



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LAS FORMAS Y FUNCIONES DE LA LOCURA
COMO DISCURSO DENTRO DEL LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

PATRICIA ORDAZ CRUZ

ASESORA: MTRA. DIANA MARENCO SANDOVAL

México, 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A mis papás, Graciela y Jorge, por la forma en que me enseñaron a ver la vida, gracias por hacer siempre lo que está en sus manos para acercarme a mis sueños. A mi hermana Diana, por hacerme sonreír (y por su invaluable ayuda mecanográfica).

A la FCPyS de la UNAM y la libertad que encontré en sus aulas, por moldear mi pensamiento y haberme dado la oportunidad del intercambio académico y todas sus experiencias en la Universidad de California, Santa Bárbara.

A mi asesora, la Mtra. Marengo Sandoval por sus conocimientos y contagiarme su pasión por los secretos del lenguaje. A mi amiga Diana por su apoyo incondicional y las invaluableles lecciones de vida.

A Ileana de la Cruz por sus comentarios a este trabajo, su amistad y todos los bienintencionados consejos.

A los profesores Francisco Peredo Castro, Felipe N. López Veneroni e Iván Islas por su tiempo en la revisión de esta tesis y sus puntuales comentarios. A la profesora María Luisa López- Vallejo por su amor por el cine y su interés en este trabajo.

A Elizabeth García por su apoyo en este proyecto, su complicidad en muchos otros, por el camino recorrido y la charla sin fin.

A los amigos de aquí, que vivieron de cerca este proceso que ahora concluye, por su compañía, su paciencia, los planes, la identificación, por seguir ahí.

A los amigos de lejos, por su cercanía de espíritu, sus ganas de comerse al mundo, las memorias compartidas y sus ejemplos de disciplina y constancia.

"(...) Pero entonces bailaban por las calles como peonzas enloquecidas, y yo vacilaba tras ellos como he estado haciendo toda mi vida, mientras sigo a la gente que me interesa, porque la única gente que me interesa es la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde, arde como fabulosos cohetes amarillos explotando igual que arañas entre las estrellas y entonces se ve estallar una luz azul y todo el mundo suelta un "¡Ahhhh!" (...)"

Jack Kerouac, **On the Road**.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. EL CINE, UN PROCESO DISCURSIVO	
1. El discurso y su análisis.	
1.1 Concepto de discurso	9
1.2 El análisis del discurso	12
1.2.1 Estructura y funciones del discurso	15
1.2.2 El orden del discurso y sus condiciones de producción	22
1.2.3 La función poética y el texto artístico	26
2. El cine y los mundos posibles.	
2.1 El cine dentro del proceso de comunicación	30
2.2 El lenguaje cinematográfico y el texto fílmico	31
2.3 La realidad, lo imaginario y los mundos posibles en el cine	37
2.4 La cuestión del cineasta	44
2.5 Los componentes cinematográficos y los niveles de la representación	45
CAPÍTULO II. LA NAVE DE LOS LOCOS	
1. De la locura y las enfermedades que privan de la razón	49
2. El discurso excluido de la locura	56
2.1 Poseídos, locos, insensatos	58
2.2 El discurso racional: la clínica y la psiquiatría	63
2.3 Los elogios de la locura	66

CAPÍTULO III. LOS MUNDOS POSIBLES DE LA LOCURA

1. La construcción de los mundos posibles de la locura en el cine	75
1.1 La locura adquiere forma de distopía: <i>Brazil</i>	81
1.2 Locura, canibalismo y serruchos musicales: <i>Delicatessen</i>	99
1.3 <i>Arizona Dream</i> o la locura de volar	111
CONCLUSIONES	123
FUENTES	126

INTRODUCCIÓN

Cuando el cine dejó de ser un mero registro de la realidad y dio paso a su uso como medio para relatar ficción, diversos autores – comenzando con Georges Méliès - se han apropiado del lenguaje cinematográfico y han explotado sus posibilidades en la creación de mundos posibles, recreación de épocas y personajes, para transmitir significados más allá de lo que el espectador puede o quiere observar en una obra cinematográfica.

Existe un cierto tipo de películas que a los espectadores les parecen poco convencionales, ruidosas y en algunos casos podría hasta decirse que molestas, no exclusivamente en el aspecto temático, sino también en cuanto al aspecto formal: personajes extravagantes, acciones absurdas, diálogos que rayan en lo ridículo, encuadres poco usuales, ruptura total con la realidad, inclusión de sonidos estridentes, ritmo vertiginoso, atmósferas sórdidas, entre otros. No es difícil encontrarnos a quien descalifique a este tipo de filmes ante la falta de argumentos lógicos para explicarlos; se alega entonces a una afirmación que presuntamente contiene el sentimiento que la cinta le produjo a este espectador: “es una película muy loca”.

El crítico francés Stephane Bouquet explica que en el cine narrativo contemporáneo de directores como David Lynch, David Cronenberg, Wong Kar Wai, Tim Burton, Lars Von Trier, Béla Tarr, Michael Haneke, entre otros, las películas se someten a un principio de creación exterior (una idea, un prejuicio, un dispositivo estético, un dogma) y tienen como objetivo producir un mundo a partir de un principio primero, claramente enunciado, más que observar al mundo real, a riesgo de organizarlo alrededor de un punto de vista. Como consecuencia de ello, el espectador puede verificar en cada momento que la película obedece claramente a los principios enunciados, a las ideas constitutivas del proyecto. Cada plano, o casi, funciona como firma pues son la realización de un concepto.

A partir de esta idea, surge el cuestionamiento que da forma a esta tesis ¿podría incluirse la locura como uno de estos principios de creación de los que habla Bouquet? ¿Se puede trasladar efectivamente locura como un discurso al lenguaje cinematográfico? ¿Cuáles son las formas y funciones de la locura como discurso dentro del lenguaje cinematográfico?

Dentro de las diversas aproximaciones y teorías existentes en cuanto al análisis cinematográfico, el proyecto que a continuación presento, elige a las teorías del discurso como base para el análisis. Este fenómeno fílmico será abordado metodológicamente desde su posición como proceso discursivo. Si bien la reflexión sobre el discurso puede remontarse a pensadores como Aristóteles y ha sido tocada también por las corrientes del pensamiento moderno como la fenomenología, la hermenéutica, entre otras, en el interior de las ciencias del lenguaje, el análisis del discurso -en su veta más estructuralista- es una disciplina que se formaliza en la década de 1960 y que hoy ocupa un lugar central en el conjunto de las ciencias humanas y sociales. Su objeto “el discurso”, no es otra cosa que el lenguaje mismo entendido como actividad desplegada en un contexto preciso, y forjadora del sentido y del lazo social. El discurso es la enunciación que conlleva a la acción, y por tanto, su estudio sobrepasa la mera apreciación cinematográfica; el cine se convierte así en un texto – texto fílmico, en este caso- susceptible de un análisis de esta naturaleza.

