

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

**Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo**

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo

n° 8

sep.2011

semestral

Secciones y artículos [1. Perspectivas]

El estatuto semiótico del film poema

Mabel Tassara

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios**Abstract**

La que alguna vez se denominó *film poema*, y otras se incluyó indiferenciadamente dentro de lo que suele llamarse *cine experimental*, es una de las formas más antiguas del cine, aunque su circulación ha sido siempre marginal. Para quienes resaltan los recursos de la expresión cinematográfica es la forma más pura; para quienes el cine es un espacio que permite acceder a la realidad de un mundo que está más allá de él, es la más espúrea. Por apartarse de la narratividad y mostrarse elusiva al territorio del significado, lugares centrales de interés en el pensamiento sobre el cine, no ha recibido demasiada atención de la teoría, sobre todo en épocas recientes.

Palabras clave

cine, retórica cinematográfica, estilos fílmicos, análisis fílmico.

Abstract en inglés**The semiotic status of the *film poem***

What once was called *film poem*, and other undifferentiated included within what is called *experimental cinema*, is one of the oldest forms of film, although its circulation has always been marginal. For those who highlight the resources of cinematic expression, is the purest form; for whom cinema is a space that allows access to the reality of a world that is beyond him, is the most spurious. By departing from the narrative and prove elusive to the territory of meaning, central places of interest in thinking about cinema, has not received much attention in the theory, especially in recent times.

Palabras clave

cinema, cinematographic rhetoric, film styles, film analysis

Texto integral

El *film poema*

- 1 Entre las diferentes *poéticas filmicas* que se han sucedido a la largo de la historia del cine se encuentra una forma que podríamos denominar provisoriamente *cine poesía* o *film poema*, porque es habitual cuando se la aborda que aparezcan adjudicaciones que la acercan al poema literario.
- 2 Esta forma 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 en las asociadas a la plástica, como el surrealismo y el arte abstracto.
- 3 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.

Son, habitualmente, 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 , también, intervienen actores y existe una filmación más o menos convencional pero no se cuenta una historia en el sentido narrativo tradicional (como en *Los sueños que el dinero puede comprar* de Man Ray y Ritcher, *La caracola* y *el clérigo* de Dulac, y el famoso *El perro andaluz* de Buñuel con colaboración de Dalí).
- 4 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, que en su mayor parte se articula en torno a la forma narrativa y a la construcción de una fuerte diégesis.
- 5 La corta duración no es necesariamente un rasgo imprescindible de esta forma; por ejemplo, un largo como *India Song* de Marguerite Duras se inscribe, a mi entender, en parámetros que le son afines.
- 6 Más allá de movimientos cinematográficos que hoy la recrean (se destaca, por ejemplo, su continuidad en la llamada *Vanguardia Austríaca*, 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.
- 7 El momento de mayor vigencia del *cine poesía* en tanto presencia en la teoría cinematográfica en la vanguardia de los veinte 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 responder de manera fuerte a la novela, y también es cuestionada la estructuración de los contenidos en forma de conflictos dramáticos del tipo de los tratados por el teatro, que son todos los conflictos que contempla *la comedia humana* pero bajo la forma mimética propia del teatro (según la apreciación de Platón y Aristóteles, la que remite a *personajes que hablan por sí mismos*).
- 8 En oposición, el cine de ese momento 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 musicales.

- 9 La pregunta que guía la observación del *film poema* es qué rasgos semióticos podríamos considerar constitutivos de una forma que espontáneamente distinguimos del relato y tendemos a acercar al poema verbal.
- 10 Más allá de ser una de las configuraciones semióticas históricas del cine, razón que la incluye en el marco de las periodizaciones consideradas en la investigación,[1] esta forma posee, creo, dos aspectos de interés particular. El primero es que 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; para otros, se ubicaría en las antípodas de lo que el cine es. El segundo, es que cuando se aparta de las formas *abstractas* y aparecen los *objetos del mundo*, se abre como ninguna otra a la polémica sobre el iconismo y sus relaciones con la analogía.

