



**UNIVERSIDAD NACIONALAUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LA FUNCIÓN POÉTICA EN EL CINE:  
EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:**

**Licenciada en Ciencias de la Comunicación**

**PRESENTA:**

**Illeana de la Cruz Salgado**

**ASESOR: Dr. Francisco Peredo Castro**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE 2004**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EN UN MUNDO  
CADA VEZ  
MENOS HUMANO  
LA POESÍA  
ES RESISTENCIA

Juan Gelman

Dicen que cada fin es también un principio. Para mí, este fin es el producto de muchas caídas, desencuentros y caminos errados, es por eso que quiero agradecer a las personas que me ayudaron a terminar este ciclo y a las que siguen conmigo... para empezar otro.

A Yoli y a toda mi familia, gracias por el apoyo y por ser maravillosamente locos.

A Dianita, porque estas páginas no existirían si no fueras mi amiga.

Gracias por salvarme tantas veces, por creer cada palabra que te digo y porque cada día demostramos que no somos tan diferentes.

A Wendy, porque mi referente de amistad eres tú y cada relación que he construido ha sido porque estuviste en mi vida. Te extraño.

A Nucita, por convertir la casualidad en destino. Nos trajimos de Madrid una anécdota con la que escribimos todos los días una amistad. Obrigada menina;

A Kiria, Bere, Isa y Ketchup por tantos años de idas y vueltas, pero sobre todo de cariño.

A Edu por ser el mejor cómplice en mi romance con el "Río-Mar" y porque aún nos debemos una estrella.

A Fa, por devolverme las ganas de conquistar el presente.

A Susana, Grace, Sandu y Felipe porque el cariño a la distancia existe, ustedes son prueba de ello.

A Horacio, por dejarme compartir contigo un cachito de mi vida.

A los amigos ausentes...

y a tu mirada atlántica

A mamá, papá, Maty y Mary, por el amor que da  
sentido a mi vida. Gracias

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>1 LA FUNCIÓN POÉTICA EN EL CINE</b>	
<b>1.1 Las funciones de la comunicación de Jakobson</b>	
1.1.1 La teoría poética de Roman Jakobson	13
1.1.2 Las seis funciones de la comunicación	16
1.1.3 Función referencial	17
1.1.4 Función emotiva	18
1.1.5 Función conativa	20
1.1.6 Función fática	21
1.1.7 Función metalingüística	23
1.1.8 Función poética	24
<b>1.2 El cine como lenguaje</b>	<b>27</b>
1.2.1 El concepto de lenguaje	29
1.2.2 Lenguaje cinematográfico para Jean Mitry y la Escuela Formalista Rusa	33
1.2.3 La postura de la semiología y Christian Metz	36
1.2.4 Las características del lenguaje cinematográfico	39
<b>1.3 El discurso del cine y el filme como texto</b>	
1.3.1 La concepción de discurso	45
1.3.2 Concepto de texto	50
1.3.3 Texto fílmico	53
1.3.4 El análisis textual	55
<b>1.4 La posibilidad poética en el cine</b>	
1.4.1 Criterios lingüísticos para reconocer la función poética	57
1.4.2 Los dos polos del lenguaje, sintagma y paradigma	63
1.4.3 Metáfora y metonimia	66
1.4.4 Los análisis poéticos de Roman Jakobson	71

## **2 EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN HACIA LA ESTRUCTURA DEL FILME**

### **2.1 Apuntes formales para el análisis**

2.1.1 Reseña del filme	76
2.1.2 Unidades significantes en el análisis	80
2.1.3 Secuencias de <i>El lado oscuro del corazón</i>	85

### **2.2 Espantapájaros, interlunios y miradas**

2.2.1 El análisis de <i>El lado oscuro del corazón</i>	95
--	----

<b>Conclusiones</b>	119
---------------------	-----

<b>Ficha técnica del filme</b>	125
--------------------------------	-----

<b>Los poemas</b>	129
-------------------	-----

<b>Bibliografía</b>	143
---------------------	-----

## INTRODUCCIÓN

El punto de partida de esta investigación es el interés por abordar un filme más allá del comentario que cualquier espectador puede dar al respecto y al mismo tiempo comprender si es posible que en el cine, específicamente en una película, puedan existir e identificarse procedimientos poéticos y poesía como la existente en la lengua; el filme en cuestión es *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, Argentina-España-Canadá, 1992). Los grandes temas abordados en estas páginas son el cine y la lengua y la posible relación que tienen esos dos discursos. Es muy claro que en la lengua existen procedimientos especiales de creación, una utilización artística del lenguaje que se conoce como poesía. Pero, en el cine, las preguntas son varias, cuestionamientos tan esenciales como si el cine constituye un lenguaje, si ese lenguaje puede imbricarse en la lengua y de qué forma puede ese arte que conocemos como poesía en una película.

En el caso del cine la situación es un poco más complicada porque los debates en torno al fenómeno conocido como el séptimo arte cuestionan varios aspectos, desde los enfoques para abordarlo hasta su origen y su constitución como posible objeto de estudio. A más de cien años de la aparición de las imágenes en movimiento, todavía están en el aire las preguntas: ¿cómo pensar el cine? ¿cómo aproximarse a él? ¿cómo imaginarlo y estudiarlo?

Las investigaciones sobre cine han desarrollado tantas perspectivas y se han constituido a partir de categorías provenientes de disciplinas tan diversas como la psicología, la sociología, la economía, la política y fundamentalmente la semiología. El cine es un fenómeno cultural y de comunicación; una película puede ser considerada como un mensaje que se mueve, que fluye al igual que otros bajo un esquema de comunicación; es decir, desde una fuente, mediante un canal, hasta llegar a un destinatario. Pero, sobre todo, el cine forma parte del conjunto de los mensajes visuales que se crean a partir de códigos pertenecientes a lenguajes distintos de la lengua.

Esta primera precisión es importante, el cine crea sus mensajes, sus textos, a partir de un sistema completamente diferente al de la lengua; los signos fílmicos son producidos por códigos específicos, propios del cine. Para buscar la poesía en un filme, es necesario sumergirse en la discusión del binomio cine y lengua. Este debate tampoco es reciente, desde la primera década del siglo pasado, los interesados en el fenómeno cinematográfico analizaban el carácter expresivo de este nuevo arte, su consolidación como medio de expresión y la relación del cine con otros lenguajes y con la lengua.

El solo hecho de hacer mención del término lengua remite al campo de la lingüística y a su fundador Ferdinand de Saussure, quien inspiró los trabajos de los principales teóricos del cine como: Marcel Martín, Jean Mitry y Christian Metz. La búsqueda de un análisis riguroso, teórico y metodológico del cine parte de su concepción como medio expresivo, como sistema comunicativo, como lenguaje.

Por lo tanto, la disciplina a la que primero voltearon estos estudiosos de dicho arte visual fue a la lingüística, gracias a ella consolidaron las herramientas para una aproximación al cine como sistema de signos, para el desmenuzamiento preciso de estos signos y de su utilización en el texto que se origina de este discurso.

La cercanía de la lengua y el cine existe, no sólo por ser la primera el instrumento a través del cual se explica y se estudia al segundo, sino porque también está presente en el cine, penetra de varias formas los textos que produce este arte. En un filme escuchamos palabras en los diálogos, en la voz en off, y cuando una película incorpora música grabada, alguna lengua se escucha en las canciones. Entonces si la lengua y el cine están tan íntimamente ligados, ¿podría ser posible encontrar procedimientos similares en ambos lenguajes? Este trabajo pretende responder esa pregunta, la posibilidad poética en el cine a partir de la comprensión de lo que en literatura se conoce como *función poética del lenguaje*, concepto propuesto por el lingüista ruso Roman Jakobson e inserto en un esquema de comunicación conocido como las seis funciones del lenguaje.

El análisis de un filme entendido como texto, objeto significante y objeto de un lenguaje, así como la búsqueda de rasgos poéticos en ese texto son los dos grandes temas que interesan a esta tesis. Para abordar ambos, es necesario partir de una reflexión teórica que pueda establecer por un lado esa cualidad del cine de ser considerado un lenguaje generador de un discurso, la concepción de texto y texto fílmico; y establecer de qué forma pueden ser encontrados esos rasgos poéticos en el cine.

Para determinar la posibilidad de cierta construcción poética en una película este trabajo se detiene en la revisión de la postura teórica del lingüista ruso Roman Jakobson, quien al intentar responder la pregunta, ¿Qué convierte un mensaje verbal en una obra de arte? desarrolla un esquema de comunicación, partiendo de estudios anteriores y concluye que para cada elemento de su esquema corresponde una función del lenguaje, una función que determina para qué fue construido tal o cual mensaje; y responder a su pregunta, Jakobson dice que un mensaje se convierte en una obra de arte si el énfasis está centrado en lo que él llama: *Función poética del lenguaje*. Esta función sólo es una de seis, todas ellas presentes y necesarias en un mensaje verbal.

En el primer capítulo, la tesis repasa brevemente, el desarrollo de la teoría poética de Roman Jakobson; cuáles fueron las primeras propuestas del autor ruso, sus primeros textos y el desarrollo y maduración de su estudio sobre el arte verbal y de la poesía en la lengua. El análisis de Jakobson se centra en la lengua; sin embargo, el autor nunca descarta que su esquema pueda ser considerado para mensajes que no sean verbales, por esa razón su aplicación en el cine es viable, un filme puede ser considerado ese mensaje dentro del esquema de Jakobson, y en ese filme pueden hallarse algunas de estas seis funciones, también, la poética. El trabajo continúa con la explicación de lo que se conoce como *las seis funciones de la comunicación*, primero repasando los elementos que están presentes en todo mensaje: destinador, destinatario, mensaje, referente,

código y contacto; para después exponer qué función le corresponde a cada uno de ellos: función emotiva, conativa, poética, referencial, fática y metalingüística.

Una vez dibujados los elementos de dicho esquema y establecido el lugar que ocupa la función poética dentro de las otras cinco funciones del lenguaje, surge entonces el cuestionamiento expuesto al principio de estas páginas ¿puede considerarse al cine como un lenguaje y encontrar estas funciones en él? Para responder a lo anterior es necesario adentrarse en el debate sobre el lenguaje cinematográfico, deteniéndose en la revisión de posturas tales como la extraída de la Escuela Formalista Rusa, los análisis de Jean Mitry y del semiólogo francés Christian Metz considerado como el primer teórico en sistematizar y profundizar en la teoría cinematográfica a partir de una postura semiológica.

Después, el trabajo señala las principales características del lenguaje cinematográfico, comenzando por la constitución física de dicho lenguaje, es decir, la materia de la expresión del cine, o mejor dicho las materias de la expresión que componen este complejo lenguaje. Los códigos cinematográficos constituyen otra de las características citadas; códigos como la analogía perceptiva, los códigos de nominación icónica y el montaje, trabajo esencialmente cinematográfico.

Si bien el cine puede ser considerado un lenguaje, la siguiente cuestión es: ¿Ese lenguaje puede producir un discurso? Por lo tanto se aborda lo referente al discurso del cine, detallando algunas concepciones existentes de este concepto tan ambiguo, disperso y sobre todo interdisciplinario. Hablar del discurso

cinematográfico es cosa común en la literatura especializada; se entiende que discurso es el resultado de la práctica de un lenguaje, pero, también funciona como categoría de análisis por lo que es indispensable detenernos en ese punto para aclarar algunas de las confusiones que existen acerca de dicho concepto.

Lo siguiente constituye el primer acercamiento a lo que es propiamente el objeto de estudio: un texto fílmico. Al igual que con los conceptos anteriores, se exponen los conceptos de texto y texto fílmico, y se establece por qué se considera que un filme, y en este caso el filme del director argentino Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón* es un texto susceptible de ser analizado y considerado un mensaje en el cual la función poética del lenguaje puede estar presente.

Para aproximarse a un filme, existen diferentes posturas, no hay un tipo de análisis único o adecuado para tal o cual película. El análisis parte de la necesidad de comprender y reconocer un fenómeno y tiene como objetivo la inteligibilidad de éste. La tarea puede ser interminable sobre todo en el caso del cine, a pesar de descomponer y recomponer un filme, de identificar sus principios de construcción y su funcionamiento no hay una conclusión única. Como no existe un método de análisis universal, fue necesario buscar entre las perspectivas existentes. Al considerar al filme como un texto, lo más adecuado es recurrir a las herramientas del llamado análisis textual para realizar la búsqueda que originó esta investigación. Por lo tanto, el siguiente paso es explicar de qué se trata este tipo

de análisis, de qué forma se acerca a una película y cuáles son los instrumentos de apoyo o las herramientas que aporta al analista.

Para reconocer la función poética es necesario que la investigación se detenga más a fondo en el terreno de la lingüística, en el que se desarrolló la teoría jakobsoniana. La tesis continúa con la definición de los criterios lingüísticos para reconocer dicha función del lenguaje, mejor dicho, de la lengua. El estudio de Jakobson si bien insinúa que la poética puede ser trabajo de la ciencia general de los signos ya que ciertos procedimientos poéticos pueden ser encontrados en otros lenguajes y textos, no se adentra en estos terrenos. La propuesta del lingüista ruso, especifica cuáles son los dos polos del lenguaje, tema fundamental para comprender la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático, recurso constitutivo de la función poética según Jakobson.

Lo anterior se mueve en terrenos de la lingüística, por lo tanto es importante aclarar que ambos polos, ambos ejes, se pueden encontrar en el cine, de este modo y recurriendo nuevamente a Christian Metz, el siguiente tema es el traslado de estos términos a la teoría cinematográfica y su reconocimiento en un filme. Al cambiar el lenguaje, los conceptos cambian, se modifican, se amplían y se denominan de forma diferente aunque en esencia refieran lo mismo, por lo tanto, lo que en lingüística se conoce como paradigma y sintagma, en terrenos alejados de la lengua se conoce como metáfora y metonimia, conceptos también propuestos por Jakobson.

El último punto del primer capítulo se centra en un breve esbozo de los análisis poéticos de Roman Jakobson; es decir, el método que el autor utilizó para estudiar el predominio de la función poética en la literatura, más específicamente en un poema. Estos análisis son retomados en la tesis debido a que son los únicos acercamientos existentes a una posible metodología de análisis de tal función. Sin embargo, sólo se presentan para completar el planteamiento jakobsoniano aunque dichas herramientas no son utilizadas en el caso de una película. En la teoría del cine no existe un método para reconocer la función poética, hay que buscarlo en otras instancias, en los análisis propios de este lenguaje.

El capítulo dos se adentra a esta búsqueda de la función poética en el filme *El lado oscuro del corazón* con las herramientas planteadas en la primera parte de la tesis. Lo siguiente es la delimitación de los apuntes formales para el análisis comenzando con una reseña del filme, puramente denotativa, intentando con esto ubicar al lector en el argumento y estructura del texto del director argentino Eliseo Subiela. *El lado oscuro del corazón* es un filme en el que se reconoce a primera vista la existencia de poesía, lo cual no significa que sea evidente el predominio de la función poética, por lo tanto y una vez narrada la historia que cuenta, porque se trata de una película que desarrolla un argumento, lo siguiente es determinar en qué unidades se basa el análisis y también se explica con base en qué se elige esa división del texto y no otra.

El análisis del filme, de las unidades elegidas después de fragmentar el texto, se encuentra en el apartado final llamado *Espantapájaros, Interlunios y miradas*, ahí, con base en el análisis postulado, se exponen, se describen y se comparan poemas e imágenes, lengua y cine. Recapitulando lo descrito en las páginas anteriores, el objetivo primordial de esta tesis es analizar un filme, adentrarse en él con el propósito de buscar procedimientos propios de la lengua, procedimientos poéticos, poesía en la imagen. Lengua y cine, poesía e imagen son los dos ámbitos que determinan este estudio, las dos materias que se encuentran en la investigación.

## CAPÍTULO 1

### 1. LA FUNCIÓN POÉTICA EN EL CINE

#### 1.1 LAS FUNCIONES DE LA COMUNICACIÓN DE JAKOBSON

##### 1.1.1 LA TEORÍA POÉTICA DE ROMAN JAKOBSON

El esquema de comunicación de Roman Jakobson se origina y desarrolla por el interés del lingüista ruso de establecer, en un primer momento, un método de análisis para el estudio de la literatura y años después, continuar el desarrollo de una disciplina conocida como la poética; disciplina que formaría parte de la lingüística por ocuparse de problemas de estructura verbal; aunque en realidad Jakobson dejó entrever que la poética podría ocuparse de estudiar mensajes propios de la lengua o de otros lenguajes semiológicos.

La teoría poética de Jakobson nace en sus primeros ensayos que datan de los años en los que formó parte del *Círculo lingüístico de Moscú* y de *la Sociedad para el estudio del lenguaje poético*; aquellas reflexiones buscaban encontrar cuál era el objeto de las investigaciones literarias. Tanto para él como para el resto de los formalistas rusos la importancia de estos estudios no era “lo que dicen los autores sino cómo lo dicen”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> José Pascual Buxó. Introducción a la poética de Roman Jakobson. UNAM. Cuadernos del Seminario de Poética I. México. 1978  
Pág. 18

La contribución más importante de su etapa formalista fue su ensayo sobre la Nueva poesía rusa publicado en Praga en 1921, pero redactado y leído ante el Círculo lingüístico de Moscú en 1919. En dicho ensayo comparte un primer intento por definir la posición formalista en materia de poesía y crítica literaria y aparecen las preocupaciones que iría desarrollando en futuros textos, preocupaciones como: la diferencia entre el lenguaje emocional y el lenguaje poético y el objeto de la ciencia literaria.

Tiempo después, Jakobson participa en la formación *del Círculo lingüístico de Praga* y durante aquellos años publica el texto *¿Qué es la poesía?* en donde encamina su teoría del arte poético a reconocer el *procedimiento* como el verdadero personaje de los estudios literarios. Para José Pascual Buxó esos planteamientos demostraron que el interés central de Jakobson era descubrir el hecho de que la poesía aparece ligada a ciertos procedimientos.<sup>2</sup>

Si bien el término poética no aparece por primera vez con Roman Jakobson<sup>3</sup>, puede considerarse que gracias a él, dicho concepto reaparece en el estudio de las ciencias lingüísticas y literarias con su famosa exposición titulada *Lingüística y poética*, expuesta en 1958 en el Congreso sobre el concepto de estilo en diversas disciplinas de la Universidad de Indiana. Es en este texto en donde

---

<sup>2</sup> Ibid. Pág. 21

<sup>3</sup> El primer estudioso de la poética es Aristóteles. El filósofo griego en su obra *La poética* construye el estudio del ser de las obras poéticas, investiga el ser de lo poético y de sus obras bajo la hipótesis de que lo poético tiene que ser. Dicho texto es considerado la piedra angular de los estudios literarios para la cultura occidental.

reelabora su teoría de las funciones de la lengua, teoría encaminada a responder a la pregunta: ¿Qué convierte un mensaje verbal en una obra de arte?

La respuesta a esa cuestión está entonces en esa diferencia específica que distingue al arte de la palabra de las otras artes, pero sobre todo de las otras clases de comportamientos verbales; porque si bien la primera definición jakobsoniana de poesía se refería a un enunciado orientado a la expresión, al desarrollar su teoría de las funciones de la lengua amplía su definición, exponiendo que la “poesía es un mensaje verbal en el cual la función poética de la lengua es la dominante”<sup>4</sup>

Podemos observar que para el autor ruso la poesía centra su procedimiento en la especial atención que los autores dan a lo que se conoce como función poética del lenguaje. Y para definir qué se entiende como función poética, es necesario establecer su lugar entre las otras funciones del lenguaje; estudio que se ha convertido en el famoso esquema de Jakobson.

---

<sup>4</sup>. Ibid., Pág. 21

### 1.1.2 LAS SEIS FUNCIONES DE LA COMUNICACIÓN

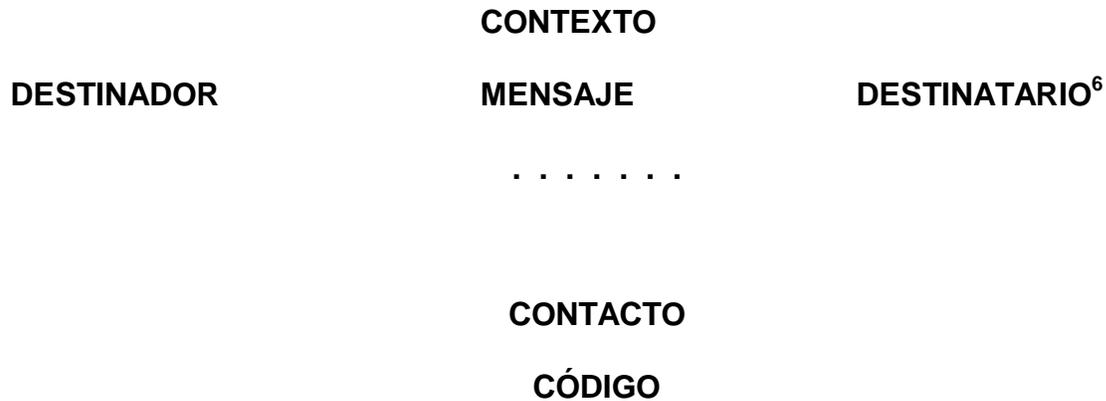
Roman Jakobson explica en la famosa comunicación *Lingüística y poética*<sup>5</sup>, que para comprender el concepto de función poética primero debemos establecer su lugar entre las demás funciones del lenguaje. La función del lenguaje consiste en comunicar ideas por medio de mensajes y para que esta operación se lleve a cabo se requieren siempre seis elementos o factores, los cuales determinan a su vez los seis puntos de vista desde los que se puede considerar un acto de comunicación.

En todo hecho discursivo existe un **destinador** que envía un **mensaje** a un **destinatario**. Para que este mensaje sea entendido, sea operante, requiere un **contexto** de referencia que el destinatario pueda entender, ya sea verbal o susceptible de ser verbalizado. Así mismo se necesita un **código** cuando menos común al destinador y al destinatario; por ejemplo, una lengua y, por último, se necesita un **contacto**, es decir un canal de transmisión físico (carta, voz) y psicológico (tener disposición o no) que permita al destinador y al destinatario establecer y mantener una comunicación.

Según el autor estos factores implicados en toda comunicación pueden ser esquematizados de la siguiente manera:

---

<sup>5</sup> Expuesta ante el Congreso sobre el concepto de estilo de la Universidad de Indiana en 1958 y editada en el texto: Ensayos de lingüística general I. Six Barral, Barcelona, 1981.



Cada uno de estos factores, continua Jakobson, determina una función diferente del lenguaje.

### 1.1.3 FUNCIÓN REFERENCIAL

Cuando la orientación es hacia el **contexto** del mensaje hablamos de la **función referencial**, llamada también denotativa o cognoscitiva; esta función se dice, es la base de toda comunicación ya que define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia.

Oliver Reboul se hace la pregunta ¿ Para qué se habla? y responde: para informar, explicar, precisar y enseñar; por lo que la función referencial es en la que se piensa primero y cuyo principal objetivo es dar a conocer algo, si el mensaje es verdadero o falso. <sup>7</sup> La función referencial, entonces, se refiere al mundo que el emisor y el receptor perciben o conocen.