El primer capítulo se encuentra dividido en dos grandes apartados. El primero constituye un acercamiento a las teorías del discurso. Se hará una puntual revisión al concepto de discurso desde la perspectiva de varios autores como Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau, Helena Beristáin, Émile Benveniste y Julieta Haidar. A partir de estos conceptos se desarrollan aspectos que son adecuados para comprender la relación del análisis del discurso con el discurso en específico del que se tratará: el cinematográfico; se desarrollan entonces los conceptos de coherencia sintáctica y pragmática desde los trabajos del lingüista holandés Teun A. Van Dijk, los procedimientos de producción y exclusión de discursos que desarrolla el filósofo francés Michel Foucault, y finalmente, el concepto de función poética en los discursos que desarrolla Roman Jakobson.

En su segunda parte, este capítulo inicial se enfocará en los aspectos más generales de la teoría cinematográfica. Para realizar un análisis como el que este proyecto aborda hay que comprender al cine como lenguaje, definido como un conjunto de mensajes basados en una materia de la expresión determinada y como un discurso o una práctica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y de ordenación. Los conceptos de lenguaje cinematográfico y texto fílmico serán trabajados desde las perspectivas de teóricos como Christian Metz, Jean Mitry, Jacques Aumont, Robert Stam, Frank McConnel, entre otros. Este apartado

pondrá especial atención en el proceso de creación de un mundo cinematográfico posible, un espacio que representa o no la realidad a partir de las elecciones del cineasta en cuanto a los códigos que el lenguaje cinematográfico le ofrece. Los teóricos italianos Francesco Casetti y Federico Di Chio proveerán a la investigación con una tipología de niveles en los cuales pueden analizarse la dinámica, la composición y la arquitectura del texto fílmico: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

El segundo capítulo abordará la locura como un discurso excluido, desde su principal exponente, Michel Foucault. El capítulo se apoya además en diversos textos de carácter psiquiátrico que ayudarán a comprender los motivos de la exclusión de este discurso. Según Foucault, durante la época clásica, el loco - en su forma discursiva y un poco al margen de su ámbito clínico- es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor. En cambio, opuestamente a cualquier otra, se le confieren extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, especialmente en los terrenos del teatro y el arte donde la locura adquiere un papel simbólico. De las formas que la locura ha adoptado a lo largo de la historia de las artes – en la literatura de Cervantes y su Quijote, en los fantasmas del Hamlet de Shakespeare, en los demonios que pintaba El Bosco, entre otros – sale una propuesta con los temas que deben identificarse como macroestructuras semánticas en los textos fílmicos para poder afirmar que efectivamente la locura puede ser trasladada al cine.

El último capítulo, iniciará con una revisión de los antecedentes que encontramos en la utilización del tema locura como recurso del lenguaje fílmico, teniendo como su más importante representante al movimiento surrealista de principios del siglo XX, y se da paso al análisis formal de los textos fílmicos elegidos como corpus: *Brazil* (1985) dirigida por Terry Gilliam; *Delicatessen* (1991) dirigida por los franceses Jean Pierre Jeunet y Marc Caro, y *Arizona Dream* (1994) del director Emir Kusturica. Los tres casos, herederos en gran medida del cine de nombres como el de Luis Buñuel y Federico Fellini, se caracterizan por la realización de películas donde lo onírico, la fantasía, el humor, la extravagancia, el absurdo y la contradicción del orden establecido prevalecen y contienen una fuerte carga de significados. En la obra de arte, la irrupción de lo singular, lo casual o lo único, aunque por una parte acarrea la destrucción de su semántica por otra, generan significados nuevos.

CAPÍTULO I. EL CINE: UN PROCESO DISCURSIVO.

1. EL DISCURSO Y SU ANÁLISIS.

1.1 Concepto de discurso.

La materia principal del proceso de la comunicación humana en los diferentes niveles en los que se lleva a cabo es el intercambio de significados y la comunión de mundos entre emisor y receptor a través del lenguaje. Cuando se pasa de la concepción de la comunicación de un básico esquema de EMISOR- MENSAJE – RECEPTOR, para abordarlo como un proceso social nos encontramos en la instancia del discurso.

Los autores del *Diccionario de Análisis del Discurso*, Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau, en su texto introductorio lo definen así: “no es otra cosa que el lenguaje mismo entendido como actividad desplegada en un contexto preciso, y forjadora del sentido y del lazo social”¹. Más adelante hacen una amplia revisión del concepto de discurso y lo oponen al concepto de lengua, pues afirman, la lengua definida como sistema de valores virtuales se opone al discurso, el uso de esa lengua en un contexto particular que filtra estos valores y puede suscitar otros nuevos. Y si bien -apuntan los autores- estamos cerca de la oposición saussureana lengua/habla, en el nivel del discurso, el habla ha tomado cuerpo, realidad: existe físicamente². Otra manera de oponer las nociones de lengua y discurso, es que la primera, definida como sistema compartido por los miembros de una comunidad lingüística, se opone al discurso, entendido como un uso restringido de este sistema³.

Charaudeau y Maingueneau definen también las cuatro formas más comunes en las que el término discurso es usado:

- a) Como el posicionamiento en un campo discursivo, cuando se habla por ejemplo del “discurso comunista” o del “discurso surrealista”, y puede designar tanto al sistema que permite producir un conjunto de textos, como a esos mismos textos.

¹ Charaudeau y Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. Texto introductorio.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 180.

- b) Para designar del tipo de discurso del que hablamos, por ejemplo: el “discurso periodístico”, “discurso administrativo”, “discurso televisivo”, “discurso del enseñante en clase”, etc.
- c) Como las producciones verbales específicas de una categoría de locutores, por ejemplo, se habla del “discurso de las enfermeras”, el “discurso de las madres de familia”, entre otros.
- d) Como función del lenguaje (“el discurso polémico”, “el discurso prescriptivo”).

Para Émile Benveniste, la noción de discurso está próxima a la de enunciación pues es “la lengua en tanto asumida por el hombre que habla y en la condición de intersubjetividad, la única que hace posible la comunicación lingüística”⁴, sin embargo los términos discurso y enunciación no se refieren a un mismo fenómeno, el discurso es producido cada vez que se habla, es la manifestación de la enunciación⁵. Antes de la enunciación, dice Benveniste, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua, existe, está ahí esperando que alguien la tome y la emplee con un fin específico.

Para explicar el proceso, Benveniste habla del cuadro formal de la enunciación en el cual son considerados el acto mismo de enunciar, las situaciones donde se realiza y los instrumentos que la consuman. En el proceso intervienen dos figuras que finalmente conformarán la estructura del *diálogo*: la fuente de la enunciación y la meta de la misma.

La fuente, también llamada locutor, se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante indicios específicos y procedimientos accesorios. Este locutor emplea la lengua de acuerdo con cierta relación que tiene con el mundo, en su enunciación cada instancia de discurso constituye un centro de referencia interna, entonces enuncia siempre a un *yo*. Para completar el cuadro, el locutor implantará siempre a otro como receptor de esa enunciación, un *tú*, sin importar el grado de presencia que atribuya a este otro: puede estar físicamente o no, puede ser real o imaginario, individual o colectivo⁶. La apelación enunciativa al otro da las condiciones necesarias para ejercer las grandes producciones sintácticas, aquellas con las cuales “el enunciador se sirve de alguna manera para influir de algún modo sobre el

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ Émile Benveniste. *Problemas de Lingüística general II*, p. 83

⁶ *Ibid.*, p.88

comportamiento del alocutario”⁷: *la interrogación* (enunciación construida con el fin de suscitar una respuesta), *la intimación* (uso de imperativos y vocativos que implican una relación viva e inmediata entre las dos figuras de la enunciación) y *la aserción* (la comunicación de certidumbres).