Una lectura de *El perro andaluz*

- 11 Empiezo por convocar a algunos autores que desde ángulos diferentes, y con mayor o menor grado de acuerdo por mi parte, realizan abordajes textuales que me parecen operativos para encarar mi propio abordaje.
- 12 El primero es Jenaro Talens, que hace un análisis muy pormenorizado de *El perro andaluz* (1986), el texto que siempre ha sido considerado el ejemplo paradigmático del surrealismo fílmico.
- 13 Talens inscribe al film dentro de lo que llama "discurso poético", construcción que diferencia del "discurso narrativo", y distingue en el texto tres niveles de significación: el primero producido por los elementos utilizados como material base para la significación, elementos que se conectan con "referentes culturales, iconográficos y literarios" (1986-39-40). El segundo, producido "tanto por la concreta articulación de esos elementos como por su inscripción en una determinada tipología discursiva" (1986:40).
- 14 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.[2] El tercero correspondería a una significación simbólica no codificada, que, dice Talens, "al implicarnos como espectadores reales nos permite apropiárnosla... revivirla como algo que interiorizamos y asumimos" (1986-40).
- 15 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).
- 16 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 (1986: 41).
- 17 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. En el caso del "discurso poético" sólo operaría este segundo plano (1986-39).
- 18 Hasta aquí coincido en general con el enfoque de Talens: el "discurso poético" se

vuelve sobre sí mismo, algo que de un modo o de otro modo ha surgido cada vez que se lo ha puesto en la mira.

- 19 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) (1986:50-85).
- 20 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).
- 21 El principal cuestionamiento que me genera el abordaje de Talens es la no consideración de aspectos que hacen a la denominada por Román Jakobson "función poética del lenguaje" (1958). La "función poética", dice Jakobson, "proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre al eje de la combinación" (1958-40). La "función poética" privilegia las operaciones combinatorias que operan sobre el sintagma, y en la poesía la "función poética" es la dominante.
- 22 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 combinatoria que privilegia donde me parece que su análisis resulta un tanto impropio para dilucidar la supuesta *poeticidad* de un texto.

Poesía en prosa

- 23 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 este 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 verbo, me parecen útiles para iniciar una aproximación a esta forma cinematográfica.
- 24 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.
- 25 La indagación se focaliza, entonces, en textos que se han considerado poéticos pero que no están escritos en verso. Estas reflexiones sobre lo poético en la prosa pueden resultar, me parece, 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.
- 26 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.
- 27 Antes de comenzar estos análisis, Todorov recuerda abordajes teóricos a la poesía, que discrimina en: pragmáticos, semánticos y sintácticos (1978:106-112). 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, por otra parte, aquellos a los que, también Todorov les dedica mayor atención en el trabajo.

- 28 El abordaje sintáctico Todorov lo liga al planteo de Jakobson en la conferencia dada en el Congreso de Indiana de 1958[3] que ha trascendido con el nombre de *Lingüística y poética*, perspectiva en la que Jakobson desarrolla el concepto de "función poética del lenguaje" a la que hice referencia más arriba.
- 29 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.
- 30 Antes de continuar con el análisis de los textos concretos que hace Todorov conviene recoger también, en términos de aproximaciones de la teoría, la cita que hace de Tynianov,[4] un autor que de algún modo estaría, según él, 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" (1978-111).

Una novela poética

- 31 Cuando analiza el texto de Novalis, este autor encuentra en él un conjunto de caracteres que se apartan de los habituales de la novela (1978:113-124).
- 32 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" o un "pensamiento". A veces se trata de "debates" de orden filosófico entre personajes.
- 33 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 acontecimientos.
- 34 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.
- 35 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.
- 36 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).
- 37 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.

Retóricas textuales

- 38 Cuando Todorov se acerca a Baudelaire (1978:124-1333), 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. Ésta 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").
- 39 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.
- 40 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".
- 41 Cuando este autor considera *Las Iluminaciones* de Rimbaud (1978: 133-139), 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.
- 42 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.