---

<sup>6</sup> Roman Jakobson. Ensayos de lingüística general. 2 ed. Six Barral. Barcelona. 1981. Pág. 353

<sup>7</sup> Oliver Reboul. Lenguaje e ideología. Fondo de Cultura Económica, México, 1986. Pág. 45

El referente en el caso del cine, sería precisamente aquello de lo que habla un filme, a lo que se refiere; este filme es un mensaje, la función referencial la podríamos localizar en el argumento de la película, por ejemplo, una historia de amor, la biografía de algún personaje, la visión de algún suceso.

El principal problema de la función referencial reside en formular a propósito del referente una información verdadera, es decir objetiva, observable y verificable. Pierre Guiraud considera esta función el objeto de la lógica y de las diversas ciencias cuya función esencial consiste en evitar toda confusión entre el signo y la cosa, entre el mensaje y la realidad codificada.<sup>8</sup>

#### 1.1.4 FUNCIÓN EMOTIVA

También llamada función expresiva, está centrada en el **destinador** y apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando; en otras palabras, es la función que define las relaciones entre el mensaje y el emisor. Roman Jakobson señala que el **destinador** “tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida”.<sup>9</sup>

Se le llama **función emotiva** porque cuando comunicamos por medio del habla o de cualquier otro modo de significación, emitimos ideas relativas a la

---

<sup>8</sup> Pierre Guiraud. La semiología. 23° ed. Siglo XXI. México. 1997. Pág. 12

<sup>9</sup> Roman Jakobson. Op.cit. Pág. 353

naturaleza del referente, pero también podemos expresar nuestra actitud con respecto a ese objeto; por ejemplo: bueno, malo, bello, feo, deseable o detestable.<sup>10</sup> Esta función es la que dice algo de nuestro destinador, nos brinda información acerca de él, de su actitud o su posición ante aquello de lo que habla o comunica.

Oliver Reboul prefiere el término función expresiva, pues no limita la expresión únicamente a la emoción. El mensaje, dice, tiene por referente a su propio emisor; expresa y ofrece información sobre éste: su temor, su cólera, su ironía, su creencia etc. “La función emotiva aparece cada vez que un signo de enunciación está presente en el enunciado, por ejemplo: *yo, ayer, en mi opinión*, puesto que tal signo aporta una información sobre el emisor”.<sup>11</sup> Jakobson también menciona que el estrato puramente emotivo lo presentan las interjecciones, éstas ponen al descubierto la función emotiva y se encargan de sazonar todas nuestras elocuciones a nivel fónico, gramatical y léxico.

En el caso del cine, si bien existe un debate en torno a la noción de autoría de un filme, lo cierto es que se puede considerar al destinador como el autor de un filme y en su mensaje la postura ante algún evento, ante una historia, ante la película misma o bien sus creencias, sus obsesiones o sus preocupaciones.

---

<sup>10</sup> Pierre Guiraud. Op cit. Pág. 12

<sup>11</sup> Oliver Reboul. Op.cit. Pág. 46

### 1.1.5 FUNCIÓN CONATIVA

Al **destinatario** le corresponde la **función conativa**, que define las relaciones entre mensaje y el receptor ya que toda comunicación tiene por objeto obtener una reacción de este último, así que cuando ordenamos o preguntamos estamos esperando una respuesta por parte del destinatario del mensaje. La función conativa, dice Jakobson, halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que tanto sintácticamente como morfológicamente y a menudo incluso a nivel fonológico, se apartan de las demás categorías nominales y verbales.<sup>12</sup>

Oliver Reboul llama a la función conativa, función incitativa, ya que por medio de ésta se espera una respuesta del receptor del mensaje. En este caso, el destinador habla para hacer actuar, para dar una orden, un consejo, un ruego, una prohibición y al igual que en el habla, en un mensaje fílmico está presente esta función pues cualquiera que sea la intención del autor, el sujeto que ve un filme, el receptor de ese mensaje, presenta una reacción; el autor busca conmover, informar, entretener y hasta educar a su destinatario.

Estas tres funciones conformaban el modelo tradicional del lenguaje, elucidado por Karl Bühler. Este modelo representaba el hecho lingüístico mediante un esquema triangular que se limitaba a las funciones **emotiva**, **conativa** y **referencial** y por lo tanto al **destinador**, el **destinatario** y el **contexto**; es decir,

---

<sup>12</sup> Roman Jakobson. Op.cit. Pág. 355

de quien se habla o de lo que se habla. Roman Jakobson retoma los postulados epistemológicos de Bühler y establece un nuevo modelo al que agrega tres factores más constitutivos de la comunicación, y sus correspondientes funciones lingüísticas.

### 1.1.6 FUNCIÓN FÁTICA

Roman Jakobson distingue como **función fática** a los signos que sirven en esencia para establecer, prolongar, interrumpir la comunicación, verificar si el circuito funciona correctamente o para llamar la atención del interlocutor y mantener su atención.<sup>13</sup> Jakobson denomina a esta función fática para subrayar que no se habla para decir algo, que en sentido estricto “se habla por hablar”.

Esta acentuación del **contacto**, es decir, de la función fática en términos de Malinowsky<sup>14</sup>, puede dar a lugar a un profuso intercambio de formas ritualizadas, es decir a diálogos enteros cuyo único objeto es prolongar la conversación. Jakobson presenta el siguiente diálogo para ejemplificar la función fática de la comunicación:

- Bueno – dijo el joven.
- Bueno – dijo ella.

---

<sup>13</sup> Oliver Reboul. Op. cit. Pág. 47

<sup>14</sup> B. Malinowsky señala con el nombre de comunión fática al fenómeno psicosocial de funcionamiento lingüístico que lleva a cualquier persona a hacer uso de la lengua sin ninguna reflexión intelectual, de emplearla con otro tipo de función del discurso. Es un tipo de discurso en el cual los nexos de unión son creados por un simple intercambio de palabras, por ejemplo las preguntas sobre el estado de salud, las observaciones sobre el tiempo, afirmación de cosas evidentes son cosas intercambiadas no para informar sino como una función social de integración.

- ¡Bueno!, ya estamos- dijo él.
- Ya estamos- dijo ella-, ¿verdad?
- Eso creo-dijo él-. ¡Hala ya estamos!
- Bueno- dijo ella.

-Bueno- dijo él-, bueno.<sup>15</sup>

La función fática cumple un papel muy importante en todos los modos de comunicación: ritos, ceremonias, discursos, donde el contenido de la comunicación tiene menos importancia que el hecho de la presencia y de la reafirmación de adhesión al grupo. Además, esta función verbal es la primera que adquieren los niños, ya que antes de poder emitir o entender una comunicación informativa, necesitan comunicarse.

También, señala Jakobson, la función fática del lenguaje es la única que comparten los seres humanos con otras especies animales como lo son los pájaros hablantes, los cuales manifiestan un interés por iniciar y mantener una comunicación.

El contacto en el cine, ese canal a través del cual se realiza la comunicación es la pantalla en la que se proyecta la película, el filme en cuestión. La comprobación de que el canal se encuentre funcionando, tal vez no sea igual de identificable en el cine como en la lengua, por lo tanto dicha función no existe

---

<sup>15</sup> Roman Jakobson. Op. cit. Pág. 357

de la misma manera en la que comprobamos mediante un diálogo telefónico si nuestro canal está operando correctamente, aunque, si algo no funciona con nuestro contacto, el mensaje no es bien recibido y por lo tanto no puede ser interpretado.

### 1.1.7 FUNCIÓN METALINGÜÍSTICA

Para definir la función metalingüística, Roman Jakobson distingue dos niveles del lenguaje: el lenguaje objeto, que habla de objetos y el metalenguaje, que habla del lenguaje mismo. El metalenguaje es utilizado por los hablantes de cualquier lengua todos los días, no es sólo utensilio de lingüistas y científicos. Es utilizado y practicado cuando el **destinador** y/o el destinatario quieren confirmar que están utilizando el mismo código. (¿Qué quieres decir?, ¿Entiendes lo que te quiero decir?) Cuando el discurso se centra en el código se lleva a cabo una **función metalingüística**, un ejemplo sería un diálogo como el siguiente:

- Al repelente le dieron *calabazas*.
- ¿Qué es dar *calabazas*?
- Dar calabazas es lo mismo que *catear*
- ¿Y qué es *catear*?
- Catear significa suspender
- Pero ¿qué es un *repelente*? – insiste el preguntón, qué está in albis en cuestión de vocabulario estudiantil.

Un *repelente* es (o significa) uno que estudia mucho.<sup>16</sup>

La función metalingüística del lenguaje, tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor; esta función remite el signo al código del cual extrae su significación.<sup>17</sup>

En el caso del cine, no existe esa comunicación inmediata entre el destinador y el destinatario, recordemos que se trata de otro lenguaje, sin embargo, existe la posibilidad de referirnos al cine hablando del cine, éste sería el caso de aquellos filmes que muestran la realización de una película o las ficciones que ocurren en un set de filmación.

### 1.1.8 FUNCIÓN POÉTICA

El último factor implicado en la comunicación verbal al que se refiere Jakobson es el **mensaje** y menciona que “la orientación hacia el mensaje por el mensaje” es lo que se conoce como función poética del lenguaje. También llamada función estética por algunos autores, se entiende como la relación del mensaje consigo mismo. Para Oliver Rebol la función poética aparece cuando la manera de decir se impone sobre el contenido, cuando el mensaje tiene más de

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Pierre Guiraud. Op.cit. Pág. 15

connotación que de denotación. El referente es el mensaje, que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto.<sup>18</sup>

Al hablar de función poética por lo general nos remitimos al arte, sobre todo al arte verbal, ya que es su función dominante, mientras que las demás actividades verbales actúan como accesorio. Sin embargo, esta especial atención a la construcción del mensaje, esta importancia en el significante, tanto o más que en el significado, no aparece únicamente en la poesía; Jakobson afirma que sería un error reducir la esfera de la función poética a la poesía.

La función poética aparece definida como “el hecho de enfocar el mensaje en sí mismo” y por mensaje Jakobson no entiende el “contenido” de una proposición, esto lo subraya la función referencial del lenguaje, sino simplemente la expresión en sí misma como forma lingüística.<sup>19</sup>

Una vez concluida la descripción de las seis funciones básicas de la comunicación verbal, Jakobson presenta el esquema correspondiente de funciones y enfatiza que en todo acto comunicativo se encuentran siempre presentes las seis; sin embargo alguna de ellas sobresaldrá en la dinámica.

---

<sup>18</sup> Pierre Guiraud. Op.Cit. Pág. 13

<sup>19</sup> Jonathan Culler. La poética estructuralista. Anagrama. Barcelona.1978. Pág. 87



Si bien el esquema anterior es propuesto para el análisis de mensajes de comunicación verbal, es posible aplicarlo a otros lenguajes más allá de la lengua con las debidas limitaciones que esto implica, en el caso del cine. Es posible reconocer estas funciones en un filme, entendiendo con esto que el cine puede ser considerado un lenguaje susceptible de generar un discurso que a su vez produzca un texto.

La concepción del cine como un lenguaje ha constituido un debate teórico que inició casi con las primeras vistas de los hermanos Lumiere. Se trata de un sistema complejo, de ahí que las posturas son diversas y numerosas. Por lo tanto, para afirmar que existe un lenguaje cinematográfico es importante partir de ese concepto igual de complejo que es el lenguaje.

---

<sup>20</sup> Roman Jakobson. Op. cit..Pág..360

## 1.2 EL CINE COMO LENGUAJE

Una película, y en sí todo el fenómeno cinematográfico del que un filme sólo es un elemento, puede ser abordada desde varios puntos de vista, desde diversos enfoques correspondientes a una percepción diferente del objeto. El cine es un material físico-químico (la película en sí) desde el punto de vista tecnológico, económicamente es una industria que recauda mucho dinero; también puede ser entendido como un documento histórico o como un simple entretenimiento, como un espectáculo que lleva a millones de personas a salas especialmente diseñadas para proyectar una serie de imágenes en una pantalla. Entre todas estas consideraciones se encuentra la acepción de que el cine es un arte, un arte nuevo en comparación con los demás, al que desde un principio, teóricos y estudiosos de diversas disciplinas observaron posibilidades estéticas y narrativas propias de un medio de expresión.

Dentro de las muchas definiciones existentes en la teoría cinematográfica está aquella que dice que el cine es un arte de la combinación y de la disposición de imágenes organizadas, por medio de las cuales expresa una historia o algún pensamiento<sup>21</sup> Esta particularidad es considerada por algunos como una característica no sólo de un medio de expresión sino de un lenguaje; por lo tanto es importante preguntar ¿el cine es un lenguaje?

---

<sup>21</sup> J. Aumont, A. Bergala y otros. Op.cit.. Paidós. Barcelona, 1983. Pág. 53

El término lenguaje cinematográfico es comúnmente utilizado en la gran mayoría de los textos que dan cuenta de algún aspecto del cine; esta noción era ya un lugar común en los escritos de los más tempranos teóricos del cine como Riccioto Canudo en Italia, Louis Delluc en Francia o Béla Balazs en Hungría; sin embargo, la concepción del cine como un lenguaje ha generado un largo debate que en la actualidad continúa y que cobró mayor relevancia e interés con la aparición de los estudios semiológicos; gracias a la semiología el estudio del cine como posible lenguaje fue más a fondo.

La estética del cine se interesó desde un principio en definirlo y explicarlo como un medio de expresión con su propio lenguaje, pero sobre todo se dedicó a exponerlo como un arte con características propias, diferentes a las de la literatura, la pintura o la música; el cine es bautizado en sus inicios como el “séptimo arte” que expresa los sentidos humanos a través de la imagen. De hecho, R. Canudo proclama que el cine es el arte total hacia el que todos los demás han tendido desde siempre.<sup>22</sup>

Para comprender la discusión teórica acerca del funcionamiento del cine como medio de significación, en relación con otros lenguajes y medios de expresión, pero sobre todo para comprender la postura de teóricos como Jean Mitry o Christian Metz sobre el lenguaje del cine, es importante revisar lo que se entiende como lenguaje.

---

<sup>22</sup> Riccioto Canudo, citado por : J. Aumont, A. Bergala y otros. Op.cit. Pág. 163

### **1.2.1 EI CONCEPTO DE LENGUAJE**

Al igual que con el concepto de cine, hablar de lenguaje significa referirnos a un término complejo, con diferentes acepciones y al que nos podemos aproximar desde diferentes posturas propuestas por ciencias alejadas unas de otras. En la actualidad, los estudios del lenguaje siguen siendo preocupación primordial de disciplinas como la filosofía, la lógica, la psicología y la antropología entre otras; la aproximación de la lingüística es la que le interesa a este trabajo, ya que se ocupa del lenguaje entendido como un sistema.

Para la lingüística el lenguaje es un sistema de sonidos y símbolos que sirven para comunicar; por lo tanto, supone la interacción de al menos dos seres. En otras palabras, es un sistema de comunicación genuinamente social que implica un proceso cognoscitivo y a su vez un comportamiento simbólico.

Para esta ciencia y quizá para toda disciplina social, el más poderoso e importante lenguaje es la lengua, debido a que la sociedad sólo es posible gracias a su existencia, lengua y sociedad se encuentran completamente enlazadas, una contiene a la otra. Pero la lengua no es el único sistema de comunicación o sistema de signos con el que se pueden construir representaciones de las cosas del mundo; el concepto de lenguaje va más allá.

Edward Sapir define el lenguaje como “un método exclusivamente humano y no instintivo de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema

de símbolos producidos de manera deliberada; estos signos son ante todo auditivos y son producidos por los llamados órganos del habla<sup>23</sup> Dice el autor que gracias al lenguaje podemos expresar nuestro pensamiento, convertir en sonidos, imágenes y especialmente conceptos, por lo tanto ideas necesarias para comunicarse. Esta definición nos hace entender al lenguaje como una unidad en términos psicofísicos.

Hasta este punto es importante precisar que al definir el lenguaje Sapir se está refiriendo principalmente a la lengua, ya que habla de sonidos codificados e introduce el concepto de habla, es decir, la lengua puesta en acción; también menciona que su principal función es la de comunicar ideas, de hecho afirma que la comunicación es el objeto mismo del lenguaje. Sin embargo, también menciona la existencia de otros tipos de lenguaje, transferencias directas o indirectas del simbolismo del lenguaje hablado y que buscan como éste la comunicación voluntaria de ideas y ofrece como ejemplos: el lenguaje escrito, el alfabeto morse o el lenguaje de señas de los sordomudos.

Otros lingüistas como André Martinet coinciden con Sapir y consideran que además de la lengua existen otros tipos de lenguaje. De hecho, dice que cualquier sistema de signos utilizado por los seres vivos para comunicarse debe llamarse

---

<sup>23</sup> Edward Sapir. El lenguaje. Fondo de Cultura Económica. México. 1992. Pág. 14

lenguaje, así el código del tráfico, una pintura, el código marítimo, una estatua o una sinfonía serían ejemplos de esta definición.<sup>24</sup>

Pero lengua y lenguaje no son sinónimos, (y por lo tanto es importante aclarar qué es exactamente lo que distingue a estos términos que generalmente se confunden). André Martinet dice que lo que diferencia a la lengua del lenguaje es su carácter oral, su linealidad y la doble articulación. Conviene precisar qué se entiende por este concepto; el lenguaje humano es articulado y se manifiesta en dos planos diferentes, la primera articulación es aquella con arreglo a la cual todo lo que se vaya a transmitir, a comunicar, se organiza en una sucesión de unidades, dotadas de una forma vocal y de un sentido; por ejemplo si se quiere transmitir un dolor de cabeza, se dice: *me duele la cabeza*, colocando en sucesión unidades con significado, un adjetivo, un nombre, adverbios.

Pero el conjunto *cabeza* tiene su significado y no se puede atribuir a *ca* – *a* *be* o a *za* sentidos distintos. Pero, la forma vocal, esas otras unidades existentes en la palabra *cabeza* aunque carentes de sentido, porque una *c* o una *b* no significan nada por sí sola, contribuye a distinguir *cabeza* de otras unidades como *cabete*, *majeza* o *rareza*. Esto es lo que se designa como la segunda articulación del lenguaje.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> André Martinet. La lingüística. 2 ed. Anagrama. Barcelona. 1975. Pág. 214

<sup>25</sup> André Martinet. Elementos de lingüística general. 2 ed. Editorial Gredos. Madrid. 1974. Pág. 22

Con lo anterior se verifica que el lenguaje es un concepto ambiguo que tiende a ser confundido con la lengua; sin embargo, se encuentran ciertas características si se continua la revisión de lo que es lenguaje para diferentes teóricos.

Iuri M. Lotman en su texto *La structure du texte artistique*, define lenguaje como cualquier sistema organizado de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos: Todo lenguaje que sirva de medio de comunicación está constituido de signos que poseen unas reglas definidas de combinación que se formalizan en determinadas estructuras con un modo propio de jerarquización.<sup>26</sup>

Una vez definido el lenguaje Lotman, hace una clasificación: 1) las lenguas naturales, 2) las lenguas artificiales como pueden ser los lenguajes científicos, el lenguaje morse, las señales de la carretera y 3) los lenguajes secundarios, todas aquellas estructuras de comunicación que se superponen a la lengua natural como el arte o la religión.

Para Gianfranco Bettetini “un lenguaje es el conjunto de los signos organizados de modo que sean aptos para ciertos intercambios comunicativos internos de un grupo social”.<sup>27</sup> Un lenguaje lo emplean entonces individuos

---

<sup>26</sup> Iuri M. Lotman, *La structure du texte artistique*, citado por Jenaro Talens en: *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine*. Cátedra. Madrid. 1978. Pág. 31

<sup>27</sup> Gianfranco Bettetini. *Cine: lengua y escritura*. Fondo de Cultura Económica. México. 1975. Pág. 31

pertenecientes a determinada comunidad y sus signos elementales deben conservar la relación con la cosa significada.

La mayoría de las definiciones que pudiéramos acotar coincidirían en ciertos puntos, un lenguaje ante todo es:

- Un sistema de signos o símbolos organizados.
- Su finalidad es comunicar ideas, pensamientos, sentimientos.
- Es propio de un grupo social.

“El lenguaje consiste en la facultad de simbolizar, es decir de representar lo real por un signo y de comprender ese signo como representante de lo real. Mediante el lenguaje construimos representaciones de las cosas y operamos con tales representaciones.”<sup>28</sup>

### **1.2.2 LENGUAJE CINEMATOGRAFICO PARA JEAN MITRY Y LA ESCUELA FORMALISTA RUSA**

Las características anteriores son precisamente las que retoma el teórico Jean Mitry para postular al cine como lenguaje. Para Mitry un lenguaje “es un sistema de signos o de símbolos que permite designar las cosas nombrándolas, significar ideas, traducir pensamientos”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Helena Beristáin. Diccionario de retórica y poética. Porrúa, México, 1985. Pág. 127.

<sup>29</sup> Jean Mitry. Estética y psicología del cine I. Las estructuras. Siglo XXI. Madrid. 1978 . Pág. 45

Mitry continua precisando que el cine es “un medio de expresión susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman”<sup>30</sup>. Entonces puede ser considerado un lenguaje, ya que cumple con la intención de comunicar ideas y pensamientos; además, la imagen, fundamento básico del cine, es por sí misma y en sí misma un medio de expresión. El autor completa su planteamiento mencionando que la construcción lógica y la posibilidad dialéctica entre el cine y la realidad que designa con la que construye sus obras es otra de las características que lo definen como un lenguaje.

Algunas de las objeciones que encuentra y refuta Mitry son de algunos autores que sostenían que el cine no podía ser un lenguaje ya que no permitía intercambios de conversación; el teórico francés responde insistiendo que el lenguaje verbal, propio de la conversación no es el único, es sólo una de sus formas particulares. Y es que en un principio los teóricos trataban de oponer el cine al lenguaje verbal, es decir, buscaban en el nuevo medio de expresión ciertos rasgos que fueran similares a los empleados por la lengua; por lo que Mitry expone en sus textos demostrando que la única relación entre lo cinematográfico y lo verbal es que tanto uno como otro son lenguajes; el cine y la lengua expresan y significan utilizando elementos diferentes según sistemas orgánicos diferentes.

---

<sup>30</sup>Ibid., Pág. 44

Los estudios de Mitry aportan dos puntos importantes para establecer el cine como un lenguaje:

1. El cine aun siendo una representación de la realidad no es un simple calco.
2. Todo filme supone una composición y una disposición.

Jean Mitry fue uno de los primeros e importantes estudiosos en teorizar sobre el cine como lenguaje, sin embargo, antes, los teóricos soviéticos reflexionaron y asentaron, en textos como *Poética Kino*<sup>31</sup>, que el cine no era sólo una fotografía en vivo y que el mundo visible no viene dado en tanto que tal, sino en su correlación semántica; este estudio plantea por primera vez la hipótesis del cine lenguaje.<sup>32</sup>

Para los formalistas rusos el cine es un arte y como todas las artes es un sistema particular del lenguaje figurado, para ellos hay entonces arte, y por tanto lenguaje cinematográfico, ya que existe una transformación estilística del mundo real y esa transformación existe gracias al empleo de ciertos procedimientos expresivos con la intención de comunicar algo.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup>, Colección de cinco ensayos publicada en 1927 por miembros de la Sociedad de estudios de la lengua Poética, OPOIAZ

<sup>32</sup> J. Aumont, A. Begala y otros. Op.cit. Pág. 166

<sup>33</sup> Ibid., Pág. 167

Se puede decir que en un principio el cine era tan sólo el registro filmado del mundo, una reproducción de la realidad; basta recordar las vistas filmadas por los hermanos Lumiere. El cine en sus orígenes no era otra cosa que la vida real atrapada por una cámara y perpetuada en una película, no obstante, para poder comunicar ideas o contar historias el cine tuvo que elaborar mecanismos y códigos expresivos.