El acto de enunciación define además la posición contextual y temporal del que habla en el mundo. La enunciación es entonces la condición elemental para la existencia del presente y para que a partir de este presente se pueda hablar del tiempo, y de otros momentos en el tiempo, el pasado y el futuro, “pues (...) el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el ‘ahora’ y de hacerlo actual más que realizarlo por inserción de discursos en el mundo.”⁸

Al ser enunciado, todo discurso tiene una intención y está regido por normas sociales. El discurso, afirma Maingueneau, está orientado, pues se construye en efecto, en función de un fin, se considera que va hacia alguna parte, no sólo porque se le concibe en función de una mira de locutor sino también porque se desarrolla en el tiempo y representa un auténtico “guiado” de palabras por parte del locutor.

Para el lingüista Teun A. Van Dijk, el discurso es una forma de uso del lenguaje con tres dimensiones⁹. La primera se refiere al uso en sí mismo, es decir, *quién* utiliza el lenguaje, *cómo* lo utiliza, *por qué* y *cuándo* lo hace; una segunda dimensión se refiere a la comunicación de creencias, es decir, el discurso es un *suceso de comunicación*: las personas utilizan el lenguaje para comunicar ideas o creencias y lo hacen como parte de sucesos sociales más complejos; y la tercera dimensión del discurso es la interacción en situaciones de índole social, pues los participantes en los sucesos de comunicación *hacen* algo cuando se comunican.

Para Helena Beristáin, el discurso es la realización de la lengua en las expresiones durante la comunicación; es el lenguaje puesto en acción, el proceso significativo que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones expresadas en el conjunto de sintagmas enunciados¹⁰.

⁷ *Ibid.*, p.87

⁸ *Ibid.*, p.86

⁹ Teun A. Van Dijk. “El estudio del discurso” en T.A. Van Dijk (Compilador) *El discurso como estructura y proceso*, p.23

¹⁰ Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 154

Finalmente, una definición operativa e integradora de discurso es la que proporciona Julieta Haidar¹¹. La autora expone cinco proposiciones que condensan la noción de discurso de acuerdo a sus características y a su vez estas mismas proposiciones traen consigo las especificidades teórico metodológicas para llevar a cabo análisis de los discursos.

1. *El discurso es un conjunto transoracional - es decir que moviliza estructuras de distinto orden que las de la oración¹² - que presenta reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas.*
2. *El discurso es un conjunto transoracional que presenta reglas de cohesión y coherencia.*
3. *El discurso siempre se relaciona con las condiciones de producción, circulación y recepción.*
4. *El discurso está constituido por varias materialidades con funcionamientos diferentes.*
5. *El discurso es una práctica social peculiar.*

1.2 El análisis del discurso.

Émile Benveniste, para concluir sus reflexiones en torno a la enunciación, menciona que habría que distinguir la enunciación hablada de la enunciación escrita, la cual se mueve en dos planos: “el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura hace que se enuncien individuos”¹³. Desde esta perspectiva, Benveniste ve cómo las perspectivas y posibilidades de análisis se abren, pues caben en ellas formas mucho más complejas del discurso.

En general, dicen Maingueneau y Charaudeau, el análisis del discurso está referido a la relación entre texto y contexto. Es una disciplina que no se reduce ni al análisis lingüístico de un texto ni a un análisis sociológico o psicológico del “contexto”. Para D. Maingueneau, el análisis del discurso no tiene por objeto ni la organización textual en sí misma ni la situación de comunicación, sino que debe “pensar el dispositivo de enunciación que enlaza una organización textual y un lugar social determinados”¹⁴. Y Haidar redondea la idea: “en el análisis se excava en la superficie textual

¹¹ Julieta Haidar. “Análisis del discurso” en Jesús Galindo Cáceres (Coordinador), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, p.121

¹² Charaudeau y Maingueneau. *Op. Cit.*, p. 181. Un proverbio o una prohibición como “no fumar” son discursos, forman una unidad completa aun cuando estén formados por una oración única, dicen los autores.

¹³ Émile Benveniste. *Op. Cit.*, 91.

¹⁴ Charaudeau y Maingueneau. *Op. Cit.*, p. 33.

para encontrar y reconocer los dispositivos que logran producir la eficacia del discurso, incluso ocultando, minimizando o debilitando sus contradicciones”¹⁵.

Con la existencia de una disciplina como el análisis del discurso se pretende que la totalidad de los fenómenos de una sociedad en la multiplicidad de sus géneros, sea llamada a hacerse objeto de estudio¹⁶.

Los trabajos en torno a la formulación de teorías que permiten el análisis de un discurso son vastos y se conforman alrededor de múltiples enfoques. Hemos establecido ya las cinco proposiciones a partir de las cuales Julieta Haidar define el discurso, y podemos decir que de cada parte de la definición pueden desprenderse teorías y metodologías de análisis apropiadas para las características de la dimensión de discurso privilegiada en cada proposición.

Para esta investigación, daremos por hecho que el discurso, en su dimensión de conjunto transaccional, presenta reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas, así como la ubicación del discurso dentro de la praxis social, pues estas dimensiones se encuentran implícitas en el análisis de las otras. Nos enfocaremos entonces principalmente en el resto de las proposiciones, de las cuales no vamos a abarcar todos los enfoques de análisis posibles, sino que abordaremos los que por su naturaleza e importancia son pertinentes para el análisis en el que finalmente desembocará la presente investigación.

Al abordar el discurso como un conjunto transaccional que presenta reglas de cohesión y coherencia se tomará como referencia la propuesta del lingüista holandés Teun A. Van Dijk, en cuyo texto *Estructuras y Funciones del Discurso* tiene como propósito hacer más explícito el estudio semántico de las relaciones de coherencia al interior de un discurso a partir de la identificación de su forma global o superestructura, y de sus macroestructuras y microestructuras semánticas las cuales nos indican los temas globales y locales de un texto. Así mismo Van Dijk, relaciona estos elementos con la estructura de los actos de habla y la interacción, a partir de analizar y comprender las condiciones de conexión, los conectivos, las relaciones entre secuencias de oraciones y secuencias de actos de habla, entre otros.

¹⁵ Julieta Haidar. *Op. Cit.*, p. 135.

¹⁶ Charaudeau y Maingueneau. *Op. Cit.*, p. 36.

Julieta Haidar explica que en cuanto al análisis de las condiciones de producción, circulación y recepción de los discursos es más común el análisis de las condiciones de producción, pues es más fácil la construcción de los datos, y puesto que toda producción supone una relación interdiscursiva que no tiene principio ni fin, todas las condiciones de producción llevan implícitas condiciones de recepción y éstas se transforman dialécticamente en las otras. Para profundizar en esta proposición se expondrá a Michel Foucault quien explica los procedimientos de control, selección y ordenamiento que la sociedad tiene sobre los discursos, pues, dice el lingüista francés, órganos constituidos socialmente como la institución tienen la función de rodear al discurso de un círculo de atención y al mismo tiempo de silencio, va a imponerles ciertas formas ritualizadas advirtiendo un cierto peligro en el hecho de que la gente hable y sus discursos proliferen libremente.

La última de las propuestas abordadas es la que afirma que el discurso está constituido por varias materialidades con funcionamientos diferentes. Por materialidades discursivas¹⁷ entenderemos a las dimensiones que participan intrínsecamente de las construcciones discursivas, y que tienen funcionamientos distintos de acuerdo con los tipos y subtipos del discurso, con las condiciones de producción y recepción, así como con los sujetos de los discursos y sus diferentes competencias.

Julieta Haidar plantea las siguientes:

1. La lingüística; 2. La comunicativo – pragmática; 3. La ideológica; 4. La del poder; 5. La cultural; 6. La histórica; 7. La social; 8. La cognoscitiva; 9. La del simulacro; 10. La psicológica; 11. La psicoanalítica; 12. La estético – retórica; 13. La lógico- filosófica.

En el discurso político, por ejemplo, la materialidad predominante es la del poder, mientras que en el discurso religioso es la ideológica, y en un discurso como el literario es la estético-retórica. En el caso específico de esta investigación se abordará al discurso cinematográfico, por lo que le corresponde una materialidad estético – retórica. En páginas subsiguientes abordaremos a Roman Jakobson, miembro del Círculo Lingüístico de Praga de quien tomaremos el concepto de función poética del lenguaje, y a Yuri Lotman, de la Escuela de Tartu que define y caracteriza el de texto

¹⁷ Julieta Haidar. *Op. Cit.*, pp. 132-133.

artístico para explicar cómo es una construcción discursiva donde predomina esta materialidad en particular.

1.2.1 Estructura y funciones del discurso.

Teun A. Van Dijk, lingüista holandés, hace un acercamiento al análisis del discurso desde la búsqueda de regularidades lingüísticas para explicar su estructura interna, y sus funcionamientos tanto de los elementos en la estructura como del propio discurso en las sociedades. Primero, Van Dijk explica el discurso en términos de secuencia de oraciones, cada una de estas tiene una función en un texto, en todos los niveles: fonológico, sintáctico, semántico y pragmático; al realizar una ordenación lineal de estas oraciones en el tiempo o en el espacio obtenemos la secuencia, y esta a su vez se definirá también en términos de relaciones semánticas y pragmáticas¹⁸. Las regularidades que Van Dijk busca son lo que denomina coherencia o cohesión, la cual depende de la interpretación semántica y pragmática asignada por un lector/ oyente a un texto.

a) *Coherencia semántica.*

En el nivel de la semántica¹⁹, Van Dijk buscará las relaciones de coherencia entre las oraciones de una secuencia y en relación a los referentes de las expresiones de las oraciones. Los objetos específicos a analizar ya no son oraciones, que son objetos sintácticos, sino *proposiciones*. Una *proposición*, ya sea de una lengua natural o formal, será el significado que subyace en una cláusula u oración simple a las cuales se les otorga un valor de verdad. En vez de asignar un valor de verdad clásico, asignaremos a oraciones enteras la entidad referencial -por referirse a individuos y objetos del mundo y las relaciones entre ellos- que Van Dijk llama *hecho*²⁰.

Para Van Dijk, un hecho representa lo que *pudiera* ser el caso y cuando es expresado por una oración en particular está claro que la preposición puede representar un hecho *particular*. Ahora bien, al conjunto de hechos particulares el autor lo llama *mundo posible*; el mundo en que vivimos es tal mundo y si decimos de una oración que es verdadera, con esto queremos decir que denota un hecho en nuestro propio mundo posible. Se puede hablar, también, de otros mundos

¹⁸ Teun A. Van Dijk. *Estructura y funciones del discurso*, pp. 25-26.

¹⁹ *Ibid.* pp. 25 – 27

²⁰ *Ibid.* p.27

posibles en los cuales otros tipos de hechos existen²¹, lo importante para asignar coherencia a los discursos es que sus proposiciones sean verdaderas con respecto del mundo específico que se analiza. Cuando hablamos acerca de en qué punto o intervalo del *tiempo* una oración es verdadera, haciendo así referencia a un hecho que existe en un mundo en un momento particular, es lo que el autor llama *situación*; “para la coherencia no sólo es necesario que los hechos estén relacionados, sino también los mundos posibles en los cuales existen”²², es decir, las respectivas modalidades de las oraciones deberían permanecer idénticas a menos que un cambio específico de modalidad se indique, por ejemplo, con las llamadas expresiones creadoras de mundos, como *soñar, fingir, suponer*, etc. Lo mismo pasa para la continuidad de periodos de tiempo: si cambia el periodo de tiempo a que se refiere, el cambio debería estar explícitamente expresado en el discurso.

Para que se den los vínculos entre hechos hay una condición de necesidad: bajo ciertas circunstancias un evento causante hace que otro siga necesariamente. Un evento causante es un tipo de condición. Tales condiciones también pueden tener relaciones con hechos posteriores, pueden hacer que otros hechos sean *posibles* o *probables*. Los textos son semánticamente coherentes cuando los hechos que denotan se relacionan de manera concebible: sólo es posible “alcanzar” un segundo hecho cuando el primer hecho ya haya ocurrido. La misma condición aplica también para los *motivos* que determinan las *acciones* de las personas, estas a su vez deben estar relacionadas de manera conceptual, y para aclarar este tipo de coherencia conceptual en el discurso, Van Dijk introduce la noción de *marco*, entendiendo este como la estructura conceptual que representa el conocimiento convencional de los usuarios de una lengua. Los marcos definen lo que esperaríamos que fueran los transcurso de eventos posibles, normales o necesarios.

Un lector establece la coherencia con base en las proposiciones expresadas en el discurso, y en las que están almacenadas en su memoria, las proposiciones de su conocimiento. Oraciones previas en un discurso (y, como siempre, información contextual) pueden implicar conjuntos de proposiciones a base de nuestro conocimiento del mundo. Estas proposiciones no tienen que estar expresadas para que se usen proposiciones que las presuponen, no es necesario decir lo que suponemos que el lector ya sabe: su conocimiento, activado por oraciones previas, proporcionará,

²¹ *Ibid.*, p. 28

²² *Ibid.*, p.35

si es necesario, la información faltante para relacionar coherentemente las proposiciones de un discurso, su conocimiento de la realidad suministrará fácilmente los “enlaces omitidos”²³. Se supone que tenemos marcos parecidos para *episodios* parecidos como ir de compras, comer en un restaurante, tomar un avión, asistir a fiestas de cumpleaños, entre otros que nos ayudan a distinguir entre las oraciones semánticas coherentes y las no coherentes. Son marcos que compartimos socialmente, en determinada época y cultura, y por tanto son convencionales.

Los vínculos entre proposiciones pueden tomar formas diferentes para distribuir la información en cláusulas y oraciones, estas formas son las funciones tema y rema. Por un lado, la función tema relaciona un hecho “nuevo” con uno previamente introducido, por medio de referentes idénticos; la función rema, son el resto de las expresiones de la oración, que funcionarían, entonces, como la expresión de aquellos elementos semánticos que *enfocamos* (localmente) por ejemplo porque representan información nueva²⁴.