La forma poética audiovisual

- 43 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.
- 44 Pero esto no basta, existen muchos filmes que no presentan este tipo de estructura o que la presentan con quiebres y no por ello se perciben con una forma poética. La "función poética" no está en ellos manifiesta y se observa una *transparencia retórica* en todo lo que no hace a la continuidad narrativa (como es el caso, por ejemplo, de *Memento* de Christopher Nolan).
- 45 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 Iván el Terrible de Eisenstein o el de algunos exponentes del expresionismo alemán, por ejemplo Los nibelungos de Lang, 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.
- 46 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 sino estaríamos hablando de cualquier otra cosa y no de *poesía*).

- 47 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".
- 48 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.
- 49 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 espectadorial" de la imagen (este último privilegiado por Talens, me parece) 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 (referida en el caso de la fotografía al grano).
- 50 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 a la pintura o a la fotografía del cine.
- 51 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, aunque se encuentra inscripto en un soporte de dos dimensiones, contempla tres- 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).
- 52 También 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 Noël 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).

La "narración paramétrica" de Bordwell

- 53 David Bordwell, cuando considera los modos históricos de narración en el cine, circunscribe un modo que denomina "narración paramétrica" y toma el nombre, comenta, precisamente de los "parámetros" fílmicos que integran las "dialécticas" consideradas por Burch (1985:274-310).
- 54 Suele suceder 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 es a menudo conflictiva. En este caso surgen problemas con las denominaciones de algunos modos, y me parece que ellas se conectan con dificultades inherentes a los criterios de categorización.
- 55 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, es necesario reconocer que Bordwell dice: "un tipo de narración en que el

sistema estilístico del film crea pautas *diferentes a las demandas del sistema argumental*. El estilo fílmico puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos, en tan importante como las pautas del argumento".[5] Desde el marco teórico en que estoy operando, podría arriesgarme a decir que lo que Bordwell está diciendo es que la "función poética" se hace muy manifiesta y cobra tanta importancia como el argumento.

- 56 Bordwell también menciona que esta forma podría llamarse "narración poética", aunque no esté considerando la "función poética de Jabokson". 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".
- 57 Por otra parte, Bordwell incluye aquí filmes como *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, que, según su descripción, podría incluirse, en principio, en el *cine poema* por la ausencia del eje casual-temporal;[6] pero también *Pickpocket* de Bresson, que, según la categorización que intento manejar, es un film donde las marcas de la "función poética" son fuertes pero que no se aparta de una estructura narrativa (aunque ésta se encuentre quebrada).

Dos ejes que atraviesan los procesos históricos de semiotización en el cine

- 58 Por eso me parece importante discriminar los dos ejes que creo atraviesan la historia del cine: la presencia o no de estructura narrativa y la manifestación u ocultamiento de la "función poética".
- 59 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.
- 60 Pero, aun con los reparos señalados, 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 Noël 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 de figuras como las metataxis en el poema (acumulación, inversión, concatenación, pleonismo). Estas figuras son también muy importantes en la forma que he denominado *film poema*.
- 61 Volviendo a *El perro andaluz* y el abordaje de Talens, si tomamos, por ejemplo, el famoso momento inicial en el que una navaja cercena un ojo, vemos que el plano del corte es seguido por un plano en el que una nube cruza delante de la luna; las formas y el movimiento en los dos planos son similares.
- 62 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 (1986-60-61).
- 63 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).

- 64 En cambio, este tipo de apareamiento sí es contemplado por Bordwell, que, justamente, da varios ejemplos de cómo formas aparentemente similares se unen por motivos diversos en los diferentes modos de narración que contempla, 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.
- 65 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 juntas: 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 Ozu[7] que pone como ejemplo de narración paramétrica las dos imágenes similares están allí *sólo por su forma y el movimiento que las presenta.*[8]

En cuanto al significado...

