de la otredad, en tanto que plasticidad y deseo, extensión curva, de cara a la invariabilidad y a la razón, espacio diacrítico.. El arte quiere la figura, la ‘belleza’ es figural, desatada, rítmica. El símbolo verdadero da que pensar, pero de antemano se da a ‘ver’. Y lo sorprendente no es que dé que pensar si a fin de cuentas, una vez que existe el lenguaje, todo objeto depende de un significar, de un sitio en el discurso, y cae en el *tremis* donde el pensamiento se agita seleccionándolo todo; el enigma es que esté por ‘ver’, que se mantenga incesantemente sensible, que haya un mundo que sea una reserva de ‘vistas’, o un intramundo que sea una reserva de ‘visiones’, y que cualquier discurso se agote antes de llegar a su fin. Lo absolutamente otro sería esa belleza o la diferencia.” (1979:32)

Si bien la presencia de la imagen en el cine es dominante, y sin duda, conserva por ser imagen un algo del figural lyotardiano, hemos visto la convencionalización sufrida en gran parte de sus apropiaciones a lo largo de la historia del cine. Globalmente, la *dominación* de la imagen (aun cuando presente grietas) se integra en la convencionalización del lenguaje. Lo que he tratado de desarrollar en estas páginas es que la figura, no entendida como imagen fílmica, sino como operación figural del lenguaje -donde puede haber imagen, pero donde también están presentes las otras series para la producción de sentido del cine (palabra, música, montaje, etc.)- es uno de los espacios privilegiados donde la emergencia de *lo propio cinematográfico*, se hace presente.

He mencionado unas líneas atrás algunas aproximaciones a ese *intrínseco fílmico* en distintos autores. En este trabajo se lo piensa como una potencia expresiva original, que puede abrirse al sentido desde una perspectiva en la que éste no se agota en lo inteligible.

El final de *Hierro 3* es un ejemplo notable de cómo lo fantástico extraña lo cotidiano para hacerlo extraordinario, y de cómo el cine no sugiere ni evoca ese extrañamiento sino que *lo hace evidente*. Pero, aun con menor grado de *visibilidad*, estos efectos ocurren cada vez que la figura - tal como ha sido planteado a lo largo de estas páginas- se hace presente. De igual modo que la literaria, expande el universo de lo cognoscible y se abre al abismo de lo sensible.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Aristóteles (1964) *El arte poética*, Madrid, Austral.

Arnheim, R (1957 [1986]) *El cine como arte*, Barcelona, Paidós

Aumont, J. (1990 [1992]), *La imagen*, Barcelona, Paidós.

Badiou, A. (2004) "El cine como experimentación filosófica", *Pensar el cine I*, Buenos Aires, Manantial.

- _ (1999[2005]) "Sí al amor, si no la soledad" Entrevista sobre Magnolia de Paul Thomas Anderson, en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*.
- Balló, J. (2000) *Imágenes del silencio*, Barcelona, Anagrama.
- Barthes, R. (1966[1982]) "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- _ (1970 [1986]) "El tercer sentido", *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós.
- _ (1964[1996]) "Retórica de la imagen", en *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- _ (1963[1997]) "El mensaje publicitario", *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- _(1964[1997]) "Elementos de semiología", en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- _ (1964-1965 [1997]) "La antigua retórica, Ayuda memoria", en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- Bazin, A (1948 [1966]) "El cine y las demás artes", *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp,
- _ (1948 [1966]) "El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación", en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp,
- Beardsley, M. (1958) *Aesthetics*, Nueva Yor, Harcourt, Brace and World.
- Bejarano Petersen, C. (2006) "El problema del 'grado 0' en la estilística cinematográfica, y en particular en los realismos", en *Actas de las Jornadas Historia/s de los Medios desde la Semiótica*. Actividad Pre Congreso del VI Congreso de la AAS Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires.
- Bellour, R. (1970 [2002]) Entrevista a Christian Metz sobre la semiología del cine, en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Volumen 2, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Benjamín, W. (2000 [2005]), en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- Bettetini, F. (1979 [1984]) *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económico.

- Black, M. (1962) *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell, University Press.
- Bordwell, D. (1985) *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.
- Bremond, C. (1970[1974]) Prefacio a *Investigaciones retóricas II / Comunicaciones*, Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.
- Brooks, P. (1974) "Le melodrame, une esthétique de l'étonnement", *Poétic*, nro. 19, París,
- Burch, N. (1970[1979]) *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
- _ (1983[1987]) *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- Burch, N. y Dana, J. (1974) "Proposiciones", en *Lenguajes* nro. 2, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. X
- Calabrese, O. (1987 [1989]) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Calasso, R. (2004) "El plató de la mente", *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, D. F. México, sexto piso.
- Casetti, F. (1986[1996]) *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.
- Centocchi, C. (1998) "Los juegos temporales en el cine", en *Imágenes técnicas*, San Pablo, Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC/SP – USP – CURS).
- Chion, M. (1985[1997]) *La música en el cine*, Barcelona, Paidós Comunicación cine.
- _ (1990[1993]) *La audiovisión*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Costantini, G. (1998) "El análisis audiovisual desde la perspectiva de la audiovisión", en *Imágenes Técnicas*, San Pablo, Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC/SP – USP – CURS).
- Danto, A. (1981 [2002]) *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós.

- Del Coto, M. R. (1998) "Discursos audiovisuales y el estatuto de la cita" en *Imágenes técnicas*, San Pablo, Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUC/SP –USP-CURS).
- Deleuze, G. (1983 [2005]) *La imagen- movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- _ (1985 [2005]) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Delluc, L. (1920 [1985]) "Fotogenia" , en Romaguera I Ramió, J. Alsina Thevenet, H, *Textos y manifiestos del cine*, Barcelona, Fontamara.
- Didi-Huberman, G. (2000 [2006]) *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Du Marsais, C. Ch. (1988) *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion.
- Durand, J. (1970{1974}) "Retórica del número", en *Investigaciones Retóricas II / Comunicaciones*, Buenos Aires.
- Eco, U. (1968 [1981]) *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- _ (1972 [1981]), "Semiótica de los mensajes visuales", en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- _ (1976 [1985]) *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.X
- Eisenstein, S. (1942[1974]) *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- _ (1949 [1977] "La estructura del filme", "Forma y contenido: práctica", en *La forma del cine*, México, siglo XXI editores.
- Epstein, J., (1926 [1985]) "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia", en Romaguera I Ramió, J. Alsina Thevenet, H, *Textos y manifiestos del cine*, Barcelona, Fontamara.
- Fontanier, P. (1977) *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Freud, S. (1900 [1979] *La interpretación de los sueños*, T1, Madrid, Alianza Editorial.
- _ (1905[1997] *El chiste y su relación con lo inconciente*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

- Genette, G. (1970[1975]) "La retórica restringida", en *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- _ (1972[1989]) "Discurso del relato", en *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- _ (1982[1989]), *Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- _ (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico.
- Grupo μ (1982[1987]) *Retórica General*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- _ (1992 [1993]) *Tratado del signo visual*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Jakobson, R. (1967 [1980]) "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasias", en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso- Pluma.
- _ (1958[1983]) *Lingüística y Poética*, Madrid, Cátedra.
- Hjelmslev, L. 1943[1984] *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Krief, Y., "Jeux du publicité. Les conditions postmodernes de la publicité", *Sémiotiques II*, Paris, IREP, 1984.
- Kuentz, P. (1970[1975]) "Lo retórico o la puesta la margen", en *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Lacan, J. (1966 [2003]) "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", *Escritos*, Tomo 1, Buenos Aires, siglo XXI editores, 2003.
- Lakoff, G, y Johnson, M. (1980[1998]) *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- Le Guern, M. (1973[1978]) *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- Lévi Strauss, C. (1958[1968]) *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.
- Lyotard, J-F. (1971 [1979]) *Discurso, Figura*. Barcelona, Gustavo Gili..
- Metz, C. (1973 [1974]) "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", en *Lenguajes* nº 2, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- _ (1975-1976 [1979]) "Metáfora/ Metonimia, o el referente imaginario" en. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili.

_ (1990) *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridien-Klincksieck

_ (1964[2002]) "El cine ¿lengua o lenguaje?", en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Volumen 1, Barcelona, Paidós.

_ (1966 [2002]) "El cine moderno y la narratividad", en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Volumen 1, Barcelona, Paidós.

. _ (1968 [2002]) "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?", en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Volumen 1, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

_ (1969 [2002]) "Más allá de la analogía, la imagen", en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Volumen 2, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Moholy- Nagy, L. (1933 [2005]) "Nuevas experiencias cinematográficas", en *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, GG.

Nietzsche, F.(1874 [1963]) "Retórica", en *La cultura de los griegos*, Obras completas V. Buenos Aires, Aguilar.

Pasolini, P.P. (1965[2005]) "El cine de poesía", en *Empirismo herético*, Córdoba. Editorial Brujas.X

_ (1966[2005]) "La lengua escrita de la realidad", en *Empirismo herético*, Córdoba, Editorial Brujas.

Peirce, CH. S (1965 [1987]) "El ícono, índice y símbolo", en *Collected Papers, Obra Lógico Semiótica*, Madrid, Taurus.

Platón (1978) "Gorgias o De la retórica", "La República o De lo justo", en *Diálogos*, México, Editorial Porrúa.

Rancière, J. (2004 [2011]) *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Reyes, A. (1941-1942 [1961]) *La antigua retórica*, Obras completas. T XIII, México, Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, P. (1975[1977]) *La metáfora viva*, Buenos Aires, La Aurora.

Richards, I. A. (1971) *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press.

Riegl, A. (1893) *Problemas de estilo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

- Rosset C. (2004) *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia, Pre- Textos.
- _ (2001 [2010]) “El objeto cinematográfico”, en *Reflexiones sobre cine*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Segre. C. (1985) *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- Souriau, E. (1947 [1965]) *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Steimberg, O. (1993) “Texto y contexto del género”, “Proposiciones sobre el género”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel, 1998.
- Stoichita, V. (2006) “La copia original”, en *Simulacros*, Madrid, Siruela.
- Talens, J. (1986) *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra / Signo e Imagen.
- Tassara, M. (2001) “Sobre la mixtura de géneros y estilos”, “Posmodernidad .. ¿ y después?”, en *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el filme*, Buenos Aires: Atuel.
- _ (2001) “Poética del film, consideraciones de fin de siglo”, en *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires, Atuel.
- _ (2008) “Las periodizaciones del cine”, en *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Coord. O. Steimberg, O. Traversa, M. Soto, Buenos Aires, La Crujía.
- _ (2011) “Ciudades del cine”, en *Lexía*, Revista de Semiótica de la Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Torino, Número dedicado a Semiótica del Habitat, 2011. Coord, Massimo Leone.
- Tatavitto, M. S. (1998) “Hacia un abordaje de la noción de exceso”, en *Imágenes técnicas*, San Pablo, Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC/SP –USP-CURS).
- Teón (s.l d. C. [1991]) “Ejercicios de retórica”, en *Ejercicios de retórica*, Madrid, Gredos.
- Tinianov, I (1924 [2010]) *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus Editores.
- Todorov, T. (1970[1975]) “Sinécdoques” *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

_ (1968 [1982]) *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.

_ (1972 [1986]) “Figura”, “Retórica y estilística”, “Poética”, en *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México, Siglo XXI.

_ (1978 [1996]) “En torno a la poesía “, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Editores.

Traversa, O. (1984) “El cine de animación”, Cap. XI, “Estética del cine animado: El caso de castillo de arena” Cap. XII, en *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette.

Dedalus Editores.

Vattimo, G. (1985 [1990]) *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.

Vernet, M. (1990 [1992]) “Lo figural y lo figurativo, el referente simbólico”, en *Christian Metz y la teoría del cine*, Buenos Aires, Catálogos Versión.X

Verón, E. (1973 [1974]) “Para una semiología de las operaciones translingüísticas”, en *Lenguajes* nº 2, Buenos Aires, Nueva Visión. X

_ (1987) “El sentido como producción discursiva” , en *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.

Weinberg, H. (1968[1973]) *El toque Lubitsch*, Barcelona, Lumen.

Wolfflin, H. (1915[1989]) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe.

Zizek, S. (2006]) *Lacrimae Rerum* Buenos Aires, Sudamericana.

FILMOGRAFÍA CITADA¹⁵⁵

2046 (Won Kar-wai-2004)
Amanece (Marcel Carné, 1939)
Acorazado Potemkin (El) (Sergei Einsenstein, 1925)
Año pasado en Marienbad (El) (Alain Resnais, 1961)
Arco (El) (Kim Ki-duk, 2005)
Bajo el signo de Capriconio (Alfred Hitchcock, 1949)
Barrio chino (Roman Polanski, 1974)
Belle de jour (Luis Buñuel, 1967)
Belle Toujours (Manoel de Oiveira, 2007)
Blow out (Brian De Palma, 1981)
Boquitas pintadas (Leopoldo Torre Nilsson, 1974)
Carmen (Jean-Luc Godard, 1983)
Casa del Angel (La) Leopoldo Torre Nilsson, 1957)
Con ánimo de amar (Won Kar-wei, 2000)
Corazón salvaje (David Lynch, 1990)
Django sin cadenas (Quentin Tarantino, 2012),
Doble de cuerpo (Brian De Palma, 1984)
Duelo al sol (King Vidor 1946)
Eclipse (El) (Michelangelo Antonioni, 1962)
En un lugar solitario (Nicholas Ray, 1950)
France (La) (Serge Bozon, 2007)
Hierro 3 (Kim Ki-duk, 2004)
Hombre sin pasado (Un) (Aki Kaurismaki, 2002)
Humoresque (Jean Negulesco, 1947)
India Song (Marguerite Duras, 1975)
In a lonely place (Nicholas Ray, 1950)
I don't want to sleep alone (Tsai Ming-liang, 2006)

¹⁵⁵ Los títulos son los de exhibición en Argentina. Cuando están en idioma original, no ha habido estreno comercial local. Como excepción, algunos filmes han sido estrenados con sus títulos originales o éste es el utilizado en sus exhibiciones actuales.

Ivan el Terrible (Sergei Eisenstein, 1943-1945)
Jungla de asfalto (La) (John Huston 1950)
Knack (*The*) Richard, Lester, 1965)
Loba (La) (William Wyler, 1941)
Ley del deseo (La) (Pedro Almodóvar, 1987)
Luces al atardecer (Aki Kaurismaki, 2006)
Maclovía (Emilio Fernández, 1948)
Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)
Mano en la trampa (La) (Leopoldo Torre Nilsson, 1961)
Marruecos (Josef von Sternberg, 1930)
Matador (Pedro Almodóvar, 1985)
Memento (Christopher Nolan, 2000)
Mimí metalúrgico (Lina Wertmüller, 1972)
Monja portuguesa (La) (Eugène Green, 2009)
Mujer, guarda tu corazón (Ernst Lubitsch, 1924)
Nibelungos (Los) (Fritz Lang, 1924)
Octubre (Sergei Eisenstein, 1927)
Otra cara del amor (La) (Ken Rissell, 1970)
Paisà (Roberto Rossellini, 1946)
Pareja perfecta (Una) (Nobuhiro Suwa, 2005)
Perro andaluz (El) (Luis Buñuel, 1929)
¿Qué se olvidó la dama? (Yasujiro Ozu, 1937)
Piedra libre (Leopoldo Torre Nilsson, 1976)
*Mediterrané*e (Jean- Daniel, Pollet, 1963)
Nacimiento de una nación (El) (David Wark Griffith, 1915)
Rebelde sin causa (Nicholas Ray, 1955)
Shane, el desconocido (George Stevens, 1953)
Superman II (Richard Lester, 1980)
Superman III (Richard Lester, 1983)
Tempestad sobre el Asia (Vsevelov Pudovkin, 1928)

Terra trema (La) (Luchino Visconti, 1948)

Tiempos modernos (Charles Chaplin, 1935)

Tempestad sobre el Asia (Vsevolod Pudovkin, 1928)

Tiempos modernos (Charles Chaplin, 1935)

Tiempos violentos (Quentin Tarantino, 1994)

Vestida para matar (Brian De Palma, 1980)

Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Comunicación audiovisual de las marcas Esso, Guhl, Heineken, Pirelli.