Los temas del discurso se harán explícitos en ciertos tipos de *estructuras semánticas*²⁵. Por un lado, las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de nociones como “tema” o “asunto” general del discurso. El término de *microestructura*, Van Dijk lo emplea para denotar la estructura *local* de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y coherencia entre ellas. Hay que definir ese tema global del discurso en proposiciones. Para que quede claro que estas proposiciones forman parte de la macroestructura de un discurso, las llamaremos *macroproposiciones*, lo cual no las hace algún tipo especial de proposición. Las macroproposiciones no sólo se conectan linealmente la una con la otra, sino una secuencia de ellas debe estar relacionada de manera más global por medio de un “tema común”, por lo que se puede decir que la coherencia local depende de la coherencia global de un discurso.

Un discurso no tiene un solo tema o asunto sino posiblemente una *secuencia* de temas o asuntos, que se expresan también en un resumen del discurso. Esto hace que sea posible tener temas aún más “altos”, de manera que se obtienen varios niveles de macroestructuras. Son las llamadas *macrorreglas*, las que hacen explícita la manera en que se puede derivar el tema o asunto del discurso; tienen como función transformar la información semántica: reducen una

²³ *Ibid.*, p. 42

²⁴ *Ibid.*, pp.35-37

²⁵ *Ibid.*, pp.43-47

secuencia de varias proposiciones a unas pocas o, incluso, a una sola proposición; la reducción es necesaria para poder comprender, organizar, almacenar y reproducir discursos.

Las macrorreglas son las siguientes:

1. SUPRESIÓN. Dada una secuencia de proposiciones, se suprimen todas las que no sean presuposiciones de las proposiciones subsiguientes de la secuencia.

La primera regla nos dice que sólo las proposiciones que son textualmente pertinentes, en el sentido de que desempeñan un papel en la interpretación de otras oraciones, deben figurar en la descripción de la macroestructura. Las proposiciones suprimidas denotan lo que generalmente se llaman los *detalles* del discurso. Tales detalles pueden ser importantes por otros motivos, pero no lo son semánticamente para el sentido global o para el tema del discurso.

2. GENERALIZACIÓN. Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que contenga un concepto derivado de los conceptos de la secuencia de proposiciones, y la proposición así construida sustituye a la secuencia original.

Esta macrorregla nos da la posibilidad de emplear nombres como superconjuntos de varios conjuntos. Una de las condiciones de la generalización es que debe ser mínima: no se toman conceptos generales arbitrariamente sino superconceptos inmediatos.

La información eliminada por la supresión o la generalización es irrecuperable, no se pueden aplicar las macro reglas al revés. Las macroestructuras obtenidas de esta manera definen un conjunto de discursos posibles, es decir, de todos los discursos que tienen un mismo tema global. Este no es el caso de la tercera regla.

3. CONSTRUCCIÓN. Dada una secuencia de proposiciones, se hace una proposición que denote el mismo hecho denotado por la totalidad de la secuencia de proposiciones, y la proposición así construida sustituye a la secuencia original. Con esta derivamos una proposición que implícitamente contienen la información abstraída en la aplicación de la regla, porque esta información forma parte de nuestro conocimiento del mundo. Sabemos que una acción está conformada de otras, por decirlo de algún modo, menores.

Las proposiciones que denotan esas acciones, entonces, pueden ser sustituidas todas por una proposición que describa una acción más global.

Si es posible construir macroproposiciones más generales, podemos volver a aplicar las macrorreglas y construir una macroestructura de más alto nivel y así sucesivamente.

A la estructura esquemática que tiene todo texto Van Dijk la llama *superestructura*²⁶, es la *forma global* de un discurso, que define la ordenación global del discurso y las relaciones jerárquicas de sus respectivos fragmentos; el contenido de las categorías superestructurales debe consistir en macroestructuras. Entre las categorías de un cuento figuran, por ejemplo: la introducción, la complicación, la resolución, la evaluación y la moraleja; y la formación de estas macroestructuras puede hacerse de otra manera, a veces hasta de una manera desviada, como ocurre en la literatura por razones estilísticas, estratégicas o estéticas. El esquema es más o menos abstracto: todavía no nos dice nada acerca del *contenido* del cuento, sino sólo que cuando las respectivas categorías tengan algún contenido, su conjunto será un cuento; el esquema va a organizar la secuencia de macroproposiciones de una manera convencional conocida

b) Coherencia pragmática.

Un texto es pragmáticamente coherente cuando se cumple una condición general de satisfacción: que una persona *haga* algo y que el *resultado* y/o las *consecuencias* sean idénticas a las que el agente quería causar con su *hacer*. Las emisiones, se usan para realizar acciones en contextos de comunicación e interacción sociales, y tienen, por consiguiente, funciones específicas en tales contextos. La clase específica de acción que realizamos cuando producimos una emisión se llama *acto de habla* o *acto ilocutivo* y se estudian en el nivel de la pragmática²⁷.

Un contexto pragmático será entonces un conjunto de datos a base del cual se puede determinar si los actos de habla son o no son *adecuados*. La adecuación es aquí un término técnico que explica una propiedad de las acciones: la satisfacción. Decimos que un *hacer* (observable) de un agente es *interpretado* como una acción particular si podemos asignar una *intención* particular a ese agente con respecto a su hacer. Las *condiciones* de adecuación se formulan, primero, en

²⁶ *Ibid.*, pp. 53-54

²⁷ *Ibid.*, p. 58

términos del *conocimiento*, de las *creencias* (suposiciones), de los *deseos*, y de las *evaluaciones* del hablante y del oyente. Las reglas y condiciones pertinentes son de naturaleza convencional: especifican cuáles propiedades *debe* tener un contexto, no las que *realmente* tiene.

Además de las condiciones cognoscitivas del contexto pragmático existen *condiciones sociales*, por ejemplo puedo darle una orden a alguien sólo si tengo una posición social o *institucional* que me permita hacerlo. Cuando todas las condiciones se hayan satisfecho el agente podrá lograr su hacer y al mismo tiempo, por definición, *la situación cambiará*: o se cumplirán sus deseos, intenciones o propósitos originales; o estos cambiarán o él formará nuevos deseos, propósitos y necesidades. Si el acto verbal resulta satisfactorio, el contexto pragmático habrá cambiado en algún sentido. Para que el subsiguiente acto de habla sea adecuado, las condiciones de salida (*output conditions*) del primer acto de habla tienen que ser idénticas a las condiciones de entrada (*input conditions*) del siguiente acto de habla y así consecutivamente con los demás actos de habla de la secuencia.

De la misma manera que parecía ser necesario asignar estructuras semánticas globales a un texto, es necesario asignar estructuras de actos globales a una secuencia de actos de habla. En este caso hablaremos de macroestructuras pragmáticas y las unidades de este nivel se llamarán macroactos de habla. Un macroacto de habla es un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados. Un texto puede contener diversas formas de actos de habla, pero *como un todo*, funcionan como un solo acto de habla.

La noción de macroacto de habla hace posible abordar las *funciones globales* de un discurso. Además de la propiedad “interna” de la coherencia global como la define un tema o una macroestructura semántica, ahora tenemos también una manera funcional “externa”, de definir a la unidad de un discurso que es paralela a la noción de “tema” o “asunto” semántico, ahora tenemos también un medio para hacer explícito algo así como el propósito pragmático de un discurso. Los usuarios de una lengua deben tener conocimiento de tal propósito para poder evaluar las funciones pragmáticas y estratégicas de los actos de habla individuales de una secuencia. Quieren entender el objetivo del hablante, lo que este quiere lograr con su emisión.

Finalmente, tanto la producción como la comprensión del discurso como texto y como acto de habla dependen de varios factores cognoscitivos importantes, dice Van Dijk. Entre estos se encuentran los conocimientos, las creencias, los deseos, los intereses, los objetivos, las actitudes, las normas y los valores de los usuarios de la lengua. Una teoría del discurso no estaría completa sin una explicación de las funciones sociales del discurso en la comunicación. En este punto de análisis lo más importante son las características del contexto social en el que los discursos se producen y se interpretan. Tal contexto social será entendido como una abstracción de la *situación social* real en la que la gente se enuncia y contiene todas las propiedades socialmente pertinentes de la interacción.

Se construye un contexto social para la comunicación, a partir de ciertas nociones teóricas. La primera es similar a la ya estudiada *marco*, en este caso hablamos de *marco social*, un marco cognoscitivo conocido por los miembros de una sociedad, una estructura esquemática ordenada de acciones sociales que operan como un todo unificado. La característica más importante de cada marco es el contexto en que ocurre: públicos o privados, formales o informales, institucionales o no institucionales, cerrados o abiertos. Cada marco también especifica qué *participantes* (o miembros sociales) se involucran típicamente en el marco, y los papeles que les toca desempeñar, además estos marcos tienen conjuntos de convenciones (reglas, normas y estrategias) que por lo regular siguen los participantes de las distintas categorías que ayudan a definir las posibles (*inter*)acciones entre los participantes. Los participantes, por su lado, según la categoría y las convenciones reales del tipo de contexto y de marco, usan estrategias que incorporan sus propias necesidades, preferencias y propósitos, además de los de otros participantes, para alcanzar sus metas.

El discurso y la comunicación tendrán propiedades diferentes en diferentes cultura, comienza a concluir Van Dijk, pues los actos de habla y las interacciones están totalmente relacionados con los contextos y los marcos sociales y es de esperarse que una petición, un cuento, una ley, tengan propiedades diferentes en cada cultura, y el reto será analizar cómo los diversos actos de habla se realizan en diferentes culturas, así como los diversos tipos de discurso que existen en esas culturas y en qué marcos sociales pueden ocurrir²⁸.

²⁸ *Ibid.*, p. 112

1.2.2 El orden del discurso y sus condiciones de producción.

Para el filósofo francés Michel Foucault, el discurso en su realidad material es una cosa pronunciada o escrita. En *El orden del discurso*, Foucault analiza la manera en que los discursos emergen, se distribuyen y se mantienen o no en las sociedades dominado por medio de diferentes procedimientos que la misma sociedad ha impuesto, pues cree que existe un peligro latente en el hecho de que la gente hable y sus discursos proliferen indefinidamente: "...en toda sociedad, la producción de discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar la pesada y la temible materialidad"²⁹.

Las posibilidades de emergencia de los discursos, según Foucault, se dan a partir de tres grupos de procedimientos de control y de delimitación:

a) Procedimientos de exclusión.

Estos se ejercen desde el exterior y pertenecen a la parte del discurso que pone en juego al poder y al deseo de poseerlo: "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse"³⁰.

1. *La prohibición*. Foucault lo concibe como el más evidente y el más común de estos procedimientos pues "se sabe que no se tiene el derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera en fin, no puede hablar de cualquier cosa"³¹. Existen tres tipos de prohibiciones que se refuerzan, se complementan y se compensan entre ellas: el tabú del objeto, ritual de la circunstancia y el derecho exclusivo de quien habla. Foucault pone como ejemplo los terrenos de la política y de la sexualidad en los cuales dice, aún se ejerce con mayor fuerza esta prohibición.
2. *Separación entre razón y locura*. En el segundo capítulo se ampliará la explicación concerniente a este tema, sin embargo, este procedimiento de exclusión consiste en la

²⁹ Michel Foucault. *El Orden del Discurso* p. 5

³⁰ *Ibid.*, p. 6

³¹ *Ibid.*, p. 5

separación y/o el rechazo a la palabra del loco, la cual no puede circular como la de los otros, es considerada como nula y sin valor, carente de verdad o importancia, palabra que no podía autenticar una partida o un contrato ni testimoniar ante la justicia; contradictoriamente también se le confieren poderes sobrenaturales como el de enunciar verdades ocultas y predecir el porvenir. Lo cierto, dice Foucault, es que excluida o secretamente investida por la razón, en sentido estricto no existe aún cuando en la actualidad existe una ciencia como la psiquiatría y una red de instituciones que la respaldan.

3. *La voluntad de verdad o separación entre lo verdadero y lo falso.* Está fundada en un sistema histórico, modificable e institucionalmente coactivo; histórico pues la idea de “discurso verdadero” ha pasado de ser aquel que infundía respeto y terror porque provenía de quien reinaba, a desplazarse hacia el acto ritualizado, eficaz y justo, hacia el enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia, y después hacia la ciencia, las verdades comprobables. Su soporte institucional se ve reforzado por prácticas como la pedagogía, el sistema de libros, etc. La voluntad de verdad tiende a ejercer presión y hasta cierto poder de coacción sobre los otros discursos: “pienso en como la literatura occidental ha decidido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia – en resumen sobre el discurso verdadero”³², dice Foucault. Pero así también prácticamente todas las áreas del conocimiento humano han pretendido racionalizarse y justificarse en esta voluntad de verdad.

Los dos anteriores procedimientos de exclusión, terminan por caer también en la voluntad de verdad. Ésta es, nos explica Foucault, la que menos somos capaces de percibir: ante nuestros ojos no parece más que una verdad, una verdad universal y la ignoramos o más bien somos incapaces de reconocer en ella, a una poderosa maquinaria destinada a excluir a todos aquellos que han intentado hacerla a un lado y enfrentarla con alguna otra verdad que propone justificar lo prohibido o la locura, “todos esos, de Nietzsche a Artaud, y a Bataille...”³³.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Ibid.*, pp. 12-13.

b) Procedimientos de control interno.

Estos procedimientos se dan cuando son los propios discursos los que ejercen control sobre otros discursos, “procedimientos que juegan un tanto a título de principios de clasificación, de ordenación, de distribución, como si se tratase en este caso de dominar otra dimensión del discurso: aquélla de lo que acontece y del azar”³⁴.

1. *El comentario o principio de clasificación.* En todas las sociedades existen textos y relatos ritualizados que se conservan porque se sospecha que esconden un secreto o una riqueza. Estos textos se convierten en el origen de actos nuevos de palabras, los comentarios, que regresan a ellos constantemente para darles continuidad, para transformarlos o simplemente para hablar de ellos. Es el caso de los textos religiosos, jurídicos y en cierta medida los científicos y los literarios. Permiten construir nuevos discursos, pero siempre aludiendo a esa fuente original.
2. *El autor o el principio de ordenación.* Este principio no alude a la idea de autor como “el que habla” o “el que escribe” sino el autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones así como del foco de su coherencia. En el terreno de la ficción, por ejemplo es el autor el que da sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real.
3. *La disciplina o principio de distribución.* Está compuesto por un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones que se consideran verdaderas, un conjunto de determinadas técnicas, entre otros, que constituyen sistemas anónimos a disposición de quien quiera o pueda servirse de ellos. Las disciplinas reconocen sus propias proposiciones verdaderas y falsa; para que la disciplina exista debe así también existir la posibilidad de formular nuevas proposiciones de forma indefinida, como es el caso de las ciencias por ejemplo, que están en la posibilidad de generar conocimientos nuevos y válidos que sustituyen a los anteriores, que habían sido válidos para cierto momento pero que ahora dejan de serlo.

³⁴ *Ibid.*, p. 13

c) Procedimientos de control de las condiciones de utilización.

A través de estos procedimientos, se determinan las condiciones de utilización de los discursos según ciertas reglas que no permiten el acceso a esas reglas a todo el mundo. Se enfocan en los sujetos que hablan.

1. *Ritualización del habla.* Define la calificación, grado, o jerarquía que debe poseer los individuos que pueden hacer uso de un cierto discurso; también define otros elementos que tienen que estar presentes en la enunciación, tales como gestos, comportamientos, circunstancias, entre otros signos. Fija también el efecto de las palabras de ese discurso sobre aquel a quien se dirige, y los papeles convencionales que juegan los participantes. Son ejemplos los discursos religiosos, judiciales o terapéuticos.
2. *Las sociedades del discurso.* Su función es preservar y producir discursos pero que serán puestos en circulación en un espacio cerrado, distribuyéndolos bajo estrictas reglas, lo cual favorece la creación de grupos herméticos en los cuales el discurso es celosamente guardado como un secreto al cual sólo los miembros del grupo pueden acceder. Lo vemos incluso en hechos como el secreto profesional, o en las formas de circulación del lenguaje médico, etc.
3. *Las doctrinas filosóficas, políticas y religiosas.* La doctrina tiende a la difusión y en apariencia la única condición que se requiere para entrar en ese universo del discurso es la aceptación de cierta regla de conformidad sobre un discurso válido, sin embargo, la doctrina vincula a los individuos a cierto tipo de enunciación y les prohíbe cualquier otro.
4. *La adecuación social del discurso.* Aquí, Foucault reconoce a la educación como el mejor instrumento para acceder a cualquier tipo de discurso dentro de una sociedad. Y la educación por consiguiente, se convierte en una forma política de mantener o de modificar la adecuación hacia los discursos verdaderos al interior de una sociedad.

1.2.3 La función poética y el texto artístico.

El trabajo de Roman Jakobson, quien encabezaba primero el Círculo Lingüístico de Moscú, y en 1926 funda el Círculo Lingüístico de Praga, unió el pensamiento de dos escuelas: la formalista, que examina a los signos como tal dentro de la estructura textual, sin interesarse en los fenómenos de significados marcados por diferencias, ni por las estructuras subyacentes en los textos; y la estructuralista, la cual afirma que las unidades individuales de cualquier sistema tienen significado sólo en virtud de sus relaciones mutuas y que las imágenes carecen de significado sustancial, no toma en cuenta lo que dicen los signos y en cambio se concentra en las relaciones internas que mantienen entre ellos³⁵.

Para Jakobson, son seis los factores que constituyen todo hecho discursivo y cualquier acto de comunicación verbal, y responden a la siguiente esquematización: el DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia, que el destinatario puede captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un CÓDIGO del todo, o en parte cuando menos común al destinador y destinatario; y, por fin, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica que permita establecer y mantener una comunicación³⁶.

Cada uno de estos seis factores determina una función diferente del lenguaje³⁷. Los mensajes verbales no satisfacen una sola función, la diversidad no está en el monopolio por parte de alguna de estas varias funciones, sino en un orden jerárquico de funciones diferente. La estructura verbal de un mensaje depende, primariamente, de la función predominante. Cuando la función se centra hacia al CONTEXTO se trata de la llamada función REFERENCIAL. La función EMOTIVA está centrada en el DESTINADOR y apunta a la expresión directa de la actitud del hablante sobre aquello de lo que está hablando. Cuando la orientación está dada hacia el DESTINATARIO se habla de la función CONATIVA, la cual halla su más pura expresión en el vocativo y el imperativo. La función orientada hacia el CONTACTO es la función FÁTICA, y sirve para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación y cerciorarse que el canal de comunicación funciona. Cuando el discurso se centra en el CÓDIGO, esto es cuando destinador y/o destinatario

³⁵ Terry Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 118 – 121.

³⁶ Roman Jakobson, *Ensayos de Lingüística General*, p.352.

³⁷ *Ibid.*, pp. 353 - 358

quieren confirmar que comparten el código, se realiza la función METALINGÜÍSTICA. Finalmente, Jakobson llega a la función POÉTICA, es decir cuando la orientación se da hacia el MENSAJE mismo.

¿Qué significa que la sea la función poética la que predomina por encima de las otras funciones? Jakobson dice que la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección (paradigmático) al eje de la combinación (sintagmático), es decir, cada vez que creamos mensajes elegimos signos de una posible gama de equivalencias y las combinamos para formar oraciones con intenciones y después cadenas de oraciones, sin embargo, en la poética sucede que no sólo se hilvanan entre sí las palabras (o sus equivalentes en lenguajes no verbales) por razón de los pensamientos que transmiten como sucedería en el caso de una conversación ordinario (o sus equivalentes), sino que Jakobson advierte que estos mensajes se crean con la mira puesta en los patrones de similitud, oposición, paralelismo, etc. creados por su sonido, significado y ritmo, y también por sus connotaciones³⁸. Se da el juego de lo metafórico y lo metonímico en la creación de mensajes.

Roland Barthes dice que hay discursos de tipo metafórico (orden del sistema) y discursos de tipo metonímico (orden del sintagma) tanto en el sistema de la lengua como en los lenguajes no lingüísticos. Cada tipo, dice Barthes, no implica evidentemente el recurso exclusivo a uno de los dos modelos -puesto que sintagma y sistema son necesarios para cualquier discurso-, sino solamente el predominio de uno u otro:

“Al orden de la metáfora (predominio de las asociaciones sustitutivas) pertenecerían los cantos líricos rusos, las obras del romanticismo y del simbolismo, la pintura surrealista, las películas de Charles Chaplin (los fundidos encadenados serían verdaderas metáforas filmicas), los símbolos freudianos del sueño (por identificación); al orden de la metonimia (predominio de las asociaciones sintagmáticas) pertenecerían las epopeyas heroicas, los relatos de la escuela realista, las películas de Griffith (grandes planos, montaje y variaciones de ángulo de cámara) y las proyecciones oníricas de desplazamiento y condensación”³⁹.