Después de los formalistas rusos varios teóricos continuaron con la reflexión acerca del cine como lenguaje; en Francia, André Barthomieu, Robert Bataille y Roger Odin buscaron establecer a través de sus investigaciones una gramática del cine, es decir; “las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un filme”, dice Bataille: <sup>34</sup> Y dentro de las concepciones clásicas y los análisis rigurosos del lenguaje cinematográfico se encuentran los estudios de Marcel Martín, Jean Mitry y posteriormente los de Christian Metz.

### **1.2.3 LA POSTURA DE LA SEMIOLOGÍA Y CHRISTIAN METZ**

Algunos autores insistían en comparar el cine con la lengua, empero, estas acepciones no sólo son confusas sino erróneas pues lengua hay una sola y el cine nunca podría ser comparado con ella. Lengua y cine son sistemas de signos diferentes, lenguajes que no son homólogos, pero pueden compararse y a pesar de que existe esta tentativa de asimilar el lenguaje del cine con el lenguaje verbal,

---

<sup>34</sup> Ibid., Pág. 168.

su vínculo más importante radica en el hecho de que la lengua es el medio por el cual explicamos todos los demás lenguajes.

Ferdinand de Saussure, distinguía a la lengua del lenguaje, la primera es sólo una parte determinada del segundo, es el producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias. También es importante mencionar que a pesar de que en el mundo existe un gran número de lenguas diferentes y que si bien los filmes pueden variar de un país a otro, no existe un lenguaje cinematográfico propio de una comunidad cultural.

La principal diferencia entre la lengua y cualquier otro sistema de signos, como el cine, es esa característica que sólo ella posee y de la que daba cuenta Martinet: la doble articulación. No se puede encontrar nada similar en el cine o en cualquier otro sistema semiológico. Por ejemplo, en la música podemos descomponer el sistema en unidades mínimas con significado, las notas musicales en este caso, pero no podemos pasar al siguiente nivel, no podemos descomponer esas notas en otra cosa.

Es por eso que los estudios de Christian Metz y los conocedores de la semiología resultan muy importantes para el desarrollo de una teoría formal sobre cine, en primer lugar porque precisan esas confusiones entre “la lengua del cine o el lenguaje del cine” y porque reconocen que existen relaciones entre el cine y la lingüística, por lo menos para su estudio y comprensión.

Christian Metz se basa en la lingüística para estudiar detenidamente las estructuras significantes de un filme, a la vez que introduce una terminología mucho más precisa que las definiciones cinematográficas habituales tomadas del teatro y las convenciones escénicas. Metz postula al cine como lenguaje, pero saca partido al hecho de que se estudiara, por lo menos hasta ese entonces, como una lengua.

Con base en lo anterior, Metz estudia al cine profundizando en la oposición lengua – lenguaje y concluye que el cine no constituiría una lengua, ya que carece de signo arbitrario, unidades mínimas y doble articulación. Pero, también encuentra una sistematicidad parecida a la de la lengua. No obstante, aclara que es posible considerarlo un lenguaje ya que ordena elementos significativos, manipula y transforma en un discurso lo que habría podido ser únicamente el calco visual de la realidad.<sup>35</sup> Para Metz un lenguaje es aquel sistema cuya estructura formal se parece a aquella de los lenguajes naturales; cualquier cosa que significa para los lenguajes humanos, incluso sin un sistema formal, se puede ver como una reminiscencia de lenguaje.

Así, el cine es un lenguaje en el sentido en que es una unidad técnico – sensorial palpable en la experiencia perceptual. El cine es un lenguaje en suma, no simplemente en un sentido metafórico, sino también como un conjunto de

---

<sup>35</sup> Ibid., Pág. 186.

mensajes basado en una materia de la expresión determinada y como un lenguaje artístico, un discurso o una práctica significativa caracterizada, por procedimientos específicos de codificación y ordenación.<sup>36</sup>

También señala que se puede llamar lenguaje a cualquier unidad definida en términos de su materia de la expresión, concepto de Louis Hjelmslev designado para nombrar el material en que la misma significación se manifiesta o en términos de Roland Barthes: su signo típico. Por ejemplo, el lenguaje literario sería un conjunto de mensajes cuya materia de la expresión es la escritura, y en el caso de la lengua su **materia de la expresión** serían los sonidos. En el caso del cine su lenguaje estaría conformado por cinco materias diferentes.

#### 1.2.4 LAS CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El cine es un lenguaje heterogéneo es decir, está compuesto por diferentes materias, es imagen, es sonido y lengua. La imagen no es la totalidad de este lenguaje, es tal vez su materia principal, pero desde que el cine incorporó al sonido se tiene que contar con la banda sonora compuesta por música, palabras y ruidos. La complejidad de este lenguaje radica en esa particularidad de estar compuesto por diversas materias. Para precisar esta idea es necesario dar cuenta de lo que se entiende como **materia de la expresión**.

---

<sup>36</sup> Robert Stam, Robert Burgone y otros. Nuevos conceptos de la teoría del cine.. Paidós..Barcelona. 1999. Pág. 271.

Louis Hjelmslev introduce el concepto de materia de la expresión con la finalidad de que el estudio del signo en lenguajes no lingüísticos sea más comprensible. Materia de la expresión no es otra cosa que la naturaleza material, física, sensorial, del significante.

Un signo lingüístico está compuesto por un significante y un significado y el autor considera que el plano de los significantes constituye EL PLANO DE LA EXPRESIÓN y el de los significados EL PLANO DEL CONTENIDO. Para cada uno de estos planos el autor introduce una distinción importante en el estudio de los signos no lingüísticos como mencioné. Dos strata diferentes para cada plano, la forma y la sustancia.

La forma es lo que puede ser descrito exhaustivamente con coherencia por la lingüística sin recurrir a premisas extralingüísticas y la sustancia es esa materia de la que están compuestos los signos; es el conjunto de los aspectos de los fenómenos lingüísticos que no pueden ser descritos sin recurrir a premisas extralingüísticas<sup>37</sup>. Otra definición de materia de la expresión puede ser: “la naturaleza del tejido en que se recortan los significantes”.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Roland Barthes. La aventura semiológica.. Piados. Barcelona. 1990. Pág. 39

<sup>38</sup> Ramón Carmona. Como se comenta un texto fílmico. Cátedra, Madrid, 1993. Pág. 81

Algunos lenguajes poseen una materia de la expresión única como la lengua, en cuyo caso sería la sustancia fónica, articuladora de la que se ocupa la fonética y no la fonología (esto no es otra cosa que los sonidos no codificados) y otros combinan varias materias como el caso del cine, cuya heterogeneidad combina cinco materias de la expresión.

Estas cinco materias de la expresión las encontramos divididas en dos grandes grupos: La banda imagen y la banda sonora.

La banda imagen comprende las imágenes fotográficas múltiples colocadas en serie y accesoriamente, anotaciones gráficas, que pueden sustituir a la imagen analógica como los rótulos y letreros, o sobre imponerse como en el caso de los subtítulos y menciones gráficas internas a la imagen. Pensemos en un filme, cuando lo vemos presenciamos imágenes que se suceden en el tiempo, en movimiento, pero también existen películas que además de estas imágenes intercalan algún rótulo, como las películas mudas, o indican por medio de gráficos el cambio de un episodio o de la secuencia narrativa de la historia. Y la sobre imposición de gráficos en una película son los subtítulos que se utilizan para hacer comprensible un filme en una lengua distinta a la del espectador y también los textos introductorios que buscan contextualizar espacio-temporalmente la acción.

La banda sonora añade tres materias expresivas a este complejo lenguaje: el sonido fónico, el musical y el analógico, es decir, los diálogos de los personajes (en caso de que existan) la música que acompaña las escenas y secuencias y los ruidos ambientales. Estas tres materias intervienen simultáneamente con la imagen y las cinco juntas forman el total de lo que conocemos como cine.

Las materias de la expresión permiten que un filme se relacione con otros territorios, de los que toma elementos para articularlos en forma de objeto diferente. La peculiaridad de la expresión cinematográfica es la heterogeneidad de la combinatoria de las diferentes materias que la integran, materias que son organizadas, manipuladas y moldeadas para ser utilizadas como elementos de significación<sup>39</sup>.

Otra de las características del lenguaje del cine son los códigos, aspectos o caracteres mediante los cuales se organiza un filme y hacen que sea comprensible para los espectadores. Aumont, Bergala y Marie consideran que esta inteligibilidad del filme pasa por tres instancias principales: la analogía perceptiva, los códigos de nominación icónica y los códigos propios del cine.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> J. Aumont, A. Bergala y otros. Op cit. Pág. 186

La **analogía perceptiva** se refiere precisamente a ese reconocimiento de las cosas y objetos que presenta un filme a través de las imágenes. A pesar de que estos objetos los presenta en ausencia de la tercera dimensión, no existe ningún problema para identificarlos. Al ver en la pantalla la silueta de un hombre, aunque no sea el hombre en carne y hueso, se entiende que se trata de uno. A pesar de que el cine posee un alto grado de iconicidad debido a que la imagen es su significante principal, la comprensión primera de estos objetos visuales y audibles que presenta un filme, se da por el fenómeno de la analogía.

Los **códigos de nominación** icónica son llamados así por Christian Metz, ya que se refieren a la operación de nominación de los objetos visuales. La visión selecciona en el objeto los rasgos pertinentes y los integra en una clasificación. Entonces cada objeto reconocido se nombra con la ayuda de una palabra. Es decir, reconocemos los objetos que vemos en un filme y al reconocerlos los nombramos de acuerdo a la experiencia y la lengua.

De esta forma se utiliza la lengua para traducir la visión, para traducir los objetos que se perciben, para nombrarlos. Si no se verbaliza y se pone en palabras las imágenes que proyecta el filme no se puede hablar de una percepción plena. Con lo anterior se demuestra que estos códigos exponen una interdependencia entre la percepción visual y la lengua, el léxico verbal.

Hasta aquí, sólo se han visto los códigos que sirven para reconocer la imagen y que se refieren a un nivel de sentido, el literal, el denotado. Pero la imagen figurativa puede producir muchos sentidos más, un nivel de sentido connotado y para eso son necesarios otros códigos, propios del cine y que contribuyen a esta producción de un mensaje fílmico. Como todo lenguaje el cine opera bajo ciertos códigos que le permite estructurar y ordenar sus textos y mensajes. Al ser la imagen en movimiento la materia de la expresión propia del cine, sus códigos específicos se refieren precisamente a ésta.

El montaje es uno de estos códigos y quizá el más importante para el cine, no sólo en el sentido de su producción, sino históricamente, ya que representa esta forma de organizar imágenes para transmitir una idea; operación que permite componer y encadenar imágenes y que va más allá de la simple identificación de los objetos. El montaje permite comprender que una cosa aparece instantes después de otra, o que intervienen juntas, o que una de ellas siempre está a la izquierda de la otra.

El lenguaje del cine cuenta con disposiciones y organizaciones internas a la imagen como son: el encuadre, los movimientos de cámara, la iluminación y también pueden referirse a relaciones de imagen a imagen como el montaje. Para cada una de estas actividades en particular existe un código. Estas organizaciones denotan, pero sobre todo pueden connotar, es decir participar en la creación de un segundo sentido.

En un filme se encuentran un gran número de códigos propios del lenguaje cinematográfico y algunos que toma prestados de otras disciplinas. Por ejemplo, en los filmes narrativos, el cine hace suyos los códigos del relato, así que es extensa una lista precisa de todos los códigos específicos y los no específicos que forman parte del cine

Estas son algunas de las características del lenguaje cinematográfico, gracias a muchos teóricos se puede considerar y defender la postura de que el cine constituye un lenguaje. Es importante señalar que el debate continúa, porque son muchos quienes sostienen que en el caso del cine se puede pensar en un discurso, en un medio de expresión, en un arte pero no en un lenguaje.

### **1.3 EL CINE COMO DISCURSO Y EL FILME COMO TEXTO**

#### **1.3.1 La concepción de discurso**

Si bien los teóricos no han dado por concluido el debate acerca del lenguaje cinematográfico, por lo general es menos cuestionada la idea de que el cine constituye un discurso; de esta forma es igualmente común escuchar o leer en los textos acerca del discurso cinematográfico o del discurso fílmico. Pero es importante señalar que discurso es otro más de los conceptos que han acumulado al paso del tiempo muchos significados y que al igual que lenguaje y texto han pasado del ámbito de la lingüística al de muchas ciencias y disciplinas sociales.

Hay que enfatizar que discurso es un concepto inherente a un campo disciplinario que es la lingüística y a pesar de esto, puede ser considerado un fenómeno complejo, una noción difusa; lingüistas y no lingüistas utilizan el término a veces de modo poco estricto; es común escuchar hablar del discurso del neoliberalismo, o mencionar que tal o cual político tiene un gran discurso. Ahí radica la importancia de precisar la idea.

Algunos de los usos de discurso son:

- Sinónimo del habla Saussureana.
- Unidad lingüística superior al término oración.
- Parte del análisis lingüístico o reglas de encadenamiento de las sucesiones de oraciones que componen un enunciado.

Lo cierto es que discurso es un concepto propio del estudio de la lengua, es una noción cercana al habla. A pesar de esta abundancia de significados y acepciones, esta precisión es sumamente importante pues da cuenta de una las características más importantes del discurso: la pragmaticidad del concepto.

Discurso es el uso del lenguaje, la realización de la lengua en un contexto determinado, es un acto de habla, una puesta en práctica de la lengua. Benveniste dice que el discurso es producido cada vez que se habla a través de la

enunciación; este acto se lleva a cabo cuando un locutor moviliza la lengua por su cuenta, cuando toma la lengua por instrumento y a la vez pone delante de él a *otro* a quien le habla<sup>41</sup>

Para la lingüística existen dos tipos de discursos: la conversación, esto es lo referente a lo oral y el texto, que sería el discurso escrito. De este modo, discurso es una serie de emisiones habladas conectadas entre sí o una secuencia de oraciones (escritas) por medio de la cual un emisor comunica un mensaje a un receptor.

Aunque originalmente “hacer discurso” quería decir emitir oralmente una cadena de conceptos destinada a convencer o persuadir, este momento intralingüístico del término pasó de largo y ahora es interesante para otras disciplinas como la sociología, antropología, psicoanálisis, que lo ven más como un objeto conceptual, un objeto de conocimiento, que como una formación susceptible de ser analizada.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Emile Benveniste. Problemas de lingüística general II. 15ed. Siglo XXI. México. 1999. Pág. 81

<sup>42</sup> Noé Jitrik. Discurso e interdisciplina en Irrupción del discurso. UNAM: FCPYS: México. 1990. Pág. 46

Esta trascendencia del concepto ha permitido que en la actualidad cualquier cosa que se dice, en cualquier circunstancia, pública o privada es llamada discurso. Pero, entonces, ¿qué se entiende por discurso?

Se trata de una formación verbal, ya sea oral o escrita, o de una formación no verbal; lo anterior traslada la idea de discurso de su disciplina original y la lleva al ámbito de los lenguajes no lingüísticos y más allá. Por esta razón, discurso es más que un mensaje que va de un emisor a un receptor que lo decodifica; en otras acepciones se identifica con enunciado o bien con cualquier proceso semiótico no lingüístico (filme, ritual) o bien con la enunciación.<sup>43</sup>

Entonces discurso puede ser una película o puede ser un libro. Y aunque parezca que ha perdido todo su sentido original, el término conserva en este caso el requisito o la condición de la extensión, el “atravesar”, aunque haya perdido la anexión a la oralidad situacional en la que permaneció largo tiempo.

Lo cierto es que se trate de una oración, de un texto o algún cuadro o pintura, para producir un discurso ha habido una enunciación que se llevó a cabo gracias a un código, siguiendo sus leyes y sobre una materia enunciable mediante ese código; esta materia, en gran medida indiscernible del código mismo, es por lo general un campo simbólico<sup>44</sup>. A través de la enunciación, retomando el terreno

---

<sup>43</sup> Helena Beristáin. Op. cit. Pág. 154

<sup>44</sup> Noé Jitrik. Op. cit. Pág. 53

de la lingüística, el hablante hace funcionar el código lingüístico, es el proceso general que crea un enunciado; es decir, es el propio acto de dar uso a la lengua, por lo tanto el discurso se crea a partir de la enunciación.

Varios autores como David Bordwell o el propio Jean Mitry, han aplicado estas categorías lingüísticas al cine; ambos reconocen que en una película, existe enunciación, se habla y se dirige a alguien y se pueden encontrar equivalentes fílmicos a la persona, al tiempo, el modo y otros medios de la enunciación. Lo anterior lo estudian adentrándose al terreno de la narración cinematográfica y no a través de un análisis del sistema, del lenguaje cinematográfico.

Pero si existe enunciación en el cine, entonces ¿existe discurso? la respuesta siempre ha sido afirmativa. En un principio la mayoría de los teóricos se refirieron al discurso cinematográfico, dejando de lado el debate acerca de la existencia o no de un lenguaje en este arte; algunos incluso señalan que puede haber discurso sin aceptar por eso que hay un lenguaje del cine.

G. Cohen- Seat en sus estudios, afirma que el cine es un discurso pero que no podría ser un lenguaje porque sus formas dialécticas no se modelan sobre lo "verbal". Cohen-Seat dice: "Confirmaremos- con cuidado porque el asunto tiene importancia- que el film, por esencia, no es, no puede ser ni convertirse en un lenguaje. Y confirmaremos luego que, en el estudio de la comunicación fílmica, la eliminación de la idea de lenguaje no entraña la eliminación de la idea de

discurso".<sup>45</sup> También afirma que discurso es la expresión exterior del pensamiento, con su desarrollo mediante una sucesión de palabras y proposiciones que se encadenan. Y si bien algo de esta idea se acerca al concepto original de discurso, deja olvidada por completo la noción de la puesta en práctica de un lenguaje.

Al enfatizar esta última idea, se concluye que efectivamente, el cine es un discurso porque pone en acción el lenguaje cinematográfico con la finalidad de crear un mensaje y de comunicar ideas en un contexto determinado, por supuesto, buscando con eso persuadir o influir en el receptor de ese mensaje.

### **1.3.2 CONCEPTO DE TEXTO**

Cuando la lingüística y la semiología se adentraron en el análisis del cine, varias de las categorías y conceptos de estas disciplinas tuvieron que ser trasladados y adecuados a este nuevo objeto de estudio. Uno de estos conceptos es la idea de texto, que si bien es propia de la escritura, su aplicación al filme permite a la semiología estructural delimitar y precisar su acercamiento a una película.

Texto es un concepto de la escritura y es entendido por algunos como un enunciado o un conjunto de enunciados, como una cadena cuyas partes sólo existen por interrelación; sin embargo, el concepto va más allá pues texto no es

---

<sup>45</sup> Jean Mitry.Op. cit. Pág. 55

sólo una serie de oraciones yuxtapuestas o la suma de sus significados, sino una compleja red de estructuras dadas en diferentes niveles interrelacionados.<sup>46</sup> La etimología dice que texto significa tejido y así es la forma en la que es entendido por la semiología.

Para Hjelmslev el texto es un proceso semiótico (una sintagmática) que, como objeto de estudio de la teoría lingüística, es una clase dividida en componentes; el texto es así una cadena y sus partes, que sólo existen por su interrelación<sup>47</sup>. Para otros autores, como Lotman, la reflexión sobre texto va más allá de la literatura, porque para él el arte constituye un lenguaje y cada obra constituye un texto; así, el texto resulta ser un punto donde se cruzan varios códigos culturales o sistemas que configuran una compleja red de relaciones intertextuales.

En la obra del semiólogo francés Roland Barthes encontramos desarrollada a profundidad esta teoría; texto para Barthes no es únicamente una fila de palabras y debe ser distinguido de la obra; la diferencia entre estos términos, nos dice, nada tiene que ver con la antigüedad o la vanguardia.

---

<sup>46</sup> Helena Beristain. Op.cit. Pág. 490

<sup>47</sup> Ibid Pág. 492

La obra es un fragmento de sustancia, ocupa la porción del espacio de los libros (en una biblioteca). El texto, por su parte, es un campo metodológico. Dicho de otro modo la obra se ve, en las librerías, los ficheros; la obra se sostiene con la mano mientras que el texto se demuestra, se sostiene con el lenguaje. El texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción y sólo existe extraído de un discurso.<sup>48</sup>

En otras palabras la obra es una entidad material, a eso se refiere Barthes cuando dice que se sostiene con la mano y el texto es una construcción surgida como resultado de un análisis. Para él basta que haya un desbordamiento significativo para que haya texto, dice que todas las prácticas significantes pueden engendrarlo, por ejemplo la práctica pictórica, la musical y por supuesto la fílmica.

Julia Kristeva coincide con Barthes y diferencia obra y texto. A la primera, como mencioné, se le encuentra en una librería, mientras que el texto es un espacio, un proceso infinito de producción de sentido y potencialmente como espacio de una actividad de lectura también infinita, interminable. La teoría del texto otorga un papel preponderante al lector, un papel activo, en el caso del cine este papel sería también del analista que se apropiará del texto para encontrarle un sentido, una lectura.

---

<sup>48</sup> Roland Barthes. El susurro del lenguaje.: Mas allá de la palabra y de la escritura. Paidós. Barcelona. 1987. Pág. 74

Texto en la semiótica literaria es un concepto un tanto selectivo, ya que tiende a privilegiar ciertas obras, aquellas en las que se encuentra el texto; se opone a la obra clásica y a la concepción antigua de texto, que manifestaba una garantía a lo escrito, cerraba la obra. La teoría moderna del texto, dice Barthes, busca percibir el tejido en su textura, en los entrelazamientos de los códigos, las fórmulas, los significantes entre los que el sujeto se desplaza y se pierde.<sup>49</sup>

### 1.3.3 TEXTO FÍLMICO

La semiología al abordar el estudio del cine se propone entender al filme como un objeto signifiante y como unidad de discurso, por lo tanto traslada el concepto de texto al cine y así una película se convierte en un mensaje fílmico. Un texto fílmico no es únicamente la presencia de elementos visuales y sonoros fijados sobre un soporte, es al igual que en la escritura algo que va más allá, es el resultado de una interpretación, de una apropiación.<sup>50</sup>

Christian Metz en su libro *Lenguaje y cine* retoma la definición hjelmsleviana de texto para indicar que el término sirve para nombrar todo desarrollo signifiante, todo proceso, tanto si el desarrollo es lingüístico, como no lingüístico o mixto. Texto puede designar una serie de imágenes, de notas musicales, un cuadro.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> J. Aumont, A. Bergala y otros. Op.cit. Pág. 210

<sup>50</sup> Ramón Carmona. Op.cit. Pág. 65

<sup>51</sup> J. Aumont, A. Bergala y otros. Op.cit. Pág. 204.

Metz entonces llama *textos* a los mensajes fílmicos. Es decir, desde su postura semiológica, el objeto de estudio del cine es un texto porque es considerado producto de un discurso significante y este texto no es otra cosa que un filme. También considera que la idea de texto fílmico es válida para todos los filmes, nunca es restrictiva o selectiva. Hablar de texto fílmico significa analizar su o sus sistemas internos, estudiar todas las configuraciones que se le puedan observar, buscar en el tejido y considerarlo un todo con muchas partes y estructuras que en su conjunto le dan forma.

Si bien la idea de texto para Metz es similar a la de Barthes, la terminología que utiliza es diferente. Para él el texto barthesiano, esa producción, ese trabajo es un “sistema textual”, un sistema que no tiene existencia concreta. Mientras que “texto” sería la obra de Barthes, un desarrollo manifiesto preexistente a la intervención del analista. Entonces el sistema del filme es su principio de coherencia, su lógica interna, la inteligibilidad del texto, construida evidentemente por medio de un análisis.

En el terreno cinematográfico la idea de un papel activo del lector, la equivalencia entre escritura y lectura que postula la semiótica literaria encuentra grandes dificultades. Por un lado, no puede existir este intercambio entre lector y escritor, en este caso productor, como lo hay en la literatura, ya que el lenguaje que se describe es diferente al lenguaje en que se realiza el análisis; es decir, no se puede explicar o interpretar al cine por medio del lenguaje cinematográfico, se

tiene que forzosamente recurrir a la lengua; el lenguaje objeto y el metalenguaje en este caso son diferentes.

#### 1.3.4 EL ANÁLISIS TEXTUAL

El análisis textual del filme procede del análisis estructural en general y del paradigma metodológico del *estructuralismo*, del cual que una de sus nociones centrales es la de *estructura*, la búsqueda de leyes generales en los sistemas significantes estudiados, de la *estructura profunda* subyacente que explique la forma manifiesta de esta producción. Otro concepto clave es el de *oposiciones*, las estructuras son consideradas sistemas de oposiciones binarias según el modelo de la lingüística estructural; el análisis fragmenta y busca las diferencias de la forma en la que se aplican en el estudio de la lengua; lengua y habla, significante y significado.

Los teóricos que más influyeron en el análisis textual del cine fueron Lévi-Strauss, Umberto Eco, pero sobre todo Roland Barthes con algunos textos concretos, *Rhétorique de l' image*, *S/Z* y los artículos de la *Revue Internationale de Filmologie*; en ellos se preguntó: ¿Cuáles son en el filme, los lugares, las formas y los efectos de la significación?, ¿En el filme todo significa? y ¿Cuál es la naturaleza de la relación que une a los significantes fílmicos con sus significados?<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> J. Aumont y M. Marie. Análisis del film. Piados. Comunicación. Barcelona. 1988. Pág. 99

La respuesta a estas interrogantes intentaron darla diferentes estudiosos como Christian Metz, tomando prestados de la semiología estructural tres conceptos fundamentales: la idea de *texto fílmico*, *sistema textual* y la noción de *código* y a su vez siguiendo el modelo barthesiano (encontramos estos principios en S/Z) que propone sustituir la obligación de construir un sistema fijo, susceptible de dar cuenta de manera exhaustiva del texto estudiado, por una actitud *abierto* que renuncia a encerrar el análisis en un significado final.

Para Barthes la tarea principal del analista consiste en buscar los significados descomponiendo y recomponiendo el texto, y utiliza la noción de lexía, un fragmento de texto, de extensión variable, definido en función de lo que el analista espera de él. El estudio consistirá en examinar estos fragmentos, determinar las unidades significantes y relacionarlas<sup>53</sup>.

En el análisis textual de filmes las características más importantes son dos: la precisión y el acento puesto sobre la forma, sobre los elementos significantes y la interrogación constante sobre la metodología empleada, una autorreflexión teórica en todas las fases del análisis.

---

<sup>53</sup> Ibid. Pág. 102

Este tipo de estudio se puede centrar solamente en una parte de un filme en particular, delimitando con cuidado su campo de estudio. No intenta explicar, por ejemplo, la obra completa de algún cineasta, sólo ciertos rasgos o elementos. Y por otro lado, pone especial atención sobre las opciones, sistematiza su estudio dejando de lado empirismos o intuiciones personales del analista.

Y si bien existen numerosas críticas a esta aproximación al filme, lo importante es señalar sus aportaciones: en primer lugar apuesta por un acercamiento libre al texto y el cuestionamiento constante de las herramientas y los procedimientos del análisis. Asimismo nos ha mostrado la idea de que un texto se compone de cadenas, de redes de significados que pueden ser internos o externos al cine y la propuesta de que no existe un significado único en un filme.

## **1.4 LA POSIBILIDAD POÉTICA EN EL CINE**

### **1.4.1 CRITERIOS LINGÜÍSTICOS PARA RECONOCER LA FUNCIÓN POÉTICA**

Al considerar el cine como un lenguaje susceptible de generar un discurso y sus correspondientes textos o mensajes, es pertinente vislumbrar la posibilidad de aplicar en un filme un análisis basado en el esquema de las seis funciones de Jakobson, buscando al igual que en un poema o algún otro texto literario el predominio de la función poética. Debido a que este estudio sólo existe en el ámbito de la lengua, las herramientas para aplicarlo en el cine pueden ser halladas

partiendo de la comprensión de lo que el lingüista ruso entiende como función poética.

La función poética es la propia de aquellos mensajes centrados sobre sí mismos; es la que permite poner de relieve la evidencia de los signos y profundizar la dicotomía fundamental de los signos y de los objetos.<sup>54</sup> Para exponer su análisis sobre la función poética Roman Jakobson se hace dos preguntas: ¿Cuál es el criterio lingüístico empírico de la función poética?, ¿Cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético?.

La respuesta a estos cuestionamientos parte de la comprensión, en primer lugar, de los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal: la *selección* y la *combinación*.

Estos dos modos son los dos procesos u operaciones mentales según los cuales, dice Ferdinand de Saussure, se construye cada mensaje verbal. La selección de Jakobson opera sobre la equivalencia (entre los signos elegidos por el hablante), la semejanza y la desemejanza, la sinonimia y la antonimia, en tanto que la combinación (la construcción de la secuencia) se basa en la contigüidad.

Cada unidad de la cadena hablada se ordena con arreglo a estos dos procesos mentales, a estas dos jerarquías o conjuntos diferentes que en

---

<sup>54</sup> José Pascual Buxo. Op. cit. Pág. 28

lingüística se llaman: paradigma y sintagma. Por ejemplo, si deseo que *niño* sea el tema de un mensaje, tengo que elegir entre varios nombres disponibles más o menos semejantes, como *niño*, *muchacho*, *peque* y después para decir algo sobre este tema, debo seleccionar un verbo semánticamente emparentado: *duerme*, *dormita*, *cabecea*. Las dos palabras que elija se combinan en la cadena discursiva.

“La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación”.<sup>55</sup> Esto es, que cada segmento de la cadena hablada se construye, no sólo con arreglo a las regularidades combinatorias, sino atendiendo a la reiteración regular de unidades equivalentes, ya sea en el plano fónico, sintáctico y semántico.

El estudio lingüístico de la función poética debe rebasar los límites de la poesía; dicho de otro modo, actúa también en actos comunicativos que no son poéticos, esto es, la función poética no es exclusivamente para la poesía literaria, por el contrario se la encuentra en infinidad de mensajes –espontáneos, religiosos, políticos, legales contractuales, testimonios de ofrendas, de pesar o regocijo, de felicitación- completamente alejados de la literatura.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Roman Jakobson. Op.cit. Pág. 360

<sup>56</sup> Fernando Lázaro Carreter. Estudios de poética (La obra en sí), Taurus. Madrid. 1976. Pág. 72

Jakobson expone lo anterior con el siguiente ejemplo: ¿Por qué se dice siempre *Ana y María* y nunca *María y Ana*? lo que ocurre es que suena mejor. En una secuencia de dos nombres coordinados, mientras no haya interferencia de cuestiones de rango, la precedencia del nombre más corto cae mejor al hablante, como una configuración bien ordenada del mensaje de que él no puede dar razón. A través de este ejemplo podemos observar que no sólo en los poemas o en la literatura existe una especial construcción del mensaje; la función poética puede actuar en la comunicación ordinaria, al igual que en cualquier otra clase de comunicación.

El estudio de la función poética le compete, dice Jakobson, a una disciplina que forma parte de la lingüística conocida como Poética; este término ampara un conjunto de preocupaciones que surgen desde Aristóteles en su famoso tratado denominado así. Este texto ya resaltaba, que para la poesía y los objetos literarios existía una técnica especial, un proceso específico de elaboración.

Paul Valery puntualiza que la poética se preocupa más por el “hacer” del artista, la “acción que se hace”, le interesa sobre todo el proceso de la escritura más que la “cosa hecha”, el texto resultante.<sup>57</sup> Así desde Aristóteles, existe la certeza de que el arte de la poesía, de la evocación imaginaria para utilizar las palabras del filósofo griego, sigue un proceso de elaboración específico, una técnica especial y que son estos dos puntos a los que el analista debe poner atención.

---

<sup>57</sup> Paul Valery, citado por : Fernando Lázaro Carreter. Op. Cit., Pág. 13

En una de sus últimas formulaciones, Roman Jakobson dice que: “La poética puede ser definida como el estudio lingüístico de la función poética en el contexto de los mensajes verbales en general y de la poesía en particular”.<sup>58</sup> Su objetivo principal sería entonces responder a la pregunta ¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? Trata entonces de los problemas de estructura verbal, de las diferencias específicas del arte verbal con respecto a otras artes y otros tipos de conducta verbal.

La función poética trasciende el ámbito de la poesía, Jakobson puntualizó que en cualquier otro tipo de discurso, además del poético, puede existir un predominio de esta función; y no sólo traspasa los límites de la lingüística, también se inserta en un campo de estudio mayor, o más amplio: el de la semiología.

Los mensajes artísticos no sólo existen en la literatura, por esa razón la búsqueda de sus características le competen también a otras disciplinas que van más allá de los límites de la lingüística. Entonces en esta disciplina confluyen estudios muy diversos, teóricos y aplicados, como la estilística, la métrica y a su vez, dice Jakobson, muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal y pone como ejemplo las películas basadas en grandes novelas como *Cumbres borrascosas (1847)* de Emily Brontë, las leyendas medievales plasmadas en frescos o los filmes de Buñuel, *Un chien andalou* y *L' age d'or*. En

---

<sup>58</sup> Roman Jakobson, citado por Fernando Lázaro Carreter. Op. Cit. . Pág. 14

otras palabras “muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, es decir, a la semiótica general”.<sup>59</sup>

Y es que la semiología o semiótica indaga no sólo la naturaleza de los signos y su interrelación, sino también y principalmente todos los fenómenos de comunicación; por lo tanto el tipo de cuestiones de que se ocupa la poética es de clara naturaleza semiológica. Una obra de arte, estando destinada a mediar entre su creador y lo colectivo, es un signo dotado de una peculiar estructura, el cual puede ser considerado como tal o en su función comunicativa.

La búsqueda del predominio de la función poética en el arte verbal es tarea mucha más sencilla que si de un filme o una pintura se tratase, debido a que la poética literaria es una disciplina desarrollada. En cambio, para lo concerniente a otras artes los estudios apenas se han iniciado, recordemos que la semiología es una ciencia incipiente. Para reconocerla, para encontrar esa superposición del eje paradigmático sobre el eje sintagmático, debe quedar claro lo referente a los dos polos del lenguaje.

---

<sup>59</sup> Roman Jakobson Op. cit. Pág. 349

### 1.4.2 LOS DOS POLOS DEL LENGUAJE , SINTAGMA Y PARADIGMA

La función poética, proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación. El principio de proyección al que se refiere señala la creencia de Jakobson, de que la función poética impone unos patrones de organización especiales para los textos poéticos, vinculados con las dos formas de actividad mental que lleva a cabo el hombre al momento de hablar, por un lado la selección y por el otro, la combinación, es decir: el paradigma y el sintagma.

Porque hablar supone dos actividades: seleccionar determinadas entidades lingüísticas y combinarlas en unidades de un nivel de complejidad más elevado. Con la lengua, por poner un ejemplo, el hablante selecciona palabras y las combina formando frases que a la vez forman enunciados. Ferdinand de Saussure dice que en la lengua todo se basa en relaciones, las semejanzas y las diferencias entre términos se despliegan en dos esferas distintas, en dos órdenes. Ellos corresponden a dos formas de la actividad mental del hombre, antes, ambos indispensables para la vida de la lengua.<sup>60</sup>

Fuera del discurso las palabras que ofrecen algo en común se asocian en la memoria, así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas. Estas coordinaciones se basan en la asociación, por eso se llaman relaciones asociativas. Un ejemplo es la palabra enseñanza que puede asociarse

---

<sup>60</sup> Ferdinand de Saussure. Curso de lingüística general. Editorial Alianza. Madrid. 1983. Pág. 197

por el sentido a educación o aprendizaje y por el sonido a enseñar, enseñador, confianza o ultranza; esto es el paradigma.

Por el lado del discurso, las palabras contraen entre sí relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua. El sintagma es entonces, una combinación de signos que tiene como base la extensión y que en el lenguaje articulado es lineal e irreversible (es la cadena hablada); dos elementos no pueden ser pronunciados al mismo tiempo, cada término adquiere su valor por su oposición al que precede y al que le sigue.

La conexión sintagmática, prosigue Saussure, es *in praesentia* mientras que la conexión asociativa une términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual; aunque los dos planos están en estrecha relación. Para explicarlo de otra forma: cada unidad lingüística es semejante a la columna de un edificio antiguo, esta columna se encuentra en una relación real de contigüidad con las otras partes del edificio, el arquitrabe, por ejemplo, (relación sintagmática); pero si esta columna es dórica por decir algo, suscita la comparación con otros órdenes arquitectónicos, el jónico o el corintio y ésta es una relación virtual de sustitución (relación asociativa)<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Roland Barthes. La aventura semiológica. Paidós. Barcelona. 1990. Pág. 53

De esta forma vemos que la concurrencia de entidades simultáneas y la concatenación de entidades sucesivas son los dos modos según los cuales los hablantes combinamos los elementos lingüísticos.

Jakobson refuerza lo anterior diciendo que todo signo lingüístico se dispone según dos modos: la combinación, ya que todo signo aparece en combinación con otros signos y la selección, esto es la opción de elegir entre dos o más posibilidades. Esto implica que se puede sustituir una de ellas por otra equivalente a la primera bajo un aspecto y diferente de ella bajo otro modo.<sup>62</sup>

Así es como los individuos hablamos, primero elegimos de un conjunto virtual, un tesoro de la memoria, diría Saussure, las palabras que queremos decir y las combinamos según ciertas reglas propias del código de la lengua, elegimos sustantivos, verbos, adjetivos y los ordenamos con un orden que suene coherente según la gramática de nuestra lengua.

Semejanza, asociación, selección, son los diferentes términos existentes para referirnos al paradigma. Para el sintagma, hablamos de combinación o contigüidad. Otros autores proporcionan una terminología subsidiaria: Hjelmslev habla de *correspondencias* para referirse al eje sintagmático mientras que Jakobson se refiere a *contigüidades* y Martinet a *contrastos*. En cuanto al plano

---

<sup>62</sup> Roman Jakobson y Morris Halle. Fundamentos del lenguaje. 2 ed. Editorial Ayuso. Madrid. 1973. Pág. 79

paradigmático Hjelmslev les llama *correlaciones*, Jakobson *similitudes* y Martinet. *Oposiciones*.

Retomando la teoría del lenguaje poético de Jakobson, la función poética entonces superpone la semejanza a la contigüidad, por esta razón, la equivalencia asciende a la categoría de recurso constitutivo de la oración en un texto poético. Dicho de otra forma, al producir un mensaje poético, la elección de las palabras es más importante por así decirlo, o se destaca de la forma en la que éstas son combinadas. En el caso de la lengua cada segmento de la cadena sintagmática se construye no sólo con arreglo a las unidades combinatorias, sino atendiendo a la reiteración regular de unidades equivalentes, repeticiones, claves estructurales que pueden ser formas sintácticas o semánticas.

#### **1.4.3 METÁFORA Y METONIMIA**

El traslado de estos conceptos de la lingüística a un campo mayor como lo es el de la semiología, correspondió precisamente a Roman Jakobson, quien aplica la oposición de la *metáfora* y *metonimia* para los lenguajes no lingüísticos. Estos dos conceptos aparecen por primera vez en la obra jakobsoniana en el ensayo publicado en 1956, titulado: *Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasias*; en este artículo no utiliza las palabras paradigma y sintagma, a pesar de que está refiriéndose a los dos grandes ejes del lenguaje, los llama metáfora y metonimia.

Primero refuerza la idea de que la forma en la que un individuo escoge, combina y ordena los dos tipos de enlace que puede realizar al hablar, ya sea por semejanza o por contigüidad, revela su estilo personal, sus predilecciones y sus preferencias verbales y pone como ejemplo del predominio de las construcciones metafóricas en la poesía rusa y las canciones líricas, mientras que en la épica heroica el desarrollo metonímico sería el que prevalece.

Pero, el predominio de estos procesos no ocurre únicamente en el arte verbal, dice el autor; algo idéntico se produce en sistemas de signos ajenos al lenguaje. Por esto, se puede hablar de discursos de tipo metafórico engendrados a causa de su semejanza y de discursos de tipo metonímico engendrados bajo la directriz de la contigüidad. Es importante mencionar que cada tipo no implica el recurso exclusivo a uno de los dos modelos, pues sintagma y paradigma son necesarios para cualquier discurso, solamente refiere el predominio de uno u otro.

Jakobson menciona los siguientes ejemplos: en el caso de la pintura es manifiesta la orientación metonímica del cubismo, mientras que los pintores surrealistas replicaron con una actitud decididamente metafórica. En cuanto al cine, desde las producciones de D. W. Griffith, el arte del cine, con su notable capacidad para cambiar el ángulo, la perspectiva y el enfoque de las tomas ha conseguido una variedad de montajes metonímicos. En obras como las de Charlie

Chaplin, estos métodos son reemplazados por un montaje metafórico.<sup>63</sup> Roland Barthes añade algunos ejemplos a las enumeraciones de Jakobson; del lado de la metáfora estarían las exposiciones didácticas, la crítica literaria del tipo temático, los discursos aforísticos; del lado de la metonimia, los cuentos populares y los relatos periodísticos.<sup>64</sup>

De esta forma queda claro que los dos planos del lenguaje articulado tienen que encontrarse también en los sistemas de significación distintos de la lengua. Es posible indicar en algunos sistemas semiológicos el plano del sintagma y el plano del paradigma; de hecho el punto esencial del análisis semiológico consiste en distribuir según estos ejes los hechos inventariados; y si se habla de metáfora y metonimia es simplemente porque los conceptos de la lingüística se quedan cortos al aplicarlos a otros lenguajes.

En el cine este inventario es posible; de hecho, es el método que varios autores proponen para el análisis de filmes; por lo tanto, al existir los dos ejes propios del lenguaje verbal en este sistema semiológico, la disposición y estructuración de una película se lleva a cabo de esta forma, seleccionando y combinando elementos. Y de la misma forma en la que en la poesía, o mejor dicho en la lengua, el eje paradigmático puede superponerse al eje sintagmático, en el

---

<sup>63</sup> Roman Jakobson y Morris Halle. *Op.cit.* Pág. 98

<sup>64</sup> Roland Barthes. *Op.cit.* Pág. 54-55

caso del cine es lo mismo, por lo tanto puede existir un predominio de la función poética jakobsoniana en un filme.

La metáfora y la metonimia en el cine fueron analizadas por Christian Metz y aunque en un principio discrepa de la terminología jakobsoniana ya que considera que el lingüista ruso nunca dejó claras las diferencias entre la pareja de términos: paradigma-sintagma y metáfora-metonimia, los utiliza en su reflexión sobre la forma en la que se estructura el lenguaje cinematográfico.

Metz dice que en las discusiones semiológicas se considera al cine un discurso predominantemente metonímico, esto debido al montaje, operación que une los fragmentos, las escenas o tomas en una cadena fílmica. “La cadena fílmica, igual que las demás, es contigüidad, no es más que una larga serie de contigüidades, es el efecto montaje en su sentido más amplio, tanto si procede por adhesión, por movimiento de aparato o por las evoluciones del objeto filmado y tanto si se establece en la concepción (de plano a plano, secuencia a secuencia) o en la simultaneidad, entre motivos del mismo plano”.<sup>65</sup>

El conjunto de estas yuxtaposiciones, de estas diferentes contigüidades de las que habla Metz es lo que constituye un filme, toda película es una gran extensión sintagmática, una larga cadena de imágenes ordenadas con el propósito de significar algo, de decir algo. Pensemos por ejemplo en esas secuencias que

---

<sup>65</sup> Christian Metz. Psicoanálisis y cine: El significante imaginario. G. Gili. Barcelona. Pág. 168.

alinean varias vistas parciales de un mismo paisaje o de un mismo apartamento, esas secuencias son el equivalente al sintagma del habla, es la ordenación de los elementos del paradigma y al igual que en la lengua, el autor del filme elige la manera de concatenar las imágenes. Un ejemplo diferente de sintagma fílmico sería, aquellos filmes cuyos montajes colocan de súbito dos planos que no tenían nada que ver el uno con el otro.

Y así como reconocemos en un filme el eje sintagmático, también encontramos la similaridad posicional constitutiva del paradigma: cada unidad actualizada (palabra, imagen, sonido) cobra sentido por su relación con las demás que hubiesen podido aparecer en el mismo lugar dentro del discurso; cuando aparece en algún momento de la película ha debido salir elegida entre otras posibles<sup>66</sup>.

Éste sería el polo metafórico en el cine, el ámbito de la metáfora, pero es necesario precisar que la idea de metáfora no es la misma que en las figuras literarias, aunque también las metáforas, como las entendemos en la literatura pueden existir en el cine; un ejemplo de Metz es la tradicional imagen de un oleaje desencadenado o incendio para sugerir la pasión amorosa; aquí el sentido se basa en una asociación distinta, de significado, no como planos de cine.

El reconocimiento de estos polos tanto en la lengua como en otros sistemas lingüísticos, es el paso fundamental para reconocer la función poética, el análisis

---

<sup>66</sup>. Ibid. Pág. 168-169

parte de esa segmentación del poema, texto o filme en este caso. En el cine no es posible encontrar todas las categorías de la lengua, así que es imposible trasladar el método jakobsoniano para la poesía, pero de alguna forma es importante conocerlo.

#### **1.4.4 LOS ANÁLISIS POÉTICOS DE JAKOBSON**

Jakobson se vale de la lingüística para mostrar las particularidades de la de lengua que aparecen explotadas en ciertos textos y cómo van organizadas y utilizadas. El lingüista analiza las estructuras fonológicas, sintácticas y semánticas de las oraciones de los poemas; pero éste es sólo un nivel del análisis con el que identificaríamos una función del lenguaje: la referencial. Pero si del uso poético del lenguaje se trata, se necesita una profundización de las funciones especiales de ese material lingüístico.

Mukarovsky dice: “la función del lenguaje poético consiste en la colocación en primer plano, al máximo de la expresión”. Jonathan Culler añade: la colocación en primer plano puede realizarse de diversas formas, pero para Jakobson la técnica principal es el uso de un lenguaje profundamente pautado. En otras palabras, el uso poético del lenguaje entraña la colocación en sucesión de elementos que están relacionados fonológica o gramaticalmente. Las pautas

formadas por la repetición de elementos es más común y más perceptible en la poesía que en otros tipos de lenguaje.<sup>67</sup>

La técnica básica de Jakobson al analizar poemas consiste en dividirlos en estrofas y mostrar que la distribución simétrica de los elementos gramaticales organiza las estrofas en distintas agrupaciones, especialmente las estrofas pares e impares, las anteriores y las posteriores, las exteriores y las interiores. Con este método lo que el lingüista ruso consigue es producir un inventario completo de las pautas del texto, produce categorías distributivas. Por ejemplo, estudia primero los sustantivos y los distingue de los complementos, de los verbos, en otra fase distingue los verbos en plural y en singular y así sucesivamente, todo con el objetivo de descubrir una pauta de simetría en el poema. Como la función poética convierte la equivalencia en el recurso constitutivo de la secuencia, se pueden encontrar innumerables simetrías, esta pauta es entonces el factor decisivo y distintivo de la poesía.

Para Jakobson “cualquier descripción imparcial, atenta, exhaustiva, total, de la selección, distribución e interrelación de diversas clases morfológicas y construcciones sintácticas en un poema determinado sorprende al propio autor del examen con simetrías y antisimetrías impresionantes, estructuras equilibradas, acumulación eficaz de formas equivalentes y contrastes sobresalientes y, por último, con rígidas restricciones en el repertorio de los constituyentes morfológicos

---

<sup>67</sup> Jonathan Culler. Op. cit. Pág. 88

y sintácticos usados en el poema, eliminaciones que, por otro lado nos permiten seguir la magistral interacción de las construcciones actualizadas”.<sup>68</sup>

Y es que en la poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; todo acento de palabra se supone que es igual a cualquier otro acento, así como toda átona es igual a cualquier otra átona; la pausa sintáctica es igual a otra pausa sintáctica, la falta de pausa a otra falta de pausa. Las sílabas se convierten en unidades de medida, lo mismo ocurre con los acentos, con las palabras; la reiteración regular de unidades equivalentes es el recurso que se analiza en la poesía y en las manifestaciones latentes de la función poética.<sup>69</sup>

La crítica a esta metodología, que Jakobson llevó a cabo en el análisis de poemas como *Spleen*, de Charles Baudelaire, se centra principalmente en el hecho de que las categorías lingüísticas son tan numerosas y flexibles que se pueden usar para encontrar testimonios de cualquier forma de organización. Jonathan Culler dice que este método permite describir en un poema cualquier tipo de organización que busquemos; de hecho asegura que en la prosa no poética se pueden descubrir simetrías y antisimetrías; la repetición de constituyentes semejantes no puede servir de rasgo distintivo de la función poética. Este es un ejemplo de dicha función sólo cuando podemos señalar

---

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Roman Jakobson. Op.cit. Pág. 360-361

efectos que podrían explicarse como resultado de proyecciones particulares del principio de equivalencia, desde el eje de selección hasta el eje de combinación

Para Culler esta clase de simetría por sí sola no puede servir de característica definidora de la función poética del lenguaje, por ejemplo, la rima que es una repetición fonológica, tiene que entrañar necesariamente la relación semántica entre las unidades que riman. Este análisis gramatical busca explicar cómo es que en casos particulares se generan ideas en las mentes de los lectores que no se habrían generado si se hubieran usado otras combinaciones de tipos gramaticales o fonológicos, y culmina su crítica al método jakobsoniano diciendo que sólo partiendo de los efectos del poema, e intentando ver cómo contribuyen y ayudan las estructuras gramaticales a explicar dichos efectos, podemos interpretar y reconocer correctamente la función poética.<sup>70</sup>

Roman Jakobson no llevó el examen más allá de la literatura, y de hecho, aplicó su análisis gramatical a textos que no fueran poemas, a la prosa poética por ejemplo. Queda claro que aplicar esta metodología a un filme como *El lado oscuro del corazón* resultaría sumamente difícil ya que se habla de dos lenguajes completamente diferentes y aunque se puedan encontrar ciertas similitudes, o se puedan identificar en la película los polos metafóricos y metonímicos (el paradigma y el sintagma de la lengua) no existen todas esas categorías tan definidas en las que se pudiera buscar la repetición de elementos.

---

<sup>70</sup> Ibid. Pág. 111

En el cine, la metodología tiene que ser otra, siempre partiendo de la comprensión de lo que Jakobson expone como función poética; pero sin intentar reproducir el esquema que propuso para la poesía. Las herramientas con que contamos están en la lengua y en la lingüística y el análisis debe valerse de ellas para descubrir si es posible que exista ese predominio en este lenguaje tan complejo.

En esta película en particular, una de las materias de la expresión, el sonido fónico, es poesía, porque reproduce textos propios del arte verbal y los inserta en esa gama de materias que es un filme. Por ese lado, se puede comprender la superposición de la función poética, pero, también existe la imagen y en este punto asegurar que esta hipótesis sea cierta, necesita una comparación y la búsqueda de los rasgos pertinentes de la sexta función del lenguaje que expone Roman Jakobson.

## CAPITULO 2

### 2. EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN:

#### HACIA LA ESTRUCTURA DEL FILME

##### 2.1 APUNTES FORMALES PARA EL ANÁLISIS

###### 2.1.1 RESEÑA DEL FILME

*El lado oscuro del corazón*, filme del director argentino Eliseo Subiela, es la historia de la búsqueda que un poeta lleva a cabo de aquella mujer que sepa volar y a su vez este poeta, es buscado y perseguido por la muerte, el opuesto al amor que es vida; en otras palabras el argumento del filme es la incansable búsqueda del amor y de la persona ideal.

La historia comienza en Buenos Aires, en donde un hombre llamado Oliverio, en explícito homenaje a uno de los grandes poetas argentinos: *Oliverio Girondo*, se encuentra en un cuarto casi vacío en el que sólo destaca la cama que está compartiendo con una mujer. Oliverio advierte que puede perdonarle todo a una mujer, menos que no sepa volar y es así como observamos que al accionar un mecanismo, su cama se abre dejando caer a la mujer al vacío, porque para él, la mujer ideal es aquella que “sepa volar”, su romanticismo y su especial visión de la vida, le indican que sólo una persona muy especial, podría llevarlo a los terrenos del sueño y del amor etéreo, aquellas que no lo logran, caen, literalmente, desde su cama mágica

Oliverio, publicista de profesión y poeta de vocación es un hombre solitario que sobrevive recitando poemas en los semáforos por unas monedas o

intercambiando sus versos con un parillero por bifés de chorizo. Durante un viaje que realiza a la ciudad uruguaya de Montevideo por motivos de trabajo, de esos empleos para los que “se alquila”, conoce a Ana, una prostituta de un cabaret llamado *Sefiní* (otro homenaje explícito pero en esta ocasión a Juan Gelman y su poema homónimo). Desde ese primer encuentro Oliverio vislumbra en ella la posibilidad de haber encontrado al fin a la mujer que tanto ha buscando. En esa ocasión los dos personajes se presentan y se muestran tal y como son, románticos, solitarios, alejados del mundo y de la gente, y son esas características las que les comienzan a enamorar el uno del otro; sin embargo, Oliverio retorna a su ciudad, viaja al otro lado del Río de la Plata en donde le esperan los pocos personajes que le rodean en su vida cotidiana.

Al regresar de Montevideo, le espera la muerte en el puerto, la muerte representada en forma de mujer, de una mujer de negro que forma parte de la vida cotidiana del poeta. Esta muerte parece enamorada de él, lo sigue por las calles, lo persigue, le busca trabajo, le pregunta: ¿qué oficio es ser poeta?, le pide que deje de ser niño, que se convierta en un adulto, que olvide las cosas que aún tiene por decir para poder llevárselo y Oliverio se enfrenta a ella, la desprecia como si fuera otra más de esas mujeres a las que no les perdona que no sepan volar. Y así se suceden momentos con la muerte, conversaciones, porque en su mundo la vida es el diálogo constante con el amor y con la muerte y al final el primero puede más, triunfa por encima de todo, aparece.

En su vida, hay espacio para pocas cosas: para los trenes de la infancia, para los regaños imaginarios de su madre en forma de vaca, para pasar el tiempo recitando versos a la menor provocación y en los sitios más insólitos; y para compartir un poco de su tiempo con dos seres tan dispares como Gustavo, un viejo escultor convencido de que las desgracias humanas vienen de los deseos sexuales reprimidos y que a causa de sus provocadoras figuras constantemente pisa la cárcel y Erik, un canadiense enamorado de la tierra de Cortázar y de Borges. A ellos recurre para pasar el tiempo, para pasar la noche si se ha quedado sin dinero para pagar un hotel y para continuar esa búsqueda de la mujer ideal.

Oliverio continúa buscando, porque esa búsqueda del amor implica muchas equivocaciones y deambulaciones; por lo tanto los encuentros con mujeres se suceden, diversas mujeres que le reafirman que el amor está en otro lado, al cruzar ese Río. Así conoce a una mujer bigotona que termina cayendo al vacío de su cama, a una jovencita ciega que le cautiva de una forma diferente y que al final no la condena a caer en el olvido que representa ese abismo de su cama.

Y en medio de los encuentros casuales con mujeres y la huída de la muerte, la mujer más constante en su vida; Oliverio decide regresar a Montevideo a descubrir si Ana es, a quien ha estado buscando toda su vida, si el amor es esa prostituta que esconde libros en los floreros o en el botiquín del baño, la madre de una hija oculta en un colegio de monjas, la que está sola, más sola que él. Viaja y

la encuentra, en el mismo cabaret, le entrega su corazón y decide conocerla. Ana por su parte, intenta alejarle, porque su futuro lo tiene perfectamente planeado y no hay lugar para el amor y mucho menos para un hombre que tiene de oficio ser poeta.

El amor de Oliverio por Ana es tan grande que insiste, la sigue buscando, se pregunta qué es lo que ella necesita, qué puede darle para que le acepte. Mientras tanto el filme transcurre entre anécdotas y momentos acompañados por poesía, es así que entre poema y poema se van pasando los segundos de los personajes, los viajes por el Río-Mar, como llama Eduardo Galeano a ese río que separa las orillas de Buenos Aires y Montevideo, la persecución amorosa, el dolor del desamor, la necesidad de seguir escribiendo, de seguir siendo poeta, los encuentros y las despedidas.

Y es el amor el que rompe las barreras, el que abre la puerta del corazón de Ana para que deje entrar a ese hombre, hasta que juntos realizan el vuelo mágico que les alcanza para recorrer todo el río que separa sus ciudades. Ana es la mujer etérea, es en la que encuentra el vuelo, la pasión, el sexo de fantasía, con la que puede elevarse y atravesar en una noche las ciudades y volver a la tierra; es la que *se va tan pobre, dejándolo tan rico*. Porque a pesar de que se marcha, a pesar de que deja Montevideo para volar a Barcelona, el amor triunfa, sobre la muerte, sobre la vida, sobre todas las cosas, sobre el tiempo, la cotidianeidad, sobre la poesía y Oliverio se queda solo, pero no tanto, porque encuentra en la que vuela a la que ilumina el lado oscuro de su corazón.

*El lado oscuro del corazón* es, en palabras de su autor “una fábula sobre la vida y la muerte que luchan bajo la Cruz del Sur; una metáfora sobre los sentimientos y el sexo, un romance de ángeles heridos, la historia de una cenicienta de cabaret y un príncipe loco, la confirmación de que, aún heridos, los que ganan son siempre los que se animan a dar”. Pero sobre todo es una historia inspirada en un poema y contada a través de imágenes y de textos, de momentos en los que ese lenguaje del cine hace uso y se funde con la lengua cargada de emotividad y de sentimientos.

### **2.1.2 UNIDADES SIGNIFICANTES EN EL ANÁLISIS**

Cualquier análisis necesita de cierto método y sobretodo de una aproximación específica al objeto de estudio. En el caso del cine se podrían analizar los fotogramas, imágenes, escenas o secuencias de un filme o identificar y precisar la función que desempeña la música, el tipo de encuadre, la iluminación o los diálogos. De igual forma, se puede estudiar el argumento, la psicología de sus personajes, la puesta en escena, la importancia histórica o sociológica que una película tiene. Estudiar un filme puede tener infinidad de enfoques, de caminos a seguir para encontrar un sentido en una película.

En el caso de este filme en particular, el análisis intenta identificar el predominio de la función poética en la construcción del texto de Eliseo Subiela. Por lo tanto, es importante señalar desde un principio que la atención estará

centrada en el eje metafórico del filme, del paradigma en términos saussureanos, el cual como ya mencioné en el capítulo anterior, es posible identificar en el caso del cine. Si la película en su totalidad puede ser comparada con un gran sintagma, entonces los fragmentos en los que se divide serían equivalentes a los paradigmas mediante los cuales se construye ese sintagma. Dicho de otra forma, *El lado oscuro del corazón* desde su inicio, desde los créditos iniciales, desde el primer plano hasta el último, es una cadena de imágenes, conformada por planos, escenas y secuencias, elegidas cada una de entre muchas que pudieron haber estado en su lugar; estos elementos constituyen el eje de la metáfora.

Debido a la complejidad y a la interminable fusión de signos y de códigos del lenguaje cinematográfico, determinar una unidad mínima de significación es tarea difícil; algunos autores toman el fotograma como el signo principal del cine, la unidad mínima en la que puede ser dividido. No obstante, retomando algunas ideas aportadas por la semiología, podemos afirmar que en un solo fotograma pueden encontrarse infinidad de signos que pueden ser estudiados; por lo tanto las herramientas del análisis textual<sup>1</sup> son las indicadas para establecer las unidades significantes, es decir, aquellos fragmentos del filme que permitan encontrar el posible predominio de la función poética.

Este descomponer y recomponer el filme no es otra cosa que la revisión de los dos ejes de construcción: el eje metafórico y el eje metonímico, en el filme este último puede ser identificado fácilmente, es el eje correspondiente a la metáfora el

---

<sup>1</sup> Recordemos que Barthes propone en su célebre texto *S/Z* descomponer y recomponer un texto en busca de fragmentos de extensión variable (lexías) en función de lo que el analista espera de ellos, y así encontrar su significado y su relación.

que implica un cuidado especial. En este análisis los fragmentos elegidos, las unidades significantes a trabajar fueron extraídas en función del análisis; delimitándolas claramente con el objetivo de ser descritas y comparadas.

Es por ello que en los fragmentos de *El lado oscuro del corazón* la atención estará centrada en dos de las materias o sustancias de la expresión del lenguaje del cine: la imagen, elemento principal del cine y el sonido fónico, es decir, la palabra. Lo anterior, se debe a que la búsqueda de la función poética en la película parte de la hipótesis de que el filme está basado en la poesía de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman, por lo tanto se busca corroborar si las imágenes y los textos que construyen la película tienen correspondencia con esas estructuras lingüísticas y cómo se manifiesta y expresa dicho correspondencia.

Entonces, la elección de esas dos materias de la expresión se debe a que la lengua es hallada en el cine precisamente en el sonido fónico<sup>2</sup> y los poemas son lengua, son sintagmas poéticos en términos jakobsonianos, y la imagen es la materia principal del cine; por lo tanto, es en los diálogos y en las imágenes creadas por Subiela en dónde podrían encontrarse los poemas de estos autores sudamericanos, dejando de lado otros elementos del filme como la música, las anotaciones gráficas o el sonido analógico.

De esta forma a cada estructura lingüística, esto es, a cada poema elegido, debe corresponderle una estructura cinematográfica, esta correspondencia que en

---

<sup>2</sup> La lengua puede encontrarse en el cine en: el sonido fónico y en las canciones que aparecen en pantalla durante un filme.

un principio será a nivel del plano de la expresión, repercutirá en el plano del contenido, si hay poesía en las dos materias de la expresión elegidas a estudiar: la imagen y el sonido fónico, también lo habrá en el plano del contenido. Si estas estructuras cinematográficas están construidas para corresponderse a las lingüísticas, la función poética de Jakobson estará presente en forma predominante.

Al retomar la exposición del capítulo anterior y recordar las palabras de Metz acerca del paradigma y el sintagma en el lenguaje cinematográfico es indudable que en este lenguaje el plano paradigmático es profundamente amplio, es decir, cada imagen es elegida de un sin fin de imágenes, entonces la búsqueda del predominio del eje paradigmático se realizará enfocándonos precisamente, o mejor dicho exclusivamente en él, si existe poesía en este eje, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido, se podrá concluir que está construido con especial atención, prioritariamente, dejando en segundo término el eje correspondiente al sintagma, el eje metonímico.

El filme está repleto de poesía, en la elección de fragmentos significativos los siguientes textos fueron elegidos, son fragmentos de poemas y poemas completos que serán buscados en el sonido fónico y en las imágenes del filme. “Espantapájaros 1”, “Espantapájaros 8”, “Interlunios” y “Llorar a lágrima viva” de Oliverio Girondo, “Poco se sabe” y “Sefiní” de Juan Gelman, “No te salves”, “Rostro de Vos” y “Nuevo Canal Intraoceánico” de Mario Benedetti. Estos poemas

forman parte de un conjunto de secuencias<sup>3</sup>, formadas por una o mas escenas<sup>4</sup> construidas a partir de diversos planos<sup>5</sup>. Las secuencias de la película son las siguientes:

---

<sup>3</sup> La secuencia es una unidad de división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática, puede desarrollarse en un único escenario o en varios.

<sup>4</sup> La escena está constituida por varios planos y es una parte del discurso visual. Ésta, se desarrolla en un solo escenario y por si misma no tiene un sentido dramático completo. La escena es una división desde el punto de vista narrativo.

<sup>5</sup> En este análisis se entiende plano como una serie de instantáneas que enfocan una misma acción o un mismo objeto desde un mismo ángulo y en un mismo campo. Las clasificaciones de plano son variadas y por lo general se consideran tomando como referencia la figura humana.

### 2.1.3 SECUENCIAS DE *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN*

**1. La cama pirañera:** Primera secuencia del filme, Oliverio está en la cama con una mujer desnuda a su lado: Él está diciendo los versos de “Espantapájaros 1” de Oliverio Gironde, sin poner atención a la mujer, cuando termina de recitar, la mira, voltea a un buró al lado de su cama y acciona un mecanismo que desfonda la cama, sólo de lado donde estaba acostada la mujer y ésta cae al vacío.

**2. Creditos de la película.** Acompañados de una escena de Oliverio mirando a la calle desde una ventana, así como imágenes diversas de la televisión.

**3. El barco a Montevideo.** Oliverio va en la cubierta de un bote, solo, sin nadie a su alrededor, viaja a través del Río de la Plata, rumbo a Montevideo. Se escucha en voz en off “Poco se sabe” de Juan Gelman.

**4. Oliverio llega a Montevideo.** Es sólo una escena que nos muestra a Oliverio entrando a Montevideo en una tarde de lluvia

**5. Oliverio y los publicistas.** Oliverio espera fuera de una oficina en una agencia de publicidad después se reúne con varios publicistas, ultiman detalles de una campaña y se despide para “salir volando”. Fuera le alcanza el amigo que le da esos trabajos y le dice que vaya por un pago.

**6. La rutina de Ana.** Oliverio come en un restaurante de Montevideo y Ana aparece en pantalla, su rutina, sus compras en la verdulería, su comida en casa sin compañía alguna.

**7. Sefiní.** Ana se prepara para su trabajo en un cabaret llamado Sefiní, Oliverio se dirige ahí, entra y comienza a disfrutar el espectáculo de bailarines disfrazados de las Tres Calaveras de Colón. Va conociendo el mundo del lugar,

sus mesas, su ambiente, la atmósfera que se respira. Ana está riéndose del espectáculo desde la barra con una amiga.

**8. Oliverio conoce a Ana.** Oli mira a Ana por primera vez, se le acerca a la barra del lugar y le recita el poema “Espantapájaros 1”, ella le responde dándole los precios por pasar una noche con ella. Después bailan en la pista del cabaret entre las parejas.

**9. Táctica y estrategia.** Vuelven a la barra del bar, y ahora el le recita “Táctica y estrategia” de Mario Benedetti, ella le ayuda a concluir el poema y le pregunta si la piensa llevar a algún lado.

**10. Hombre recita en alemán.** Un hombre, aparentemente un marinero, (Mario Benedetti) le recita a una mujer un poema en alemán.

**11. La primera noche juntos.** En casa de Ana, ella le muestra sus libros escondidos en floreros, en cajones, vieja costumbre de la época militar le aclara. Se sientan en un sillón a hablar y ella le pide el dinero por la noche, dejándole claro que sólo está haciendo su trabajo.

**12- Dejando Montevideo.** Oliverio sale de casa de Ana, entra a una cafetería donde le pregunta a la muchacha que atiende si conoce a Benedetti, no es así. Le pide un café. Después está en el barco que lo lleva de vuelta a Buenos Aires.

**13. En las calles bonaerenses.** Oliverio regresa a su ciudad y va caminando por sus calles.

**14. El escultor y el profesor de lenguas.** Oli llega al departamento de su amigo Gustavo cuyo timbre de la puerta simula el quejido de una mujer y la

entrada tiene la forma de una vagina gigante. Ahí conoce a Erik canadiense afincado en Argentina, profesor de lenguas y fugitivo del primer mundo.

**15. La muñeca y el tren.** Ana está en una juguetería buscando una muñeca, Oliverio en su lado del Río esta buscando un tren de juguete.

**16. Rumbo a una nueva casa.** Oliverio camina con sus maletas rumbo a un hotel, dentro, arma su tren que acaba de comprar, mientras se observa a Ana arreglándose para su trabajo.

**17. La muerte enamorada.** Mientras Oliverio juega con su tren, la muerte aparece en su habitación, tiene la forma de una mujer y habla con él. Afirma que es ella la mujer más importante en su vida. Le hace reclamos sobre la poesía, le pregunta si ya encontró a la que vuela. Le da ideas de buenos trabajos para él. Oliverio le comienza a recitar “Comunión plenaria” de Gironde mientras ella sale de la habitación, baja las escaleras y camina por un parque en la oscuridad, todo el tiempo él está detrás de ella diciendo las frases del poema. Hasta que se va cada uno por su lado.

**18. La exposición de Gustavo.** Es la exposición de figuras fálicas y polémicas de Gustavo, Oli y Erik hablan del arte subversivo de su amigo mientras a él le hacen una entrevista y les comenta que una mujer quiere comprar una de sus obras.

**19. Poemas por bifés.** Los tres amigos se dirigen a un puesto de comida a la orilla del Río, ahí, Oliverio intercambia con el parrillero poemas por bifés. El parrillero lee “Costumbres” de Juan Gelman. y comenta que es para su novia.

**20. Oliverio deja su habitación.** Mientras juega con su tren tocan la puerta de su habitación, es un empleado que le pide que se ponga al día con su cuenta. Él le dice que no hay problema que arreglará todo. Decide irse.

**21. Cantante en el subterráneo.** Oli va con sus maletas y pasa por un pasillo del metro de Buenos Aires, una mujer canta. Se detiene a escucharla , parece que ella le está cantando a él. Después sigue su camino.

**22. Tendedero de ropa y de poemas.** Oliverio llega a una pensión, mira desde la ventana de su nueva habitación mientras se observa el tendedero de ropa y de hojas de papel con poemas que dispuso en el lugar.

**23. Poesía en los semáforos.** Oliverio está en la calle, cuando el semáforo se pone en rojo se acerca a los automovilistas y les dice algunos versos como “Pleamar” de Oliverio Gironde, en la ventana, al cambio le dan monedas.

**24. Gustavo está preso.** Oli se dirige al departamento de Gustavo, solo encuentra a Erik porque el escultor está preso. Deciden vender una de sus obras para pagar la fianza.

**25. El pene gigante por las calles.** Oliverio y Gustavo trasladan la figura que vendieron, se trata de un pene gigante. Pasan por las principales calles de la capital argentina, llamando la atención de los transeúntes.

**26. Gustavo sale de prisión.** Los dos amigos llegan a la prisión, esperan a Gustavo que sale libre. El hijo del escultor le riñe por su comportamiento. Ahora, los tres juntos se van a divertir a una discoteque llena de gente bailando. Oliverio

fija su atención en una mujer bigotona, comenta con Gustavo la peculiaridad de esas mujeres.

**27. La montaña rusa.** Desde una perspectiva subjetiva, es decir la cámara se coloca como si fuera el espectador paseamos por las subidas y bajadas de una montaña rusa. Se escuchan jadeos de Oliverio y una mujer.

**28. En la cama con la mujer bigotona.** Oliverio está en su cama con esta mujer, ella le pregunta de su vida, él, indiferente, le comenta que fue un hombre casado. De pronto le pide que se haga un poco al lado, voltea y acciona de nuevo su cama pirañera.

**29. Otro encuentro con la muerte.** En una cafetería Oliverio encuentra de nuevo a la muerte, continúan ambos con los reproches. Ella está esperando a un chico que se va a llevar. Después salen a la calle, van caminando, pasando por un puente peatonal mientras hablan, discuten. La muerte lleva a su lado a dos niños y el joven que se tiene que llevar.

**30. De nuevo a Montevideo.** Mientras está en el departamento de Gustavo, Oliverio recibe una llamada, es un ofrecimiento de trabajo desde Montevideo.

**31. Un viaje más.** Oliverio va en el barco rumbo a Uruguay.

**32. No te salves.** En el Sefiní se escucha en off el poema “No te salves” de Mario Benedetti. Ana lo está leyendo en una hoja de papel. Oliverio toma una copa en una mesa mientras espera que termine de leer. Ella camina hacia él, en cámara lenta con la hoja en su mano.

**33. Alguna vez, ¿te acordaste de mi?** Ana llega hasta su mesa, hablan, él le pregunta si en todo ese tiempo alguna vez se acordó de él. Le contesta que no

tiene memoria. Está mintiendo, por un libro de Benedetti lo recordó. Acuerdan pasar la noche juntos.

**34. El marinero del bar.** De nuevo el marinero dice algunos versos en alemán.

**35. El vuelo interrumpido.** Oliverio está en casa de Ana, hacen el amor y comienzan a levitar pero ella se arrepiente y descienden a la cama. Ella comienza a vestirse, tiene que volver al cabaret

**36. Basta, por esta noche...** Oliverio está esperando fuera de la oficina en la agencia de publicidad. Se escucha en off "Sefini" de Juan Gelman. Vuelve a Buenos Aires, está solo en el barco que lo lleva.

**37. La muerte en el puerto.** Llega a Buenos Aires. La muerte le espera en la orilla del muelle, se van juntos, ella continua su ofrecimiento de empleos.

**38. Descolgar los poemas.** Oliverio llega a su habitación, descuelga del tendedero su ropa y sus poemas, los guarda todos en una carpeta y se dirige a una imprenta.

**39. Dicotomía incruenta.** Oli va por la calle, pasa frente a una zapateria, entra y comienza a recitar al empelado, un hombre maduro, "Dicotomía incruenta" de Oliverio Gironde. Se va al terminar el poema.

**40. Otra escapada a comer.** Los amigos planean de nuevo ir a comer, Oliverio tiene preparado otro poema para el parrillero. Llegan hasta ahí, hacen su intercambio y comen.

**41. Cocktail de personalidades.** Oliverio está en su habitación jugando con su tren y le interrumpe el ruido que viene del closet, se acerca a abrirlo y encuentra a otro Oliverio amordazado. Se ponen a hablar, se reprochan, dialogan.

**42. Una nueva conquista.** En un bar, encuentra a una ciega que le llama la atención, se acerca y dice las líneas de “Espantapájaros 1”.

**43. La ciega que ve.** La ciega y Oli están en su cama, ella va adivinando sus movimientos, él está impresionado. Después le muestra como puede mirar con sus manos, tocando. Hacen el amor y después, él está a punto de accionar el mecanismo de su cama pero se arrepiente.

**44. De camino a casa de la ciega.** Oliverio acompaña a la ciega a su casa, van en tren, caminando. Se despide a la puerta de su casa.

**45. La madre, la vaca.** Oliverio camina por un paraje, en la noche y una voz le llama la atención pues se escucha como su madre. La voz viene de una vaca echada en el pasto. Se queda escuchándole asombrado.

**46. Los libros de Oliverio.** Entra a una librería y pregunta sobre la venta de sus libros, termina comprándolos todos. La muerte aparece en la librería.

**47. Flores para la muerte.** En una cafetería continua su diálogo con la muerte, le compra flores, la insulta de nuevo y ella continua en su postura, buscándole empleo, aconsejándole.

**48. Los dos en el subte.** Ahora están en el metro, continúan su camino, ella justifica su trabajo, habla de Dios. Él le propone emborracharse juntos.

**49. Otra de sus personalidades.** Otra de sus personalidades se manifiesta en su habitación. Este Oliverio llora, le reclama.

**50. Oliverio se arranca el corazón.** Oliverio toma de nuevo el barco a Uruguay, llega hasta el Sefiní. Mientras se escucha un bolero, se presenta ante Ana disfrazado, se desnuda frente a ella, se arranca el corazón y se lo entrega. Después bailan juntos en la pista entre la gente.

**51. La puta de día.** Oliverio y Ana salen a las calles de la ciudad, es de día, comen en un restaurante ella le revela su pasado. Pasean en los restaurantes, se encuentran con amigos de Ana, se hacen fotos. Van a la orilla del río y ella le dice que nunca debe ver a una puta de día. Él la acaricia mientras habla.

**55. Otro incipiente vuelo.** Vuelven a casa de Ana, tumban la puerta y entran abrazados, besándose. Hacen el amor. Todo a su alrededor estalla, se rompe, se quema. Ella toma su corazón en sus manos y lo besa. La muerte los mira mientras comienzan a levitar.

**56. Ana le rompe el corazón a Oliverio.** Ana le pide al poeta que se vaya, le dice que tiene que ver a un cliente, que no vuelva más, que no le estropee el trabajo, que nadie puede redimir a una puta. Él se va, triste.

**57. Llorar a lágrima viva.** Oliverio va por las calles, Ana sigue en su rutina. Se escucha “Llorar a lágrima viva” de Oliverio Girondo. La vida cotidiana de los dos continua y la soledad de ambos. El poeta camina por las calles, toma un café en un bar, triste mira por la ventana de su cuarto.

**58. Gustavo está de nuevo preso.** Oliverio llega al departamento de su amigo. Está preso otra vez. Erik le escribe mientras a su ex mujer. Invita a comer a Oli.

**59. Erik , el canadiense enamorado de Buenos Aires.** Erik y Oli caminan a la orilla del río, mientras el canadiense le cuenta su historia.

**60. El parrillero se casa.** Llegan a comer con el parrillero, y éste les comenta que no necesita más poemas, que su novia le dijo que sí y que se va a casar. Invita a los tres amigos al casamiento.

**61. Rumbo a la boda.** Erik y Oliverio esperan a Gustavo a las afueras de la prisión, lo reciben y en un auto rentado se dirigen a la boda mientras beben champagne.

**62. La boda.** Es el casamiento del parrillero, en un lugar al aire libre, con gente bailando y comiendo. Erik no puede quitar sus ojos de una mujer que baila, lo comenta con Oli quien se aleja de la fiesta.

**63. Un nuevo encuentro con la vaca.** A lo lejos Oliverio ve una vaca, se acerca a hablarle, le llama “mamá” pero esta vez no hay respuesta.

**64. La ex mujer de Oliverio.** El poeta camina por la calle, se detiene frente a un café y descubre a su ex mujer. Entra a tomar un café con ella, platican, se confiesan. Ella le pregunta si está enamorado.

**65. Oliverio impresiona a Ana.** Viaja de nuevo a Montevideo, vuelve al Sefiní y se presenta vestido en forma elegante. Le pide sus servicios a Ana, como un cliente mas. Ella se disculpa por su brusquedad de la otra vez, pero, es que le dice que se comporta como un adolescente. Lo cita en su casa.

**66. De nuevo el corazón roto.** Oliverio sale a la noche montevideana, entra en un bar, espera impaciente el momento de reunirse con Ana. Se dirige a su casa, toca su puerta y escucha del otro lado jadeos, gemidos de su amada. La imagina con otro hombre, pero ella está sola, lo está engañando. Oliverio se aleja destrozado, Ana se queda triste.

**69. Una soledad tan concurrida.** Vuelve a su puerto. Se detiene y entra a un banco, hace fila y cuando llega con la cajera, le recita las líneas de “Rostro de vos” de Mario Benedetti.

**70. Las dos orillas del Río.** A la orilla del Río de la plata, del lado uruguayo, Ana recuerda a Oliverio. Él desde el lado argentino le habla, entre los dos intercambian los versos de los poemas “Canje” y “Me sirve, no me sirve” de Mario Benedetti.

**71. Erik se despide.** Gustavo y Oli se despiden de Erik , quien se va a Corrientes con la mujer que conoció en la boda. Salen a celebrar a un bar.

**72. La llamada de Ana.** Oliverio vuelve a la pensión, una mujer le pide el pago de la habitación. Baja, paga y se va. Ana camina hacia un teléfono público, llama a la pensión, le contesta la mujer y le dice que el poeta ya no vive más allí.

**73. El teléfono suena de nuevo.** Oliverio y Gustavo están en el departamento de éste, reflexionando sobre Dios y el amor físico. Oli, esta triste, pero, suena el teléfono, es una llamada para él.

**74. Oliverio vuela a ver a Ana.** Ana le pide que se vean, está en Buenos Aires. Él corre a verla, la muerte trata de detenerle, pero no lo logra. No puede perder tiempo. Levita por las calles , volando a su encuentro. Llega hasta ella.

**75. El vuelo mágico.** Después de encontrarse, hacen el amor y por fin vuelan, cruzan las dos orillas de Río, sobrevuelan la casa de Ana, el cabaret, hasta volver a la cama de Oliverio. Recita de nuevo el poema de Gironde “Espantapájaros 1” pero es ella quien acciona el mecanismo de la cama dejando caer al vacío a Oliverio.

**76. Ana se va.** Oliverio entra a un bar, se encuentra a la muerte quien le pregunta sobre su mujer que vuela. Él le cuenta de su amor y de lo agradecido que está con ella. Ana por su parte está en el aeropuerto, se va con su hija.

**77. Te propongo construir un puente.** Oliverio ve a una mujer en el bar, se despide de la muerte y se acerca a hablar con ella. Se sienta y le recita “Nuevo canal intraoceánico” de Mario Benedetti. Y ella le responde con una advertencia y con las líneas de “Espantapájaros 1”.

**78. Créditos finales.** Aparecen también imágenes de los escenarios del filme.

## **2.2. ESPANTAPÁJAROS, INTERLUNIOS Y MIRADAS**

### **2.2.1 EL ANÁLISIS DE *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN***

Entrando de lleno al análisis del filme, lo primero será revisar las unidades significantes elegidas, algunos sintagmas filmicos buscando su correspondencia con los sintagmas literarios elegidos. El primero es el texto más importante, el poema *Espantapájaros 1* de Oliverio Gironde, inspiración del argumento del filme de Eliseo Subiela, por lo tanto lo encontramos en imágenes y diálogos de la película. De principio a fin la historia nos remite a aquel hombre que puede perdonarle a una mujer cualquier cosa, menos que no sepa volar, sin embargo no es únicamente en este nivel en dónde se encuentran las líneas de ese y otros poemas; es decir, no sólo desde el punto de vista narrativo se da esta correspondencia, también está en los elementos propios del lenguaje cinematográfico, en la construcción y la disposición de las imágenes, en la unión de éstas en escenas y secuencias; en otras palabras, en el discurso cinematográfico está imbricado el discurso poético.

## ESPANTAPÁJAROS 1

*Oliverio Girondo*

*No sé, me importa un pito que las mujeres tengan  
los senos como magnolias o como pasas de higos; un  
cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una  
importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan  
con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida.  
Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que  
sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias;  
¡pero eso sí - y en esto soy irreductible - no les perdono,  
bajo ningún pretexto que no sepan volar. Si  
no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretenden seducirme!*

Este poema es la estructura del filme, es su esqueleto, por lo tanto son varias las escenas y secuencias en donde lo encontramos evocado o mas directamente hablado, recitado. La secuencia que da inicio a *El lado oscuro del corazón* comienza con un primer plano del protagonista de la historia. Es un gran primer plano de su rostro, mientras le escuchamos decir las primeras líneas de Girondo. El plano cambia y ahora vemos a una mujer a su lado, desnuda y mirándole, escuchándole. La cámara vuelve después al rostro del protagonista, pero ahora de perfil y cuando está a punto de terminar el verso, la cámara se coloca frente a los dos personajes y en el plano podemos verlos acostados en una cama, en un cuarto que se aprecia con pocos muebles, un buró al lado de él y una

silla. La atmósfera del lugar es azulada, la pared del cuarto es de color azul, lo cual, aunado a la iluminación<sup>6</sup>, provoca la sensación de que el lugar es azulado.

Entonces, la cámara permanece quieta, posicionada frente a estos dos personajes en un plano general mostrando el cuadro, la puesta en escena, los personajes y se observa a Oliverio voltear hacia el buró y presionar un botón que desfonda el lado de la cama donde estaba recostada la mujer. Evidentemente ella cae al vacío. El plano cambia y ahora la cámara realiza un contrapicado, mira a Oliverio desde el fondo, desde el lugar dónde cayó la mujer que antes yacía a su lado, y le vemos a él mirando desde arriba. La secuencia termina cuando la cámara vuelve a colocarse frente a la cama, pero ahora sólo se ve a Oliverio, quien vuelve a apretar el botón que cierra esa compuerta secreta de su cama, ese mecanismo que le permite tirar al olvido a las mujeres que no satisfacen su necesidad mágica, que no son ligeras como plumas, que no le cumplen el sueño de volar, de amar. Los elementos del lenguaje cinematográfico: el montaje, la iluminación, los movimientos de cámara se reúnen y se disponen de forma tal que no sólo a través de la lengua está presente el *Espantapájaros 1*; por ejemplo, la imagen de la mujer que cae al vacío, que no sabe volar, es la correspondencia casi exacta de las palabras de Girondo. De esta forma los ejemplos siguen, los versos tienen su equivalente en el lenguaje del cine.

*Esta fue - y no otra - la razón de que me enamorase,  
tan locamente, de María Luisa.*

---

<sup>6</sup> La iluminación es un elemento base en todas las técnicas visuales y también se constituye como un recurso indispensable para sugerir la tridimensionalidad en el cine. Así mismo, es fundamental para la composición de cada plano.

*¿Qué me importaban sus labios por entregas y  
sus encelos sulfurosos? ¿Qué me importaban sus extremidades  
de palmípedo y sus miradas de pronóstico reservado?  
¡María Luisa era una verdadera pluma!*

Más adelante, la siguiente secuencia que repite el texto, presenta primero un plano medio de Oliverio mirando al frente. El plano cambia y ahora vemos a una mujer, a Ana, la coprotagonista de la historia. El montaje permite concluir que él la está mirando. Después, en un travelling<sup>7</sup> la cámara sigue al personaje, le vemos acercarse a donde se encuentra la mujer, y comienzan a escucharse de su boca, otra vez los versos. Posteriormente se intercalan los planos de él y de ella, él hablando y ella escuchándole, son cortes directos a los rostros de ambos. Las escenas transcurren en el interior del cabaret llamado *Sefiní*. En el ambiente predominan los tonos rojos, la iluminación rojiza y escasa, casi a contraluz. Las imágenes entonces, copian de nuevo la advertencia del poeta, puede perdonarle todo a una mujer, menos que no sepa volar, y esta mujer que se vislumbra como la indicada, como la “que vuela” ríe con disimulo mientras escucha a este hombre.

Desde el punto de vista argumental el texto fílmico continúa, conocemos a los protagonistas, sus deseos, sus anhelos, sus manías, sus vidas, se descubre que él es poeta y ella prostituta, que están solos, muy solos y que a ambos les hace falta el amor en sus vidas.

---

<sup>7</sup> El travelling consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria de desplazamiento.

*... me importa un pito que las mujeres tengan  
 los senos como magnolias o como pasas de higos;  
 un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una  
 importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan  
 con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida.  
 Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que  
 sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias...*

En cierta forma esto es así, a Oliverio no le importa cómo sean las mujeres, y por lo tanto, en su afanosa búsqueda se involucra con mujeres bigotonas, ciegas, etc. Sólo importa esa condición que le impone a todas, y las que no cumplen caen en su cama “pirañera”.

La escena de la cama, de la primera secuencia, se repite más adelante, con una mujer bigotona que conoce en un bar. La misma posición de la cámara, la misma iluminación azulada y el mismo contenido, sólo cambia la mujer que cae al precipicio del desprecio de Oliverio. Los elementos cinematográficos se repiten en este caso, es decir, las imágenes son similares, porque se hace énfasis al discurso poético, se reiteran los versos.

*...¡pero eso sí! - y en esto soy irreductible - no les  
 perdono, bajo ningún pretexto que no sepan volar.  
 ¡Si no saben volar pierden el tiempo las que pretendan seducirme!...*

En otra secuencia se produce el segundo encuentro de Ana y Oliverio. Tienen relaciones sexuales y observamos en la escena como de repente sus

cuerpos comienzan a levantarse, a flotar sobre la cama; el sexo de fantasía aparece, el amor, ella se arrepiente y le pide que paré, “le dolió algo”. Pero el romance continua, ella es la indicada, no puede dejarla ir; en otra escena vemos a Oliverio desnudándose ante ella en el cabaret, arrancándose el corazón para dárselo. Y sale del *Sefiní* completamente entregado y confesado ante Ana. Sale a Montevideo, a las calles, a la noche, al día, a los amigos, a las fotos a los recuerdos y al vuelo. En estas escenas, en la composición de estas imágenes del texto de Subiela, desde el punto que sea, argumental o visual, hay un hombre y una mujer que vuelan, qué se desprenden del piso juntos.

*¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese,  
volando, de algún paseo por los alrededores! Allí lejos,  
perdido entre las nubes, un puntito rosado.*

*“¡María Luisa! ¡María Luisa!”... y a los pocos segundos, ya me  
abrazaba con sus piernas de pluma, para llevarme,  
volando, a cualquier parte.*

*Durante kilómetros de silencio planeábamos una  
caricia que nos aproximaba al paraíso; durante horas  
enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles,  
y de repente, en tirabuzón, en hoja muerta,  
el aterrizaje forzoso de un espasmo.*

Y el encuentro se repite, el intento por volar es primordial, así que en otra secuencia del filme, los vemos entrar a un cuarto, todo transcurre en cámara lenta, los vemos acercarse a la cámara que está realizando un plano general, vemos sus siluetas pues están siendo iluminados a contraluz, él la está cargando, mientras se

besan y se desnudan. Después cambia el plano y ahora están en la cama, haciendo el amor, hay varios planos detalle de objetos del cuarto: el dinero y una llave incendiándose, un perfume evaporándose y un jarrón estallando. Y el momento de los cuerpos juntos levitando se repite, pero ahora es él quien se arrepiente cuando empiezan a volar.

*¡Qué delicia la de tener una mujer tan ligera...,  
aunque nos haga ver, de vez en cuando, las estrellas;  
¡Qué voluptuosidad la de pasarse los días entre las nubes...  
la de pasarse las noches de un solo vuelo!*

La referencia a este poema *Espantapájaros 1* se repite en las imágenes. En algunos casos no es tan evidente como la declamación en diálogos de los versos del poeta argentino, y aunque algunas escenas se parecen, los encuentros en esa cama sin fondo no son iguales. Por ejemplo, casi al final del texto, Subiela crea una secuencia que nos muestra a esa pareja cuando por fin se deciden a volar, a amarse.; la primera escena de este segmento muestra a Oliverio volando... literalmente a encontrarla, se ve un plano de sus pies levitando, sin tocar el suelo, corta a otro plano de su rostro, después se encuentran. Entonces el director, vuelve a ese plano del cuarto azulado, a la cama de Oliverio para verles volar; la escena es de ambos volando sobre la ciudad, sobre Buenos Aires, sobre Montevideo, por encima del Sefiní, pasan la noche *de un solo vuelo*. Por último en un plano general se presenta el lugar donde se encuentran, se ven a los dos en la cama, hay un primer plano del rostro de Oliverio visto de perfil, después un corte directo vuelve al plano general de la cama mostrándolos a ambos; es la misma

escena que con las otras mujeres, los mismos planos, la misma iluminación azulada, pero la mujer que está ahí es Ana y es ella a quien vemos voltear al buró, apretar un botón y dejar caer a Oliverio al vacío.

*Después de conocer una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre? ¿Verdad que no hay una diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo? Yo, por lo menos, soy incapaz de comprender la seducción de una mujer pedestre, y por más empeño que ponga en concebirlo, no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando.*

La última aparición de el *Espantapájaros 1* en la película se produce al final, es la última secuencia. Oliverio está en un bar, ya conoció a su mujer etérea, ya no puede imaginar hacer el amor más que volando, por eso cuando se acerca a una mujer en el bar, muy parecida a Ana, va buscando a la que vuela, a la que se fue al otro lado del atlántico, y esta mujer, se adelanta a su advertencia y “le aclara de entrada” que puede perdonarle todo a un hombre, menos que no sepa volar.

De principio a fin, desde la primera escena hasta la última, este texto de Gironde está presente en el otro texto, en el de Subiela y el desarrollo argumental y narrativo de la historia evoca las líneas del *Espantapájaros 1*. Las imágenes elegidas van imitando el contenido de los versos, a nivel de la expresión, los planos, los encuadres, la puesta en escena, el movimiento, el desarrollo mismo de la escena pretende trasladar lo que dice el poema. Por lo tanto a nivel del

contenido es posible afirmar que si el texto dice: *no sé, me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higos...* las imágenes representan conceptual y narrativamente lo mismo, en una escena y en la suma de todas.

## **POCO SE SABE**

*Juan Gelman*

*yo no sabía que  
no tenerte podía ser dulce como  
nombrarte para que vengas  
aunque no vengas...*

Este sintagma lingüístico, que es un poema de Juan Gelman, es un ejemplo diferente al anterior, es la fusión del discurso poético en la imagen del discurso fílmico, pero sobre todo en esa otra materia de la expresión que es el sonido fónico, es decir, la voz en off y los diálogos de la película. El sintagma elegido está compuesto por una secuencia que comienza con un plano general que presenta la cubierta de un barco, vemos un río, el Río de la Plata y vemos a un hombre, le vemos de lado, casi por detrás, vemos su perfil a contraluz, la luz que le ilumina proviene del cielo y por lo tanto lo que percibimos es en realidad su silueta.