- 66 Los análisis de Todorov llevan a destacar la ambigüedad semántica y la ausencia o quiebre 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*, hace uso del signo icónico? ¿Cómo podría haber ausencia de representación en el signo icónico?
- 67 Más allá de que la supuesta potencialidad representativa del signo icónico puede adoptar múltiples variantes y no deja de ser una convención,[9] en Jakobson la "función poética" no abandona el significado, sólo que el nexo interno entre sonido y significado "se manifiesta de un modo más palpable e intenso" (1958-66). 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" (1958-62). Y agrega que la supremacía de la "función poética" sobre la "función referencial" no destruye la referencia sino que la hace ambigua (1958-62).

Artes representativas y artes presentativas

- 68 Otra remisión de Todorov en el texto citado contribuye a clarificar un poco más esta cuestión del significado en la poesía. El convocado ahora es Étienne Souriau,[10] 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" (1978:135-137).
- 69 Desde esta perspectiva, dice Todorov, el papel jugado por la literatura en las artes presentativas es, en principio, muy pobre: quedaría 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.
- 70 Pero, sigue Todorov, los significantes de la literatura no son los sonidos sino las palabras y las frases, y éstas "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 aquella donde también lo hace el significado, y Todorov encuentra este carácter presentativo en *Las iluminaciones* de Rimbaud, donde la representación si no es imposible es muchas veces al menos incierta (1978-136-137).

Es que la literatura, como también el cine, es un "sistema connotado",^[11] un sistema de significación complejo, su plano de la expresión es ya un sistema completo, con significante y significado.

- 71 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").
- 72 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 (1978-140).
- 73 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" (1958-66).
- 74 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 aparente terminan mostrando en su construcción tantos procedimientos del discurso poético que es difícil su ubicación.
- 75 La delimitación de estas *poéticas fílmicas* (finalmente modélicas) no tiene otro objeto que procurar una aproximación a la producción semiótica del cine que privilegie la materialidad de sus procedimientos.



Notas al pie

[1] *Poética fílmica y momentos del cine* (2004-2006)

[2] No es la oportunidad para discutir el empleo de la noción de "código", pero debo decir que no la considero pertinente para procesos de significación tan complejos como se dan en el cine.

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

[4] Se trata de *El problema de la lengua poética*.

[5] La marcación es de Bordwell.

[6] No he podido ver este film por lo que estoy teniendo en cuenta que Bordwell lo describe como una serie de planos breves que son "tópicos de 'lo mediterráneo'" con pasajes musicales y un "comentario poético de Philippe Sollers".

[7] *Qué se olvidó la dama* (1937)

[8] Ahora la marcación es mía.

[9] Ver, por ejemplo, U. Eco (1976).

[10] El texto es *Correspondencia de las artes*.

[11] En el sentido en que lo han planteado L. Hjelmslev y, R. Barthes.



Bibliografía

Aumont, J. (1990) *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992

Bordwell, D. (1985) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
Burch, N. (1970) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1979.
Delluc, L. (1920) "Fotogenia" en Romaguera I Ramió, J. Alsina Thevenet, H, *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara, 1985.
Eco, U. (1976) "Crítica del iconismo", en *Tratado de semiótica*. Barcelona: Lumen, 1985.
Epstein, J. (1926) "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia" en Romaguera I Ramió, J. Alsina Thevenet, H, *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara, 1985.
Jakobson, R. (1958) *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
Moholy-Nagy, L. (1933) *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona: GG, 2005.
Talens, J. (1986) *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
Todorov, T. (1978) "En torno a la poesía", en *Los géneros del discurso*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.



Autor/es

Mabel Tassara es investigadora y docente en el área del cine y los lenguajes audiovisuales. Actualmente, dirige los proyectos *Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual (ATCA/IUNA)* y *Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea (UBACYT)*. Ha publicado, entre otros trabajos, *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, *Figuras del desplazamiento en el cine. El film poema. Ciudades del cine*.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar