

PENSAR LA FIGURA AUDIOVISUAL. PROPOSICIONES SOBRE LA FIGURACIÓN EN EL CINE

THINKING ON THE AUDIOVISUAL FIGURE. PROPOSITIONS ABOUT FIGURE IN FILM

Mabel Tassara
Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de las Artes
(Argentina)
tassaramabel@gmail.com

Resumen

La figura, muy estudiada en el campo de las discursividades orales y en particular en el territorio de la literatura, a lo largo de siglos, ha recibido escaso interés en el espacio de las discursividades audiovisuales. El hecho llama la atención, sobre todo en lo que respecta al cine, cuya teoría es de larga data. A lo largo de su devenir, este lenguaje ha mostrado en su producción de sentido una operatoria de complejidad y refinamiento equivalentes a los implementados en la literaria, e incluso, en lo que hace a la primera, superior, en tanto la literatura se articula sobre el lenguaje verbal, mientras que el cine pone en acción una vasta gama de series expresivas, tanto visuales como sonoras. Las proposiciones que siguen se conectan con una investigación sobre el comportamiento figural en poéticas fílmicas históricas y desarrollan hipótesis iniciales para el abordaje de la figura audiovisual, a partir de una discusión sobre categorías elaboradas por la teoría clásica de la figura.

Palabras clave: Figura – Teoría de la figura – Operatoria figural discursiva – Figura audiovisual – Cine.

Abstract

The figure, widely studied over centuries in the field of oral discursivities, and particularly in the area of literature, has received little interest in the space of audiovisual discursivities. The fact is striking, especially when it comes to film theory, which is longstanding. Throughout its evolution, this language has shown, in what concerns the production of meaning, operations of sophistication equivalent –and even more complex– to those implemented in literature, since literature rests on verbal language, whereas film sets in motion a vast range of expressive series, visual and audible. The following propositions are connected to an investigation of figural behavior in historical film poetics, and develop initial hypotheses for the addressing of audiovisual figure, starting with a discussion on categories developed by the classical theory of figure.

Keywords: Figure – Figure theory – Figural discursive operations – Audiovisual figure – Cinema.

Refiriéndose a la cuestión de la producción de imágenes en el cine, Alain Badiou (2004: 63-73) decía en algún momento que, a diferencia de la literatura en que el escritor tiene ante sí la página en blanco o de la pintura en la que la pincelada inicial se traza sobre una superficie desnuda, el realizador cinematográfico para hacer cine debe comenzar por llevar a cabo un proceso de “depuración” sobre los materiales de la realidad. Se ha hablado numerosas veces del cine como arte impuro, y si menciono a Badiou, entre otros posibles autores, es porque la confrontación de la *superficie vacía* demandando ser llenada con la *pantalla llena* que inmediatamente se obtiene al accionar el obturador de una cámara construye de inmediato, me parece, un imaginario visual de fuerte pregnancia. Esta diferencia tal vez no se perciba a simple vista tan significativa, porque los materiales de la realidad para entrar al cine deben abandonar su cualidad real y adquirir otra, la fílmica, proceso necesario para la obtención de lo que Badiou denomina “ideas cine”,¹ finalmente una recurrencia a la antigua consideración del arte que dice que este no es mimesis. Sin embargo, la distancia entre poner y quitar no es un tema menor, y ha devenido en una carrera de obstáculos para la teoría del cine, que hoy a partir de los desarrollos tecnológicos de la última década es imperioso considerar en franca apertura hacia una teoría de lo audiovisual.

Uno de los aspectos en los que esta diferencia se ha hecho más notoria es la reflexión sobre la figura, muy lejos del desarrollo que alcanzó en la teoría literaria. En tanto el escritor debe construir un mundo a partir de la página en blanco, la preocupación por cómo lo hace ha estado siempre presente. Desde lo que fue la *elocutio* en la antigüedad, con su focalización inicial en la oratoria, la figura pasó, después del debilitamiento de ese gran todo que fue la retórica en Grecia y Roma, a formar parte de los estudios literarios.

Aunque hoy es aceptado que la figura forma parte de todo tipo de discursividades orales, la distinción que muchas veces intentó hacerse, a partir de las discriminaciones entre grados 0 y desvíos, entre un habla literaria y un habla cotidiana, favoreció como es conocido su abordaje. En tercer lugar, las discursividades orales cualesquiera sean se articulan de todos modos a partir de usos diferentes de una misma lengua. Nada de esto parece pasar cuando salimos de la lengua y entramos en otros terrenos expresivos, por ejemplo los que se conectan con la imagen.

¹ “¿Qué es una idea en el cine? ¿Qué relación hay entre la idea y el arte? Es quizá el problema más antiguo de la filosofía: la relación entre la idea y el arte. El cine sería la demostración de que la idea debe deshacer la imagen, de que el movimiento de la idea puede deshacer la imagen con imágenes.” (Badiou, 2004: 88).

En el caso del cine, el hecho de que hacer andar una cámara ya permite tener la pantalla llena ha ocultado que todavía falta mucho para que en esa realidad filmada haya cine, “ideas cine”. Esta situación ha dado origen a una larga discusión dentro de la teoría específica, con duras confrontaciones, que no siempre han sido percibidas en lo social con el rigor que han tenido y siguen teniendo. La aparición de la imagen digital no hace más que poner de relieve cómo la *pantalla llena* engañó a muchos. Para algunos, desde el momento en que la imagen ya no es captada a partir de una realidad el cine ha dejado de existir o al menos no amerita un estudio específico (Bernini, De Gaetano y Dottorini, 2015).

La figura, entonces, muy estudiada en el campo de las discursividades orales, y en particular en el espacio literario, a lo largo de siglos, ha recibido muy poco interés en lo que hace a las discursividades audiovisuales, sobre todo en lo que respecta al cine, cuya teoría por ser la de más larga data obliga a prestarle atención en primer lugar.

Las proposiciones que siguen se vinculan con una investigación sobre el comportamiento histórico de la figura en este lenguaje (Tassara, 2015) y apuntan a transmitir solo algunas reflexiones primeras sobre la cuestión, básicamente conectadas con el abordaje metodológico inicial.

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 tanto para hacerlo ha debido implementar una compleja gama de series de significación, tanto visuales, como sonoras. Esos procesos han devenido en fructíferos aportes de orden expresivo y cognoscitivo, en la medida en que su riqueza semiótica ha sido también de una gran riqueza semántica. Como ha sucedido con el uso de la figuración en otros espacios, puede decirse asimismo del cine que ésta no ha sido un ornato. La producción de sentido específica que a ella se asocia atañe tanto a lo emocional y lo sensible como a lo inteligible.

Se agrega al interés de su estudio que la figura es el lugar privilegiado de trasgresión a las pautas convencionalizadas del lenguaje consideradas en el plano de la sincronía. El seguimiento 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 a que lo sometió su formidable capacidad mimética, conectada con el lugar dominante que en él ocupó la imagen fotográfica, a través de la que permaneció, en términos de régimen sígnico, estrechamente ligado a los condicionamientos de la iconicidad y, derivados de esta, ilusoriamente a los de la indicialidad.

Todos los autores que han desechado la perspectiva de la figura como ornato acuerdan en que ella es una de las vías más fértiles para el desarrollo del pensamiento y de la sensibilidad. Y son muchas las voces que han señalado en todas los tiempos el carácter movilizador, anticonformista, disruptivo de la figura. Esta es apertura, creación, conocimiento.

En la medida en que existe una larga tradición en la teoría de la figura referida a la verbalidad, me pareció pertinente partir de algunos conceptos y categorizaciones sostenidos históricamente, para discutir a partir de ellos su posible operatividad en el estudio de la figura audiovisual. Considerando, paralelamente, la oportunidad de una posible complementación con otros encuadres teóricos, como pueden ser los provenientes de espacios de la filosofía, el psicoanálisis, la teoría literaria o la teoría general del arte.

Así como Christian Metz (2002b), frente a cuestionamientos que se le hacían por el uso de conceptos *lingüísticos* en los estudios sobre cine, respondía discriminando aquellos que provenientes de la lingüística no eran extrapolables al cine de aquellos que no sólo resultaban perfectamente aptos para su aplicación en este lenguaje sino que operaban como fructífera mediación para nuevos desarrollos,² entiendo 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.

La hipótesis inicial de trabajo ha sido que 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 contemple 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) resultan esclarecedoras. Así como aproximaciones a la figura provenientes de otros marcos teóricos (es el caso de la vertiente psicoanalítica lacaniana).

² 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, 2002b: 212).

Pero antes de pasar a la consideración de una perspectiva discursiva de la figura, conviene precisar algunas cuestiones conectadas con las particularidades de un lenguaje audiovisual como el del cine.

LA ATENCIÓN AL SIGNIFICANTE AUDIOVISUAL

Aceptado que la tradición del análisis de la figura se constituyó en torno de su funcionamiento en discursos verbales, se plantea como problema inicial el 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)—, el de las músicas incluidas, el de los ruidos. 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, ni la de su 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), esta 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 hallamos sustancia y forma.³ Hasta ahora estuve refiriéndome de manera no demasiado precisa a lo 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

³ 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 Metz (2002a: 257).

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 a nivel del significante fílmico se encuentra ya 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 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; 2002a: 103) plantearon como un sistema significativo en sí. Esto refiere a que el régimen de significación del cine es un régimen de connotación, en la medida en que no pueden dejarse de lado los significados asociados al significante fílmico en una discursividad anterior a la fílmica (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 utilizado por ambos autores, 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 significante fílmico –el plano de la expresión de un film– se presenta con una identidad propia (integrada).

SERIES SIGNIFICANTES INTERVINIENTES EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO

Precisando las series significantes que actúan en un film (Metz, 1974), encontramos entonces que el cine actual opera sobre la serie visual (imágenes en movimiento, eventualmente fijas, y grafismos) y la serie sonora (parlamentos, música, ruidos).

Pero su dinámica interna es mucho más compleja, porque la producción de sentido cinematográfica se alimenta en parte de la producción de sentido que es *importada* de otros ámbitos discursivos de la cultura (en principio, pero no únicamente, lo *real cotidiano* y otras artes) y en parte de una producción que le es propia (Tassara, 2001).

La producción de sentido profílmica es incorporada al film a través de los recursos para la significación específicamente fílmicos:

- 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/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 (por una parte, relaciones y combinaciones entre imágenes y textos verbales escritos; por la otra, diálogos, música y efectos de sonido).

En la operatoria semiótica del film los aportes de ambos orígenes se interrelacionan y realimentan mutuamente, siendo inoperante su discriminación en cuanto sentido producido. Pero a los fines del estudio figural importa deslindarlos, en tanto una operación figural puede encabalgarse sobre una o más de las series intervinientes en la producción de sentido. De hecho, el asentamiento sobre una combinatoria de recursos semióticos es lo habitual.

En lo que hace a la cuestión de la realidad profílmica, Metz niega, también, que el lenguaje del cine opere como una lengua (1974 y 2002a); 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. Pier Paolo Pasolini (2005) desarrolla un enfoque divergente: 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 sí misma un sistema semiótico. Para este autor, 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.

No consideraré esta posición en tanto colisiona a mi entender con la regla de continuidad que afecta a la materia significativa ligada a la acción social (Verón, 1974).⁴ Pasolini no llega a explicar cómo una materia significativa 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 texto 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, en un encuadre no sólo 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 incorporar 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 este 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 fílmico, en tanto no intenta doblegar el carácter continuo de lo real.

⁴ En relación con la conformación de materias significativas, Eliseo Verón (1974) 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, Similaridad/No similaridad. De acuerdo con este esquema, el cine de base fotográfica tradicional operaría sobre una materia significativa dominante regida por la Continuidad, la No arbitrariedad, la Similaridad y, a mi juicio, la Sustitución, aunque la elección merece una discusión que excede este espacio, por conectarse con la cuestión del régimen indicial. Por supuesto, en lenguajes incluidos (parlamentos, textos escritos, imágenes digitales, etc.) se hacen presentes otras materias significativas.

LA CONSIDERACIÓN DEL GRADO 0 Y EL DESVÍO EN LA FIGURACIÓN CINEMATOGRAFICA

En un momento liminar del abordaje del cine como lenguaje, Metz (1974, 2002a) planteaba que por no contar éste con una gramática (a la manera del lenguaje verbal) significación y retórica se confundían. 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.

En cuanto a la figura, los *modos del decir*, además de su fuerte conexión con el modo de expresar de la “narrativa clásica“ (y sus actualizaciones) 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 una obra literaria (Grupo μ , 1987: 277-275), en el cine este espacio es dominante.

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 (1986), es sincrónica. Y agregaría que solo 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 Roman Jakobson (1983).

LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LA FIGURA COMO OPERACIÓN DISCURSIVA

La retórica clásica focalizó de manera privilegiada 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 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 (por ejemplo: 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. Desde esta perspectiva, el metalogismo elude las nociones de desvío y grado 0 asociadas tradicionalmente al concepto de figura, en tanto la alteración producida con respecto al sentido *habitual* no puede ser percibida dentro del discurso que la construye. Solo hace figura en la comparación con un referente extradiscursivo (Grupo μ , 1982: 201-229).

Aceptado que en el cine no existe equivalente a la unidad mínima palabra, la significación se articula en una importante medida a partir del montaje –interior al plano, 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.

Pero la concepción atomística de la figura centrada en la palabra es un enfoque altamente discutible también para la figura verbal. En el interior mismo de la teoría de la figura se han ido perfilando posiciones que lo cuestionan. Referiré más adelante a algunas de ellas porque son las que abren la posibilidad de pensar la figura audiovisual. Se trata de una cuestión nodal porque el criterio atomístico ha llegado a desestimar la posibilidad de que exista figuración audiovisual.

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, en consecuencia, también el punto de partida de toda operatoria figurativa.

Un momento capital para pensar la figura desde un enfoque discursivo se encuentra en la obra de 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). Y la figura es, justamente, una de las operaciones que se dirige a la producción de este efecto de sentido.

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, aunque en principio está conectada con los llamados tropos, 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 *súper figuras* la operación metafórica y la operación metonímica.

Este enfoque globalizador, que ya reconocía antecedentes,⁵ continuará en la vertiente psicoanalítica lacaniana, entroncado con las nociones freudianas de condensación y desplazamiento, y es recogido por Metz en su abordaje de la figuración en el cine (1979), el más destacado de los trabajos dedicados a la figuración audiovisual. Es el que ha seguido esta investigación y es el punto de partida para la observación del comportamiento figural en el cine. La figura se entiende como una operación procesual que en su construcción puede llegar a afectar diferentes series de la producción de sentido fílmica.

UNA TIPOLOGÍA CLÁSICA DE FIGURAS Y EL CINE

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

⁵ Dumarsais (1988) propone tres grandes grupos de figuras: operaciones por “conexión” (metonimia/sinécdoque), por “ semejanza” (metáfora) y por “contraste” (ironía), y Fontanier (1977) distingue tres tipos de tropos “verdaderos”: metonimia, sinécdoque y metáfora.

imagen o en la sonora (dejo de lado el caso del uso de estas figuras en los textos verbales incluidos en el texto fílmico). Así, 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 construyéndose 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 las que vehículos o máquinas se convierten 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 (1997), 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) (Tassara, 2016).

En cuanto a las metataxis, este grupo parece ser el de las figuras más estrechamente conectadas con enfoques del sintagma fílmico que lo acercan al poema o a la composición musical, ya que en asociación con ellas se presentan las diferentes relaciones de correspondencia (simetría, contraste, repetición, inversión, etc.) que tienen lugar en la cadena fílmica. Están estrechamente ligadas al ritmo interno de los textos, un aspecto capital de la producción de sentido fílmica, que si bien se pone de manifiesto sobre todo en los filmes no narrativos, donde la función poética jakobsoniana es dominante (Tassara, 2011), se encuentra siempre presente.

En lo que hace a los metalogismos, como veíamos, se ha dicho que son operaciones que afectan a todo el discurso, y que se ponen en evidencia por su comparación con un intertexto. Pero si no consideramos los metasemas como operaciones limitadas al uso de una palabra sino como procesos, 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 implementar asimismo, desde el contraste, 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 o 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 figuras 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, tampoco dejan de ligarse a los metasemas, porque, justamente, los desarrollos teóricos que han intentado mostrar que sus representantes más célebres, la metáfora y la metonimia, se encuentran en todos los usos del lenguaje y no sólo en los vinculados al arte no hacen más que apartar cada vez más estas operaciones del plano de la expresión para acercarlas al del pensamiento (Lakoff y Johnson, 1988).

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. Pero ésta 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 (1977) respecto de la metáfora.⁶ 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. 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 solo 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.

⁶ “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.” (Ricoeur, 1977: 151).

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 redescubrir la realidad” (1977: 10) plantea 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). Excede los propósitos del artículo un desarrollo de las posiciones de esos autores y su discusión por Ricoeur; por ello, sólo referiré 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 fílmica. Por último, 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 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 una primera confrontación de las metáforas –en la categorización que de ellas realiza el Grupo μ – con las posibilidades del lenguaje cinematográfico:

-Las metatáxis podrían pensarse con toda fluidez en el cine y es dable pensar que la modificación material de las imágenes (o de los sonidos) pueda asociarse a efectos metaplastmáticos.

-Los metalogismos, cuando son entendidos como figuras que confrontan el discurso en su totalidad con otro espacio discursivo, afectan de manera global a la producción de

sentido del discurso; 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. Es esta una focalización que no interesa al trabajo, en tanto su objetivo es atender a los recursos específicamente fílmicos para construir figura, y no a los narrativos, un nivel que los incluye, pero que solo deja ver la especificidad audiovisual de la narración cuando se lo penetra.

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

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

En lo que hace a la metonimia, la situación es un poco más sencilla. Corresponde un comentario inicial sobre lo que se ha entendido como zonas ambiguas de esta figura.⁷ Estas se conectan 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 este? La teoría retórica lo ha puesto tanto en la 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 (1978), 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 (...) (Le Guern, 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

⁷ 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).

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 cómo un procedimiento metonímico en el cine puede generar contigüidades no existentes fuera del cine y a partir de ellas crear una contigüidad referencial. Entenderé, entonces, la relación metonímica como una contigüidad que tiene lugar discursivamente, es decir, se deja de lado la contigüidad lingüística contemplada por los retóricos de Lieja para pensarla en cercanía con la perspectiva de la figura desarrollada por Jacques Lacan (2003) para el discurso del paciente. Pero no se considerará metonímica cualquier contigüidad sino aquella que hace que uno de los términos se cargue con las valencias del otro; en este sentido se recoge la definición clásica del tropo.

En cuanto a la metáfora, comenzaré diciendo que en el 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 presentes en lo que se percibe como *realidad* y 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.). Por eso no estoy pensando aquí en operaciones figurales que dentro de la concepción macro de la metáfora encubren procesos de orden metafórico que operan sobre todo un film, como la alegoría, la fábula, la parábola, etc. (los denominados por la teoría retórica clásica “metalogismos”). Desde la perspectiva que estoy siguiendo podemos ver que encubren una *sustitución* por comparación que puede operar sobre todo tipo de discurso capaz de construir referencia y no implican operaciones que comprometan de manera singular a los caracteres específicos del lenguaje fílmico. En la definición del Grupo μ , 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 fílmica* 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 como 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 estas 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 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 remisión alegórica 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 fílmica. 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 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. La mayoría de los abordajes que dicen ocuparse de la metáfora en el cine se limitan a este enfoque.

El problema se presenta cuando se busca construir metáforas no preexistentes al texto fílmico. 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. 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 ser asociado a otro a partir 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 *dar cuenta del otro* constituyendo la metonimia. Y cuando se marca una insistencia en esa metonimia, cuando esta redundante en el film, es posible que en un momento dado llegue a establecerse una comparación entre ambos significados. Es posible, no siempre se produce. En el trabajo ya citado, Christian Metz (1979: 168-175) ha estudiado estos casos. En cambio, plantea el mismo Metz, lo contrario no parece existir, no parecen verificarse metonimias que deriven de metáforas.

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 célebre plano de *El perro andaluz* (Luis 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 (estrechamente cercana, por otra parte, al desplazamiento) (Freud, 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 sígnicas 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.

Finalmente, el cine tiene potencial para presentar, como la literatura, asociaciones *plenamente herméticas*, pero por su tradicional adjudicación al “arte de masas” estas son muy infrecuentes. Jacques Rancière (2011) 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 entre antagonismos, el “misterio” pone el énfasis sobre la afinidad entre los heterogéneos. El interés de Rancière por la modalidad asociativa descrita se conecta con una apreciación sobre

ciertas prácticas del arte que escapan a los objetivos de este trabajo; solo me interesa comentar 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” (Rancière, 2011: 75).

Más allá de que el mismo Godard haga referencia a la figura, podemos ver que el procedimiento es de tipo metafórico.⁸ Esta modalidad de construcción ha aparecido también en otros films del realizador en las últimas décadas;⁹ 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 en alguna oportunidad “film poema” (Tassara, 2011). Ahora bien, aunque el interés que despiertan estas construcciones es innegable, su consideración escapa a la propuesta de la investigación, 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 lejos de una perspectiva hermenéutica.

Pero más allá de la mayor o menor originalidad del tropo, otra cuestión se presenta: la metáfora verbal, y en particular la literaria, es un recurso para expandir la semántica del lenguaje y potenciar 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 extradieгéticas (a menudo, las *einsensteineanas* han sido denunciadas en este sentido) sino también con las dieгéticas. En cambio, existen usos cinematográficos que aun con metáforas no originales actúan con la labilidad propia de la literatura, llevan a cabo la expansión semántica que le es propia y logran permanecer en el territorio de la ambigüedad.

De todas las poéticas fílmicas,¹⁰ el “cine clásico” ofrece el mejor ejemplo de la figura que encuentra *un otro modo de decir* sin hacerse evidente. Siempre encabalgada sobre el plano dieгético, la incorporación de un tropo en el período

⁸ 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”.

⁹ Pueden distinguirse diferentes momentos en la obra de este autor. Refiero, de manera particular, al que comienza a configurarse, aproximadamente, en los años ochenta.

¹⁰ Configuraciones semióticas fílmicas históricas. Modalidades de significación que presentan una cierta recurrencia de rasgos y que, a pesar de sus diferencias internas, ofrecen una identidad suficiente para diferenciarse de otras (Tassara, 2008).

“clásico”¹¹ es sutil y la operación puede ser interpretada o no como figura. Esa ambigüedad es uno de los tantos recursos que van a contribuir al refinamiento de ese cine.