Después hay un corte directo a otra toma, a otro plano. La cámara ahora se coloca por detrás de este hombre, completando la visión del escenario en el que se encuentra. No es el mismo cuadro desde otra perspectiva, ya que él se

encuentra colocado en otro lugar de la cubierta del barco. Durante este plano comienza a escucharse, en voz en off, las líneas de Gelman. Por medio de otro corte directo cambia el plano a un plano medio de Oliverio, abrigándose sin mirar a la cámara. Cuando termina de escucharse el poema se vuelve al plano anterior, la única diferencia es que el hombre no está parado en la orilla del barco

*y no haya sino*

*tu ausencia tan*

*dura como el golpe que*

*me di en la cara pensando en vos*

Si bien parece que no existen correspondencias entre las imágenes y los versos, podemos decir que el referente del texto literario es la soledad, la ausencia del sujeto amoroso y la sensación que provoca esa escena es también de vacío, de melancolía, de nostalgia y soledad. Es un hombre solo, mirando la infinita inmensidad del río que está cruzando y al escuchar el texto poético en segundo plano, se completa la idea que se presenta en imágenes.

## **NO TE SALVES**

*Mario Benedetti*

*No te quedes inmóvil*

*al borde del camino*

*no congeles el júbilo*

*no quieras con desgana*

*no te salves ahora*

*ni nunca*

*no te salves*

*no te llenes de calma*

En el filme este poema aparece durante una secuencia que comienza con un plano de la entrada del cabaret llamado Sefiní. Se observa el movimiento de la calle, la gente caminando por una calle oscura, el letrero del lugar en luces rojas y en voz en off se escuchan las primeras líneas de este texto... *no te quedes inmóvil al lado del camino...* Después de un corte directo el plano cambia, el escenario es otro, nos ubica al interior del cabaret en un plano medio de Ana, leyendo el poema; la escena continúa con varios cortes y cambios de planos, de Ana a Oliverio sentado en una mesa, con el movimiento del cabaret al fondo, ella leyendo y él esperando la aprobación o desaprobación de la mujer que está mirando. La iluminación hasta ese momento es predominantemente en tonos rojos.

*no reserves del mundo*

*sólo un rincón tranquilo*

*no dejes caer los párpados*

*pesados como juicios*

*no te quedes sin labios*

*no te duermas sin sueño*

*no te pienses sin sangre*

*no te juzgues sin tiempo*

El poema continúa escuchándose en voz de Oliverio; súbitamente se cambia de escenario, ahora en un plano general se ve la pista de baile con dos

parejas bailando a contraluz. Al fondo del cuadro aparece Ana del lado derecho, caminando en cámara lenta. Ella comienza a desplazarse hacia donde se encuentra ubicada la cámara, mientras la iluminación cambia. Ahora los tonos rojizos ceden paso al tan recurrente color azul. Lo que antes veíamos en primer plano, es decir las parejas bailando dejan de ser iluminadas y ahora sólo importa Ana en la escena, la luz azul la ilumina. Este recurso aunado a la cámara lenta, provoca la sensación de que la mujer es ligera, que camina casi volando, como un ser etéreo, como un ángel.

La iluminación sólo permite reconocer la silueta de esta mujer, pero conforme avanza hacia el lugar en el que la cámara permanece fija registrando ese momento, los demás elementos de la puesta en escena del cuadro se mueven. De igual forma, conforme se desplaza esta luz va cambiando, y su presencia se vuelve nítida, definida, hasta que sale de cuadro.

*y te salvas ahora*

*y te llenas de calma*

*y reservas del mundo*

*sólo un rincón tranquilo*

*y dejas caer los párpados*

*pesados como juicios*

*y te secas sin labios*

*y te duermes sin sueño*

*y te piensas sin sangre*

*y te juzgas sin tiempo*

*y te quedas inmóvil*

*al borde del camino*

*y te salvas*

*entonces*

*no te quedes conmigo.*

Este ejemplo es similar al anterior, la poesía está en el sonido fónico, su presencia es incuestionable, el texto está en la voz, el referente en la otra materia de la expresión puede parecer diluido, pero, abiertos a las interpretaciones, el sentido es similar, es una evocación, no imitación literal. *No te salves* de Benedetti es la declaración de Oliverio de lo cuestionable y lo incuestionable de su amor, es la petición de que no se salve, de que no cambie, que sea ella, como hasta ese momento.

## **SEFINÍ**

*Juan Gelman*

*Basta por esta noche cierro*

*la puerta me pongo*

*el saco guardo*

*los papелitos donde*

*no hago sino hablar de ti*

*mentir sobre tu paradero*

*cuerpo que me has de temblar*

En un plano medio de Oliverio de perfil, fumando un cigarro, sentado, después de haber visto a Ana, de haber sentido su miedo, su arrepentimiento cuando parecía que iban a volar. Después en otro plano, la cámara encuadra el Río de la Plata y a lo lejos se observa Buenos Aires; luego se ve de nuevo el perfil de Oliverio y al fondo está ese Río. Se escucha en voz en off *Sefiní* de Gelman; mientras se aleja de Montevideo

## ESPANTAPÁJAROS 8

*Oliverio Girondo*

*Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail,  
un conglomerado, una manifestación de personalidades.  
En mí, la personalidad es una especie de forunculosis  
anímica en estado crónico de erupción; no pasa media  
hora sin que me nazca una nueva personalidad...*

La escena presenta un plano general de la habitación donde pasa sus noches el poeta, a éste lo vemos jugando con un tren colocado sobre una mesa, la cámara realiza un travelling lateral para seguir el desplazamiento de Oliverio que se dirige al ropero de donde salieron unos ruidos. Abre la puerta y ahora está en primer plano otro Oliverio, sentado dentro del ropero, amordazado.

*El hecho de que se hospeden en mi cuerpo es  
suficiente, sin embargo, para enfermarse de indignación.  
Ya que no puedo ignorar su existencia, quisiera obligarlas  
a que se oculten en los repliegues más profundos de mi  
cerebro. Pero son de una petulancia... de una falta de tacto...*

La escena continua con un primer plano del segundo Oliverio amordazado dentro del armario mientras la mano del primer Oliverio quitándole la mordaza para dejarle hablar. Y así lo hace, el segundo Oliverio le comienza a hacer reclamos al primero, en el siguiente plano, la cámara amplía el cuadro para presentar a los dos, hablándose.

*...Hasta las personalidades más insignificantes se dan unos aires de trasatlántico. Todas, sin ninguna clase de excepción, se consideran con derecho a manifestar un desprecio olímpico por las otras, y naturalmente, hay peleas, conflictos de toda especie, discusiones que no terminan nunca. En vez de contemporizar, ya que tienen que vivir juntas, ¡pues no señor!, cada una pretende imponer su voluntad, sin tomar en cuenta las opiniones y los gustos de las demás. Si alguna tiene una ocurrencia, que me hace reír a carcajadas, en el acto sale cualquier otra, proponiéndome un paseíto al cementerio. Ni bien aquella desea que me acueste con todas las mujeres de la ciudad, esta se empeña en demostrarme las ventajas de la abstinencia, y mientras una abusa de la noche y no me deja dormir hasta la madrugada, la otra me despierta con el amanecer y exige que me levante junta con las gallinas....*

En este ejemplo, el texto no se escucha ni en voz en off , ni en los diálogos de la escena, pero en la imagen, las escenas nacen a partir de estas líneas de Girondo. El cocktail de personalidades , los reclamos, los aires de trasatlánticos de éstas. Más adelante en otra secuencia se repite este plano del cuarto, de la mesa con el tren, de Oliverio jugando, pero ahora sentado sobre la cama se ve a otro Oliverio más, sollozando, llorando. El plano cambia para ver a los dos, interactuando, el primer Oliverio regaña al segundo, reprochándole que todo le conmueve. El poeta es sin duda un cocktail de personalidades.

**INTERLUNIOS**  
*Oliverio Girondo*

*Diluido en esa contemplación había logrado olvidarme hasta de mí mismo, cuando, de repente, una voz pastosa pronunció mi nombre. Aunque estaba seguro de encontrarme solo, la voz era tan nítida que me incorporé para comprobarlo. A los dos lados del camino, el campo se extendía sin tropiezos. Uno que otro árbol perdido en la inmensidad y, cerca de mí, algunos cardos, entre los cuales divisé un bulto que resultó ser una vaca echada sobre el pasto.*

Este ejemplo es uno de los más representativos de la hipótesis de que el texto de Eliseo Subiela está basado en poemas y que los sintagmas literarios elegidos tienen su correspondencia en los sintagmas del cine. En este caso Subiela llevó a cabo un verdadero traslado del poema *Interlunios* a imágenes, es evidente su intento de llevar las palabras al lenguaje cinematográfico.

La secuencia comienza con Oliverio caminando por un paraje, con la oscuridad de la noche cayendo, el plano general muestra todos los elementos del escenario en el que coloca a nuestro protagonista: un camino bien trazado, a los lados de ese camino hay árboles, un pastizal y la noche también se aprecia a detalle. La cámara imita el caminar de Oliverio realizando un travelling que también permite visualizar el lugar en el que se lleva a cabo la escena. Esto es en las imágenes, en las líneas del poema, Girondo habla de ese camino, de ese paisaje y de su persona, porque el poema está escrito en primera persona, y hace referencia a una voz que se escucha nítida y clara. Y al igual que en la literatura, en el cine el personaje va caminando, escucha una voz, el plano cambia y aparece a cuadro una vaca echada en el pasto.

Después continúan los primeros planos de la vaca y del rostro de Oliverio mientras que en el sonido fónico se percibe la voz de una mujer que parece salir del animal.

*“¿No te da vergüenza? ¿Cómo es posible?*

*¿Qué has hecho para llegar a ese estado?*

*¿Ya ni siquiera puedes vivir entre la gente?*

*Por absurdo que resultase, era indudable que la voz partía*

*del lugar donde se encontraba la vaca. Con el mayor disimulo*

*me di vuelta para observarla. La claridad de la noche me permitía*

*distinguir todos sus movimientos. Después de incorporarse y*

*avanzar unos pasos se detuvo a pocos metros del sitio en que me*

*hallaba, para rumiar durante un momento lo que diría y proseguir con*

*un tono acongojado:*

*“¡Hubieras podido ser tan feliz!... Eres fino, eres inteligente y egoísta.*

*¿Pero qué has hecho durante toda tu vida? Engañar, engañar... ¡nada más que engañar!...*

*Y ahora resulta lo de siempre; eres tú, el verdadero, el único engañado.*

*¡Me dan unas ganas de llorar! ... ¡Desde chico fuiste tan orgulloso!...*

*Te considerabas por encima de todos y de todo. De nada valía reprenderte.*

*Crees haber vivido más intensamente que nadie. Pero, ¿te atreverías a negarlo?,*

*nunca te has entregado. ¡Cuando pienso que prefieres cualquier cosa*

*a encontrarte contigo mismo! ¿Por qué te empeñas en llenarlo de nada?*

*Ya no eres capaz de extender una mano, de abrir los brazos. ¡Es verdaderamente*

*desesperante!... ¡Me dan unas ganas de llorar!*

La cámara se acerca a la vaca, diversos cortes directos cambian el plano para mostrar a Oliverio escucharla con admiración y atención. En verdad pareciera

que la vaca está hablando, no sólo porque se escucha la voz de una mujer, sino porque mueve un poco su cabeza, lo que provoca la sensación de que conversa con el personaje. Ciertos fragmentos del poema se retoman para este diálogo imaginario, son sólo algunas líneas, mientras otras son parafraseadas y como podemos ver, algunas otras son representadas mediante la puesta en escena de esta secuencia.

*Cuando calló, sin darme cuenta me levanté y di unos pasos hacia ella. Después de mirarme con unos ojos humedecidos de ternura y de limpiarse la boca refregándose contra la paleta, sacó el pescuezo por encima del alambrado y estiró los labios para besarme.*

*Inmóviles, separados únicamente por una zanja estrecha, nos miramos en silencio. Pude caer de rodillas, pero di un salto y eche a correr por el camino. En lo más profundo de mí mismo se erguía la certidumbre de que la voz que acababa de oír era la de mi madre.”*

El último plano muestra a Oliverio por detrás, acercándose a la vaca, tratando de comprobar que la voz proviene de ahí y cuando lo confirma, se impresiona y se echa a correr por el camino; de nuevo se vuelve al plano general que describe el escenario. Oliverio corre con el fondo de un cielo estrellado, la cámara le ve alejarse hasta fundirse a negros.

## LLORAR A LÁGRIMA VIVA

Oliverio Girondo

*Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión.*

*Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos.*

*Llorar de amabilidad y de amarillo. Abrir las canillas,*

*la compuertas del llanto. Empaparnos el alma, la camiseta.*

*Inundar las veredas y los paseos, y salvarnos, a nado, de nuestro llanto.*

Este texto se escucha en voz en off, mientras transcurren frente a nosotros múltiples imágenes, imágenes del desamor: Oliverio caminando por una calle; al fondo se mira un faro mientras a él lo vemos a lo lejos. Ana completamente sola, haciendo esa vida triste, comprando, comiendo, tomando el bus en Montevideo. Mientras en Buenos Aires está Oliverio, tomando café, andando por sus esquinas y aceras, fumando en su cuarto al lado de la ventana, llorando por ella aunque no se le vean lágrimas en el rostro.

*Asistir a los cursos de antropología, llorando. Festejar los*

*cumpleaños familiares, llorando. Atravesar el África llorando.*

*Llorar como un cacuy, como un cocodrilo... si es verdad*

*que los cacuies y los cocodrilos no dejan nunca de llorar.*

*Llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorarlo con la nariz,*

*con las rodillas. Llorarlo por el ombligo, por la boca.*

*Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de*

*frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria.*

*¡Llorar todo el insomnio y todo el día!*

Eliseo Subiela utiliza las líneas del poema de Gironde para ejemplificar la tristeza de sus dos personajes. Entonces realiza la secuencia con imágenes que muestren la soledad, la nostalgia del uno por el otro, las maneras de llorar de Ana y Oliverio aunque no les veamos lágrimas en el rostro.

## **ROSTRO DE VOS**

*Mario Benedetti*

*Tengo una soledad tan  
concurrida  
tan llena de nostalgias  
y de rostros de vos  
de adioses hace tiempo  
y besos bienvenidos  
de primera de cambio  
y de último vagón.  
tengo una soledad tan concurrida  
que puedo organizarla  
como una procesión  
por dolores  
tamaños  
y promesas  
por época  
por tacto*

*y por sabor*

El poema aparece en una secuencia que muestra a Oliverio entrando en un banco, lo vemos formarse en la fila de una caja, es una soledad concurrida, una soledad llena de gente. La escena continúa cuando llega hasta el mostrador y comienza a decirle los versos de Benedetti a la cajera. Varios primeros planos de él y de ella nos acompañan mientras continuamos escuchando.

*...sin un temblor de más*

*me abrazo a tus ausencias*

*que asisten y me asisten*

*con mi rostro de vos*

*estoy lleno de sombras*

*de noches y deseos*

*de risas y de alguna*

*maldición*

Del banco la escena se traslada a Ana comiendo en su casa, una escena recurrente que la muestra sola en su pequeño apartamento. Y directamente corta a Oliverio en la calle, el Obelisco de Buenos Aires al fondo, la cámara le sigue en ese trayecto, el poema se sigue escuchando ahora en voz en off.

*pero el rostro de vos*

*mira a otra parte*

*con sus ojos de amor*

*que ya no aman  
como víveres  
que buscan a su hambre  
miran y miran  
y apagan mi jornada  
las paredes se van  
queda la noche  
las nostalgias se van  
no queda nada*

*y mi rostro de vos  
cierra los ojos y es una soledad tan desolada*

La secuencia continua con escenas del cabaret, de Ana con un cliente, mirando a ningún lado y culmina con Oliverio en la orilla del Río, buscando la otra orilla imperceptible.

En el filme se escuchan otros poemas, sin embargo, los ejemplos citados con anterioridad son los más representativos de esta unión de la poesía con el cine, en algunos casos la presencia de los versos es evidente, está en la voz humana, por lo tanto cada línea de los textos utilizados es identificable. Son los otros casos los más interesantes, ya que esa presencia del discurso poético, es velada. No se reconoce en un primer momento, ya que sólo está en las imágenes; si no conocemos las poesías que fueron utilizadas por Subiela para conformar su texto, podemos pasar por alto que estas construcciones provienen de la literatura

y del intento por llevar al cine fragmentos artísticos cuya materia de la expresión es la lengua.

## **NUEVO CANAL INTRAOCEÁNICO**

*Mario Benedetti*

*Te propongo construir  
un nuevo canal  
sin esclusas  
ni excusas que comunique por fin  
tu mirada  
atlántica  
con mi natural  
pacífico*

Este es también un caso en donde la poesía está únicamente en el sonido fónico del texto fílmico, a través del personaje de Oliverio se oye otro de los poemas de Benedetti; sólo se escucha porque en la escena en que aparece, se ve a Oliverio sentarse frente a una mujer en un bar y mirarla al tiempo que le dice las palabras del poeta uruguayo. Aquí no hay un traslado de la poesía a la imagen, hay una imbricación, es la lengua poética fusionada en el soporte fílmico, como en algunos de los otros casos citados, es el discurso poético en el discurso cinematográfico.

Varios poemas más aparecen a lo largo del texto de Eliseo Subiela, es decir, los ejemplos anteriores no son todos los casos en los que aparece la poesía ya sea en la banda imagen o en la banda sonora, pero en definitiva son los mas

útiles para el objetivo del trabajo. No obstante, los fragmentos expuestos, extraídos del polo metafórico del filme, dejan clara esa intención del autor del texto de construir su película atendiendo a crear con detalle cada plano, cada escena, a crearlos basándose en el arte de la poesía, trasladando líneas a imágenes, llevando un discurso a otro, mezclando la lengua con el lenguaje cinematográfico.

## CONCLUSIONES

Las reflexiones finales de este trabajo parten de todas las preguntas que motivaron esta investigación, preguntas en torno a la poesía, a la poesía en el cine, al gozo que provoca ir al cine y ver una película, pero también a la inquietud de poder decir algo más de esa película que un comentario que se haría al salir de la sala. Cine y poesía parecían dos ámbitos que no se tocaban, que sólo compartían esa cualidad de ser ambas consideradas un arte. Por ese motivo, descubrir en un filme que varios poemas se sucedían a la par que las imágenes como es el caso de *El lado oscuro del corazón*, provoca cuestionarse, cómo funciona esa imbricación del cine con el lenguaje poético.

La primer pregunta giraba en torno a esa dificultad de comprender qué era lo especial de un poema. Reconocer la poesía en la lengua, en un texto escrito parece sencillo; toda persona puede entender sin tener ningún conocimiento específico, que al escuchar un poema lo encuentra muy diferente de una conversación normal. Sabe que hay un arte, un trabajo especial que no existe en toda construcción lingüística, percibe que el sonido, la musicalidad de las palabras son diferentes y tiene claro que no es el habla cotidiana. El estudioso de la literatura y específicamente de la poesía, sabe en cambio que es un arte de la lengua; y que la noción del lenguaje poético presupone la existencia de circunstancias específicas en la producción y recepción del mensaje. Si para cualquier persona lo importante es la recepción de este mensaje, es decir, esta

percepción diferente a otros mensajes comunes, para el especialista, la comprensión de esta particular forma de la lengua parte del entendimiento de que lo importante es la acción que se hace, más que la cosa hecha; es decir hacer poesía supone el uso de procedimientos de construcción específicos.

La poesía es estudiada por la disciplina conocida como poética, su fundación y desarrollo se remonta a Aristóteles, sin embargo, Roman Jakobson y sus aportaciones a la lingüística, y en especial a la poética, continúan siendo el referente ideal para comprender y adentrarse en los terrenos del arte del lenguaje. Para Jakobson el estudio de la función poética es la aproximación a estos procedimientos y a partir de su esquema de comunicación los rasgos de esta función fueron establecidos, la lengua-arte, marcada por la función citada concentra su atención en el funcionamiento del mismo lenguaje más que en la referencia o en el contexto. Dicho en forma llana, la importancia de lo que se dice queda supeditada a *cómo se dice*. El lingüista ruso advierte la presencia de varias funciones en un solo mensaje y menciona qué, para considerar un texto como poético, tiene que existir un predominio, un énfasis de la función poética por encima de las demás. Si un mensaje, cumple con esas características entonces es un mensaje efectivamente poético, la atención del destinatario está sobre la forma que éste presenta.

El esquema jakobsoniano está planteado para mensajes verbales y la posibilidad de trasladarlo a otros lenguajes apenas está esbozado en la famosa comunicación del autor titulada *Lingüística y poética*. Para realizar esa búsqueda en el filme había que postular al cine como un lenguaje y a pesar de los muchos

debates y de las diferentes posturas en contra, el cine constituye un sistema de signos codificados, signos heterogéneos organizados bajo varios códigos, pero, utilizados para comunicar, simbolizar y expresar ideas, pensamientos, emociones.

Muchas continúan siendo las preguntas en torno a este lenguaje complejo y muchas también las desacreditaciones, pero, con base en los grandes teóricos del lenguaje y del cine se concluye que cumple con las características de otros lenguajes como el pictórico, el lenguaje de señas y hasta la lengua. De esta forma, al estar frente a un lenguaje, entonces las ideas de Jakobson, sus aproximaciones a la función que cada mensaje tiene, pueden ser aplicadas, con sus debidas limitaciones.

Ahora bien, un filme puede considerarse un texto porque es una producción extraída de un discurso, de una producción significativa y como propone Roland Barthes es apropiado por el lector que le interpreta y le da un sentido. Y al considerar una película como un texto fílmico se está hablando de un mensaje que podemos insertar en el esquema de Jakobson, para analizar cuál es la intención, o el objetivo que se persigue al realizarlo. Si bien el traslado de los conceptos y de los factores que intervienen en un mensaje cinematográfico no es exacto, se encontró un *destinador*, un *destinatario*, un *referente*, un *contacto*, varios *códigos* a diferencia de la lengua y por supuesto un mensaje; una película. Las seis funciones del lenguaje se diluyen al trasladarlas a este otro lenguaje, el esquema del autor ruso fue planteado para casos verbales, sin embargo, la función poética, la que interesaba a esta investigación fue identificada en el texto elegido. Los

principios constitutivos que definen esta función, es decir; la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático es susceptible de cumplirse porque en el cine al igual que en la lengua estos dos ejes existen, el polo paradigmático-metafórico y el eje sintagmático-metonímico.

El cine es un arte sintagmático, el montaje, código exclusivo de éste consiste precisamente en unir, yuxtaponer planos y conformar una gran cadena de contigüidades posicionales. Toda película es una gran extensión sintagmática entonces es mucho más sencillo identificar lo que constituiría el sintagma saussureano, eje metonímico utilizando las categorías de Jakobson en el cine. El paradigma o eje metafórico es un poco más difuso porque es muy amplio; es decir, la elección de cada plano parte de un conjunto, de un sin fin de elementos que pudieran haber aparecido en el plano, que pudieran haber constituido ese plano. En el caso de *El lado oscuro del corazón* la aproximación fue casi exclusiva al eje de la metáfora, ya que analizar el sintagma completo no era pertinente para el análisis planteado; el predominio de la función poética se encuentra en el eje de la metáfora si hablamos de cine.

En el caso de el filme *El lado oscuro del corazón* este eje fue construido en forma tal que destaca la fusión de los discursos cinematográfico y poético, porque en el texto las imágenes fueron elegidas o mejor dicho fueron construidas con base en poemas. Esto es, en cada uno de los fragmentos seleccionados, mas allá de la existencia de la poesía en el sonido fónico (en los diálogos y en la voz en off), la composición de cada cuadro, a nivel expresivo y de contenido está basado

en los textos de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman. Cuando el poema dibuja algún sentimiento de desolación, vacío o soledad, a través de las imágenes son trasladados a ese otro lenguaje, al del cine. Entonces la imbricación de los dos discursos no se limita a escuchar poemas en la banda sonora del filme, el discurso poético constituye el discurso fílmico.

Afirmar que lo poético constituye el discurso cinematográfico parte de lo interpretado en el análisis, y lo constituye porque un poema *Espantapájaros 1* de Oliverio Girondo es el esqueleto del filme, el argumento mismo del texto de Subiela está basado en las palabras del poeta argentino. Las situaciones que a nivel narrativo se presentan trasladan a la pantalla los versos que describen a un hombre que puede perdonar todo a una mujer, menos, que no sepa volar y no sólo se puede decir que el filme está basado en un poema, está construido con base en ese poema complementado con evocaciones, exposiciones y fusiones de otros textos que para la literatura, son considerados mensajes poéticos.

De esta forma, *El lado oscuro del corazón*, utiliza los elementos y signos del lenguaje cinematográfico, el lenguaje bajo el cual está construido, atendiendo a los principios de la función poética; es decir proyectando el eje paradigmático sobre el sintagmático. Lo realiza al construir ese eje con base en los sintagmas lingüísticos, es decir, si por cada sintagma fílmico expuesto en el análisis existe un sintagma lingüístico poético, entonces los elementos a elegir en este paradigma virtual, en esta amalgama de elecciones que tuvo el cineasta están cargados de poesía y por lo tanto el sintagma final, la gran cadena de imágenes que conforman el texto

completo, está construido atendiendo a la producción especial de cada imagen, sobre el lugar, o la disposición en el que aparecen en el texto. En otras palabras, sobre la contigüidad se impone la equivalencia; tal plano está creado de esa forma, con esos elementos, poniendo atención a la intención poética que se traslada de la lengua al cine, la elección en esa construcción de imágenes predomina sobre la combinación.

En este caso en particular, la preponderancia de la función poética salta a la vista debido a esa fusión de discursos; el hecho de que el arte de la poesía esté presente, en forma evidente como en el caso de la banda sonora del filme, deja más claro el predominio de dicha función; sin embargo, el traslado de las consideraciones de Roman Jakobson no tienen un método específico, un tipo de análisis. Es importante aclarar que no existe un ejercicio del lingüista ruso al respecto, todas sus investigaciones las realizó en poemas de autores como Charles Baudelaire pero nunca en algún otro lenguaje. Por lo tanto, este acercamiento es incipiente y materia pendiente de esa ciencia en constante evolución que se conoce como semiología o semiótica, porque en los otros lenguajes de signos, fuera de la lengua, pueden, o mejor dicho existen procedimientos poéticos y constituye un amplio espectro de trabajo el modo en que esos otros lenguajes realizan y enfatizan la construcción de un mensaje para centrar la atención sobre sí mismo.

## FICHA TÉCNICA

### El lado oscuro del corazón

Argentina / Canadá (1992)

Dirigida por: Eliseo Subiela

Escrita por: Eliseo Subiela con base en poemas de Mario Benedetti, Juan Gelman y Oliverio Girondo

### ELENCO

Darío Grandinetti	Oliverio
Sandra Ballesteros	Ana
Nacha Guevara	La Muerte
André Mélançon	Erik
Jean Pierre Reguerraz	Gustavo
Mónica Galán	La ex esposa
Inés Vernengo	La ciega

Producida por:	Suzanne Dussault, Susana Serebrenik
Productor Asociado	Roger Frappier, Fernando Sokolowicz
Música original.	Mário Clavel, Osvaldo Montes
Temas	Chico Novarro, Fito Páez
Fotografía	Hugo Colace
Edición	Marcela Sáenz

Dirección de Arte Margarita Jusid

Vestuario Patricia Pernia

Duración 127 minutos

## LOS POEMAS

**Oliverio Girondo**

### Espantapájaros 1

*No sé, me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! - y en esto soy irreductible- no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!*

*Ésta fue- y no otra- la razón de que me enamorase, tan locamente, de María Luisa.*  
*¿Qué me importaban sus labios por entregas y sus celos sulfurosos? ¿Qué me importaban sus extremidades de palmípedo y sus miradas de pronóstico reservado?*  
*¡María Luisa era una verdadera pluma!*

*Desde el amanecer volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando me preparaba el baño, la camisa. Volando realizaba sus compras, sus quehaceres*

*¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, volando, de algún paseo por los alrededores! Allí lejos, perdido entre las nubes, un puntito rosado. "¡María Luisa! ¡María Luisa!"... y a los pocos segundos, ya me abrazaba con sus piernas de pluma, para llevarme,*

*volando, a cualquier parte.*

*Durante kilómetros de silencio planeábamos una caricia que nos aproximaba al paraíso; durante horas enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles, y de repente, en tirabuzón, en hoja muerta, el aterrizaje forzoso de un espasmo.*

*¡Qué delicia la de tener una mujer tan ligera..., aunque nos haga ver, de vez en cuando, las estrellas!  
¡Qué voluptuosidad la de pasarse los días entre las nubes... la de pasarse las noches de un solo vuelo!*

*Después de conocer una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre?  
¿Verdad que no hay una diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo?*

*Yo, por lo menos, soy incapaz de comprender la seducción de una mujer pedestre, y por más empeño que ponga en concebirlo, no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando.*

## **Espantapájaros 8**

*Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.*

*En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad.*

*Desde que estoy conmigo mismo, es tal la aglomeración de las que me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda. Hay personalidades en todas partes: en el vestíbulo, en el corredor,*

*en la cocina, hasta en el W.C.*

*¡Imposible lograr un momento de tregua, de descanso! ¡Imposible saber cuál es la verdadera!*

*Aunque me veo forzado a convivir en la promiscuidad más absoluta con todas ellas, no me convengo de que me pertenezcan.*

*¿Qué clase de contacto pueden tener conmigo -me pregunto- todas estas personalidades inconfesables, que harían ruborizar a un carnicero? ¿Habré de permitir que se me identifique, por ejemplo, con este pederasta marchito que no tuvo ni el coraje de realizarse, o con este cretinoide cuya sonrisa es capaz de congelar una locomotora?*

*El hecho de que se hospeden en mi cuerpo es suficiente, sin embargo, para enfermarse de indignación. Ya que no puedo ignorar su existencia, quisiera obligarlas a que se oculten en los repliegues más profundos de mi cerebro. Pero son de una petulancia... de un egoísmo... de una falta de tacto...*

*Hasta las personalidades más insignificantes se dan unos aires de trasatlántico. Todas, sin ninguna clase de excepción, se consideran con derecho a manifestar un desprecio olímpico por las otras, y naturalmente, hay peleas, conflictos de toda especie, discusiones que no terminan nunca. En vez de temporizar, ya que tienen que vivir juntas, ¡pues no señor!, cada una pretende imponer su voluntad, sin tomar en cuenta las opiniones y los gustos de las demás. Si alguna tiene una ocurrencia, que me hace reír a carcajadas, en el acto sale cualquier otra, proponiéndome un paseo al cementerio. Ni bien aquella desea que me acueste con todas las mujeres de la ciudad, ésta se empeña en demostrarme las ventajas de la abstinencia, y mientras una abusa de*

*la noche y no me deja dormir hasta la madrugada, la otra me despierta con el amanecer y exige que me levante junta con las gallinas.*

*Mi vida resulta así una preñez de posibilidades que no se realizan nunca, una explosión de fuerzas encontradas que se entrechocan y se destruyen mutuamente.*

*El hecho de tomar la menor determinación me cuesta un tal cúmulo de dificultades, antes de cometer el acto más insignificante necesito poner tantas personalidades de acuerdo, que prefiero renunciar a cualquier cosa con mi persona, para tener, al menos, la satisfacción de mandarlas a todas juntas a la mierda.*

### **Llorar a lágrima viva**

*Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión.  
Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos.  
Llorar de amabilidad y de amarillo. Abrir las canillas,  
las compuertas del llanto. Empaparnos el alma, la camiseta.  
Inundar las veredas y los paseos, y salvarnos, a nado, de nuestro llanto.  
Asistir a los cursos de antropología, llorando.  
Festejar los cumpleaños familiares, llorando.  
Atravesar el África, llorando.  
Llorar como un cacuy, como un cocodrilo...  
si es verdad que los cacuiques y los cocodrilos no dejan nunca de llorar.  
Llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorarlo con la nariz, con las rodillas.  
Llorarlo por el ombligo, por la boca. Llorar de amor, de hastío, de alegría.  
Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria.  
¡Llorar todo el insomnio y todo el día!*

## Interlunios

*Diluido en esa contemplación había logrado  
olvidarme hasta de mí mismo, cuando, de repente,  
una voz pastosa pronunció mi nombre.*

*Aunque estaba seguro de encontrarme solo,  
la voz era tan nítida que me incorporé para  
comprobarlo. A los dos lados del camino, el campo  
se extendía sin tropiezos. Uno que otro árbol perdido  
en la inmensidad y, cerca mío, algunos cardos,  
entre los cuales divisé un bulto que resultó ser  
una vaca echada sobre el pasto.*

*Opté por acostarme de nuevo, pero antes que  
pasara un minuto oí que la voz me decía:*

*"¿No te da vergüenza? ¿Cómo es posible?*

*¿Qué has hecho para llegar a ese estado?*

*¿Ya ni siquiera puedes vivir entre la gente?*

*Por absurdo que resultase, era indudable que  
la voz partía del lugar donde se encontraba la vaca.*

*Con el mayor disimulo me di vuelta para observarla.*

*La claridad de la noche me permitía distinguir todos sus movimientos.*

*Después de incorporarse y avanzar unos pasos se detuvo  
a pocos metros del sitio en que me hallaba, para rumiar  
durante un momento lo que diría y proseguir con un  
tono acongojado:*

*"¡Hubieras podido ser tan feliz! ...*

*Eres fino, eres inteligente y egoísta.*

*¿Pero qué has hecho durante toda tu vida?*

*Engañar, engañar... ¡nada más que engañar!...*

*Y ahora resulta lo de siempre; eres tú, el verdadero,  
el único engañado. ¡Me dan unas ganas de llorar!*

*¡Desde chico fuiste tan orgulloso!*

*Te considerabas por encima de todos y de todo.  
De nada valía reprenderte. Crees haber vivido más  
intensamente que nadie. Pero, ¿te atreverías a negarlo?,  
nunca te has entregado. ¡Cuando pienso que  
prefieres cualquier cosa a encontrarte contigo mismo!  
¿Cómo es posible que puedas soportar ese vacío.  
¿Por qué te empeñas en llenarlo de nada?  
Ya no eres capaz de extender una mano, de abrir los brazos.  
¡Es verdaderamente desesperante!  
¡Me dan unas ganas de llorar!  
Cuando calló, sin darme cuenta me levanté  
y di unos pasos hacia ella. Después de mirarme con unos  
ojos humedecidos de ternura y de limpiarse la boca  
refregándose contra la paleta, sacó el pescuezo por  
encima del alambrado y estiró los labios para besarme.  
Inmóviles, separados únicamente por una zanja estrecha,  
nos miramos en silencio. Pude caer de rodillas, pero di un salto  
y eche a correr por el camino. En lo más profundo de mí  
mismo se erguía la certidumbre de que la voz que acababa  
de oír era la de mi madre."  
Y lo peor es que la vaca, mi madre, tiene razón.  
Yo no soy, ni he sido nunca más que un corcho.  
Durante toda la vida he flotado, de aquí para allá,  
sin conocer otra cosa que la superficie.  
Incapaz de encariñarme con nada, siempre me  
aparté de los seres antes de aprender a quererlos.  
Y ahora, es demasiado tarde. Ya me falta coraje  
hasta para ponerme las zapatillas.*

## **Comunión plenaria**

*Los nervios se me adhieren*

*al barro, a las paredes,  
abrazan los ramajes,  
penetran en la tierra,  
se esparcen por el aire,  
hasta alcanzar el cielo.*

*El mármol, los caballos  
tienen mis propias venas.  
Cualquier dolor lastima  
mi carne, mi esqueleto.  
¡Las veces que me he muerto  
al ver matar un toro!..*

*Si diviso una nube  
debo emprender el vuelo.  
Si una mujer se acuesta yo me acuesto con ella.  
Cuántas veces me he dicho:  
¿Seré yo esa piedra?  
Nunca sigo un cadáver  
sin quedarme a su lado  
Cuando ponen un huevo,  
yo también cacareo.  
Basta que alguien me piense  
para ser un recuerdo*

### **Dicotomía incruenta**

*Siempre llega mi mano  
más tarde que otra mano que se mezcla a la mía  
y forman una mano.*

*Cuando voy a sentarme*

*advierto que mi cuerpo  
se sienta en otro cuerpo que acaba de sentarse  
adonde yo me siento.*

*Y en el precise instante  
de entrar en una casa,  
descubro que ya estaba  
antes de haber llegado.*

*Por eso es muy posible que no asista a mi entierro,  
y que mientras me rieguen de lugares comunes,  
ya me encuentre en la tumba,  
vestido de esqueleto,  
bostezando los tópicos y los llantos fingidos.*

**Juan Gelman**

### **Costumbres**

*No es para quedarnos en casa que hacemos una casa  
no es para quedarnos en el amor que amamos  
y no morimos para morir  
tenemos sed y  
paciencias de animal.*

### **Poco se sabe**

*Yo no sabía que  
no tenerte podía ser dulce como  
nombrarte para que vengas aunque  
no vengas y no haya sino  
tu ausencia tan*



*mi táctica es*  
   *ser franco*  
*y saber que sos franca*  
*y que no nos vendamos*  
*simulacros*  
*para que entre los dos*  
*no hay a telón*  
   *ni abismos*

*mi estrategia es*  
*en cambio*  
*más profunda y más*  
   *simple*  
*mi estrategia es*  
*que un día cualquiera*  
*no sé cómo ni sé*  
*con qué pretexto*  
*por fin*                               *me necesites.*

## **NO TE SALVES**

*No te quedes inmóvil*  
*al borde del camino*  
*no congeles el júbilo*  
*no quieras con desgana*  
*no te salves ahora*  
*un nunca*  
   *no te salves*  
*no te llenes de calma*  
  
*no reserves del mundo*  
*sólo un rincón tranquilo*

*no dejes caer los párpados  
pesados como juicios*

*no te quedes sin labios  
no te duermas sin sueño  
no te pienses sin sangre  
no te juzgues sin tiempo*

*pero si*

*pese a todo*

*no puedes evitarlo  
y congelas el júbilo  
y quieres con desgana*

*y te salvas ahora  
y te llenas de calma  
y reservas del mundo  
sólo un rincón tranquilo  
y dejas caer los párpados  
pesados como juicios  
y te secas sin labios  
y te duermes sin sueño  
y te piensas sin sangre  
y te juzgas sin tiempo  
y te quedas inmóvil  
al borde del camino  
y te salvas*

*entonces*

*no te quedes conmigo.*

## **ROSTRO DE VOS**

*Tengo una soledad  
tan concurrida  
tan llena de nostalgias  
y de rostros de vos  
de adioses hace tiempo  
y besos bienvenidos  
de primeras de cambio  
y de último vagón*

*tengo una soledad  
tan concurrida  
que puedo organizarla  
como una procesión  
por dolores  
tamaños  
y promesas  
por época  
por tacto  
y por sabor*

*sin un temblor de más  
me abrazo a tus ausencias  
que asisten y me asisten  
con mi rostro de vos*

*estoy lleno de sombras  
de noches y deseos  
de risas y de alguna  
maldición*

*mis huéspedes concurren  
concurren como sueños  
con sus rencores nuevos  
su falta de candor  
yo les pongo una escoba  
tras la puerta  
porque quiero estar solo  
con mi rostro de vos*

*pero el rostro de vos  
mira a otra parte  
con sus ojos de amor  
que ya no aman*

*como víveres  
que buscan a su hambre  
miran y miran  
y apagan mi jornada  
las paredes se van  
queda la noche  
las nostalgias se van  
no queda nada*

*ya mi rostro de vos  
cierra los ojos*

*y es una soledad  
tan desolada.*

## **CANJE**

*Es importante hacerlo*

*quiero que me relates  
tu último optimismo  
yo te ofrezco mi última  
confianza*

*aunque sea un trueque  
mínimo  
debemos cotejarnos*

*estás sola  
estoy solo  
por algo somos prójimos*

*la soledad también  
puede ser  
una llama.*

## **ME SIRVE Y NO ME SIRVE**

*La esperanza tan dulce  
tan pulida tan triste  
la promesa tan leve  
no me sirve*

*no me sirve tan mansa  
la esperanza*

*la rabia tan sumisa  
tan débil tan humilde  
el furor tan prudente  
no me sirve*

*no me sirve tan sabia  
tanta rabia*

*el grito tan exacto  
si el tiempo lo permite  
alarido tan pulcro  
no me sirve*

*no me sirve tan bueno  
tanto trueno  
el coraje tan dócil  
la bravura tan chirle*

*la intrepidez tan lenta  
no me sirve  
no me sirve tan fría  
la osadía*

*sí me sirve la vida  
que es vida hasta morir  
el corazón alerta  
sí me sirve*

*me sirve cuando avanza  
la confianza*

*me sirve tu mirada  
que es generosa y firme  
y tu silencio franco  
sí me sirve*

*me sirve la medida*

*de tu vida*

*me sirve tu futuro  
que es un presente libre  
y tu lucha de siempre  
sí me sirve*

*me sirve tu batalla  
sin medalla*

*me sirve la modestia  
de tu orgullo posible  
y tu mano segura  
sí me sirve*

*me sirve tu sendero  
compañero*

### **Nuevo canal intraoceánico**

*Te propongo construir  
un nuevo canal  
sin esclusas  
ni excusas que comunique por fin  
tu mirada  
atlántica  
con mi natural  
pacífico*

### **Corazón coraza**

*Porque te tengo y no*

*porque te pienso  
porque la noche está de ojos abiertos  
porque la noche pasa y digo amor  
porque has venido a recoger tu imagen  
y eres mejor que todas tus imágenes  
porque eres linda desde el pie hasta el alma  
porque eres buena desde el alma a mí  
porque te escondes dulce en el orgullo  
pequeña y dulce  
corazón coraza  
porque eres mía  
porque no eres mía  
porque te miro y muero  
y peor que muero  
si no te miro amor  
si no te miro  
porque tú siempre existes dondequiera  
pero existes mejor donde te quiero  
porque tu boca es sangre  
y tienes frío  
tengo que amarte amor  
tengo que amarte  
aunque esta herida duela como dos  
aunque te busque y no te encuentre  
y aunque  
la noche pase y yo te tenga  
y no.*

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. Poética. Emecé Editores. Buenos Aires,1959. 150 pp.

Albéra, Francois. Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme. Paidós. Barcelona,1998. 253 pp.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Paidós. Barcelona,1983. 306 pp.

\_\_\_\_\_, M. Marie. Análisis del film. Paidós Comunicación, Barcelona,1988. 311 pp.

Barthes, Roland, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros. Análisis estructural del relato. Trad. Beatriz Dorriots. 3ª ed. Ediciones Coyoacán. México,1998. 229 pp.

Barthes, Roland. La aventura semiológica Paidós. Barcelona,1990.352 pp.

\_\_\_\_\_. El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura. Paidós. Barcelona, 1987. 357 pp.

Benedetti, Mario. Inventario. 5ª ed. Editorial Nueva Imagen. México, 1980. 490 pp.

Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. Porrúa, México,1985. 508 pp.

Bettetini, Gianfranco. Cine, lengua y escritura. Fondo de Cultura Económica. México,1975. 303 pp.

Bosch García, Carlos. La técnica de la investigación documental. Trillas. México,1990. 74 pp.

Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 4ª ed. Editorial Gredos. Madrid, 1966. 618 pp.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. Cómo analizar un film. Paidós, Barcelona, 1991. 278 pp.

Carmona, Ramón. Cómo se comenta un texto fílmico. Cátedra. Madrid, 1993. 323 pp.

Costa, Antonio. Saber ver cine. Paidós Ibérica. Barcelona, 1985. 319 pp.

Culler, Jonathan. La poética estructuralista. Anagrama. Barcelona, 1978. 379 pp.

Dolezel, Lubomil. Historia Breve de la Poética. Editorial Síntesis. Madrid, 1990. 267 pp.

Eco, Humberto. Cómo se hace una tesis. Gedisa. Barcelona, 1994. 267 pp.

\_\_\_\_\_. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Editorial Lumen. México, 1987. 508 pp.

Fernández Díez, Federico, José Martínez Abadio. Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Paidós. Barcelona, 1999. 269 pp.

González Marín, Jesús Daniel. La naturaleza y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovski. Aproximaciones analítica e interpretativa al cine como poesía. Tesis de licenciatura de Ciencias de la comunicación, FCPyS. México, 1995.

González Reyna, Susana. Manual de redacción e investigación documental. 4ª ed. Trillas. México, 1990. 204 pp.

Guiraud, Pierre. La semiología. 23º ed. Siglo XXI. México, 1997. 133 pp.

Girondo, Oliverio. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías y otros poemas. 3ª.ed. Visor de Poesía. Madrid,2000. 194 pp.

Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. 2ª ed. Six Barral. Barcelona,1981. 406 pp.

\_\_\_\_\_ Lingüística y poética. 4ª ed. Cátedra. Madrid,1988. 75 pp.

\_\_\_\_\_ y Morris Halle. Fundamentos del lenguaje. 2ª ed. Editorial Ayuso. Madrid,1973. 150 pp.

Jitrik, Noé et. a l. Irrupción del discurso. Discurso e Interdisciplina. UNAM, FCPyS. México,1990. 278 pp.

Lázaro Carreter, Fernando. Estudios de poética.( La obra en sí). Taurus. Madrid,1976. 159 pp

Martín, Marcel. El lenguaje del cine. 2ª ed. Gedisa. Barcelona,1985. 319 pp.

Martinet, André. Elementos de lingüística general. 2ª ed. Editorial Gredos. Madrid,1974. 274 pp.

\_\_\_\_\_, Jeanne Martinet, Henriette Walter. La lingüística. 2ª ed. Anagrama. Barceona,1975. 483 pp.

Metz, Christian. Psicoanálisis y cine. El significante imaginario. Gustavo Gilli. Barcelona,1979. 265 pp.

Mitry, Jean. Estética y psicología del cine 1. Las estructuras. Siglo XXI. Madrid,1978. 519 pp.

\_\_\_\_\_. Estética y psicología del cine. 2. Las formas. Siglo XXI. Madrid,1978. 583 pp.

\_\_\_\_\_. La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje. Ediciones Akal. Madrid,1990. 166 pp.

Pascual Buxo, José. Introducción a la poética de Roman Jakobson. UNAM. Cuadernos del Seminario de Poética I. México,1978. 67 pp.

Reboul, Oliver. Lenguaje e ideología. Fondo de Cultura Económica, México, 1986. 242 pp.

Rojas Soriano, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales. 6 ed. México. UNAM (Textos universitarios). 1981. 274 pp. °

Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Editorial Alianza. Madrid,1983. 518 pp.

Sapir, Edward. El lenguaje. Fondo de Cultura Económica. México,1992. 279 pp.

Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Fitterman-Lewis. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Paidós. Barcelona,1999. 271 pp.

Talens, Jenaro. Elementos para una semiótica del texto artístico: Poesía, narrativa, teatro, cine. Cátedra. Madrid,1978. 238 pp.