Describo dos implementaciones muy sencillas de tropos en filmes del período que creo muestran este proceder. La primera pertenece a *Marruecos*, un film de Josef von Sternberg, de 1930. 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 repentinamente seguir a la línea de soldados que se dirigen al desierto uniéndose al grupo de mujeres que caminan 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: 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 poseen la suficiente ambigüedad significativa como para verse apropiadas 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

¹¹ Aproximadamente, desde el inicio de la década del treinta hasta mediados de la del cincuenta.

zapatos y Amy los ha abandonado, pero, además, como veíamos, von Sternberg logra sugerir, 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 (1948).

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 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 cuando se trata de relatar con palabras la escena.

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 sí vale destacar es que el realizador encuentra un modo original para transmitir, no una representación de la mujer, sino un complejo entramado de significados –cargados de emotividad– que se ligan 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.

BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, Alain (2004); *Pensar el cine I*. Buenos Aires: Manantial.
- BADIOU, Alain (2005); “Sí al amor, si no la soledad” (entrevista sobre *Magnolia* de Paul Thomas Anderson), en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, Roland (1997); “Elementos de semiología”, en *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- BEARDSLEY, Monroe (1958); *Aesthetics*. Nueva York: Harcourt, Brace and World.
- BERNINI, Emilio, Roberto DE GAETANO y Daniele DOTTORINI, Comps. (2015); *Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana*. Buenos Aires: El cuerno de plata.
- BLACK, Max (1962); *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- DANTO, Arthur (2002); *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- DU MARSAIS, César Ch. (1988); *Des Tropes ou des différents sens*. Paris: Flammarion.
- FONTANIER, Pierre (1977); *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion.
- FREUD, Sigmund (1979); *La interpretación de los sueños*, Tomo 1. Madrid: Alianza Editorial.
- FREUD, Sigmund (1997); *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GRUPO μ (1987); *Retórica General*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- HJELMSLEV, Louis (1984); *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, Roman (1980); “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasias”, en *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso-Pluma.
- JAKOBSON, Roman (1983); *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra.
- LACAN, Jacques (2003); *Escritos*, Tomo 1. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- LAKOFF, George, y Mark JOHNSON (1998); *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LE GUERN, Michel (1978); *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.

- METZ, Christian (1974); “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, en *Lenguajes*, núm. 2. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- METZ, Christian (1979); “Metáfora/ Metonimia, o el referente imaginario” en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- METZ, Christian (2002a); *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- METZ, Christian (2002b); *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- PASOLINI, Pier Paolo (2005); “La lengua escrita de la realidad”, en *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas.
- PEIRCE, Charles S. (1987); “El ícono, índice y símbolo”, en *Collected Papers, Obra Lógico Semiótica*. Madrid: Taurus.
- RANCIÈRE, Jacques (2011); *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RICOEUR, Paul (1977); *La metáfora viva*. Buenos Aires: La Aurora.
- RICHARDS, Ivor Armstrong (1971); *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.
- TASSARA, Mabel (2001); “Poética del film, consideraciones de fin de siglo”, en *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel.
- TASSARA, Mabel (2008); “Las periodizaciones del cine”, en O. Steimberg, O. Traversa y M. Soto (coords.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: La Crujía.
- TASSARA, Mabel (2011); “El estatuto semiótico del film poema”, en *Poéticas fílmicas. Centros y Fronteras, Figuraciones*, núm. 8.
- TASSARA, Mabel (2015); *La figura en el cine. Articulaciones de la operatoria figural textual en interacción con poéticas fílmicas*. Tesis de doctorado Fac. Filosofía y Letras, UBA.
- TASSARA, Mabel (2016); “Efectos metaplastmáticos de la animación”, en M. Tassara y M. Kirchheimer (coords.), *Animación. Encuentros de géneros, lenguajes, figuras*. Buenos Aires: Imago Mundi. (En prensa).
- TODOROV, Tzvetan (1986); “Figura”, en *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: Siglo XXI.
- VERÓN, Eliseo (1974); “Para una semiología de las operaciones translingüísticas”, en *Lenguajes*, núm. 2. Buenos Aires: Nueva Visión.

RECIBIDO: 25/02/2016 - APROBADO: 05/05/2016