En sus libros *La Estructura del Texto Artístico* (1970) y en *El Análisis del Texto Poético* (1972), Lotman considera lo poético como un sistema estratificado donde el significado sólo existe dentro del contexto, regido por grupos de semejanzas y oposiciones. Las diferencias y paralelismos

³⁸ Terry Eagleton. *Op. Cit.* p. 123

³⁹ Roland Barthes. *La aventura semiológica*, p. 54.

que aparecen en el texto son términos relativos, y sólo pueden percibirse en su relación mutua⁴⁰. Yuri Lotman, de extracto formalista y perteneciente a la Escuela de Tartu, explica que para el clasicismo la poesía era el lenguaje de los dioses y para el romanticismo, el lenguaje del corazón, y si bien la época del realismo modifica esta metáfora, deja a la poesía conservar su carácter: el arte como lenguaje de la vida para ayudar a la realidad a hablar de sí misma⁴¹. El discurso poético representa una estructura de gran complejidad. Aparece como considerablemente más complicado respecto a la lengua natural pues permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. Si repetimos una poesía en términos del habla habitual, dice Lotman, destruiremos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al receptor todo el volumen de información que contenía.

Para el trabajo de Lotman en *La Estructura del Texto Artístico* es primordial establecer al arte como un lenguaje y lo afirma cuando dice que es un medio peculiar de comunicación si se otorga al lenguaje el concepto amplio de “cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos”⁴². Al definir el arte como lenguaje, expresamos con ello unos juicios determinados acerca de su organización, la utilización de sus propios signos; se le confieren además unas reglas determinadas de combinación de estos signos, por tanto puede hablarse de “lenguaje” del teatro, del cine, de la pintura, de la música⁴³ como lenguajes organizados de moda particular según la especificidades de cada medio. Como producto de este lenguaje se encuentran las obras de arte -mensajes creados a partir de este lenguaje- que podrán analizarse en calidad de textos, textos artísticos.

En este trabajo no queremos ahondar en la conceptualización de Lotman acerca del texto artístico más que como una forma que nos ayuda a caracterizar a los textos en los cuales la función poética pesa más sobre las otras funciones del lenguaje y además como discursos predominantemente metafóricos, pues de esta naturaleza son los textos fílmicos que posteriormente servirán como corpus para el análisis en este trabajo. El atributo principal del texto artístico es que es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y

⁴⁰ Terry Eagleton. *Op. Cit.*, p. 125.

⁴¹ Yuri Lotman. *Estructura del texto artístico*, p. 14.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibid.*, p. 18.

de transmisión de la información. Al poseer la capacidad de concentrar una enorme información en la “superficie” de un pequeño texto, el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura⁴⁴.

Como Terry Eagleton bien apunta, para la teoría moderna de la comunicación en general, un aumento de “información” conduce a un descenso de la “comunicación”, pero esto no ocurre en la poesía debido al carácter único en su género de su organización interna. Los poemas son malos cuando no contienen suficiente información, pues, como apunta Lotman, “la información es belleza”. Incluso, la ausencia de ciertos recursos podría producir significado; las obras literarias, por ejemplo, generan y violan expectativas continuamente, pero estos recursos de “signo negativo” o “ruido”, constituyen una unidad de significado tan efectiva como cualquier otra. Lotman hace otra aportación muy importante cuando dice que todos los elementos del texto son elementos del significado del mismo. No hay en el texto artístico una dualidad entre forma y contenido, la forma no es algo externo al contenido, portador de la carga informacional sino que ambos indisolublemente responden al concepto de idea que prevalece en el texto.

El lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales, las cuales, al representar el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos, nociones que en Lotman pueden equipararse a la del mundo posible de Van Dijk. Desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial, pero también la capacidad de elegir por parte del creador, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone así mismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector⁴⁵.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

2. EL CINE Y LOS MUNDOS POSIBLES

2.1 El cine dentro del proceso de la comunicación.

El estudio del cine puede abordarse desde diversas perspectivas, desde el propio film como soporte técnico del cine, o aproximaciones centradas en la naturaleza del medio como industria económicamente activa, como proceso de producción y de sus etapas: pre producción, producción y post producción; como producto cultural susceptible de comercialización y exhibición pública; el cine también puede ser estudiado como documento histórico e incluso como ritual de la vida social. Sin embargo, esta investigación aborda al cine como parte de un proceso comunicativo, como un discurso que es enunciado y transmitido en este proceso y las implicaciones que conlleva el mismo.

Comunicar significa poner en común: conseguir que cualquier cosa, en nuestro caso un texto y un texto con características tan específicas como el proveniente del cine, pase de un individuo a otro; y conseguir que estos dos individuos, un destinador y un destinatario, lo compartan. Comunicar es intercambiar, es decir, realizar un gesto en el que se llevan a cabo tanto una transferencia como una participación, tanto una transmisión como una interacción⁴⁶.

Francesco Casetti y Federico Di Chio explican que la comunicación por un lado proporciona una definición de los participantes, de la finalidad y de los modos que la sostienen, y por otro hace que tales elementos actúen como verdaderos principios reguladores. Lo importante del planteamiento de estos autores italianos reside en el peso que otorgan al objeto que se transmite durante el intercambio comunicativo, pues dicen que en torno a él se interactúa y esto lo hace terreno también de esta transmisión e interacción. Si esto tiene lugar en una conversación cotidiana, con mayor razón tendrá lugar en aquellos textos que no plantean a la relación destinador – destinatario en el mismo tiempo y espacio físicos, como sería el caso del cine, y que por eso tienen la necesidad de aclarar a través de indicaciones explícitas dentro del propio texto, lo que les mueve, hacia quién se mueven, por qué, de qué manera, es decir, en qué tipo de comunicación quieren verse envueltos. Las películas en su propia construcción formal deben sugerir de qué destinador proviene (¿autor o artesano?, ¿narrador o documentalista?), a qué destinatario se dirige (¿lector ocupado o relajado?, ¿competente o inexperto?), qué finalidades lo

⁴⁶ Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*, p. 219

motivan (¿pedagógicas o lúdicas?, ¿expresivas o informativas?), de qué modo se presenta (¿implicado o distanciado?, ¿tradicional o innovador?)⁴⁷.

Esto no quiere decir que el proceso de comunicación se concrete y actúe en el sentido previsto y auspiciado por el texto, de ahí que existan las lecturas erróneas, las descodificaciones aberrantes, dicen Casseti y Di Chio, las contralecturas e incluso las malas interpretaciones. En este argumento radica la necesidad del análisis de los textos fílmicos. Como lo explica Jacques Aumont, teorizar el cine significa la búsqueda de cómo el cine se hace imagen, cómo representa el mundo, con qué veracidad o ausencia de veracidad⁴⁸ y añadiríamos, con qué finalidad elige el camino sobre esa veracidad. Y Aumont agrega que el análisis del cine significa también preocuparse por su acción social, lo cual lo ubica totalmente en los terrenos del análisis del cine como un discurso.

El discurso se crea a partir de la enunciación y es discurso en tanto lenguaje puesto en acción. Esta es la pertinencia de abordar el debate en torno al lenguaje cinematográfico en las páginas siguientes, para posteriormente explicar cómo se configuran los elementos propios de este lenguaje en la construcción de los textos fílmicos con funciones y estructuras específicas orientadas en una intención del destinador – que será en nuestro caso el cineasta- : la creación de mundos posibles con posibilidades de significación por sí mismos.

2.2 El lenguaje cinematográfico y el texto fílmico.

Larga es la discusión y el debate acerca de la naturaleza del cine como lenguaje. En la historia de la teoría cinematográfica el análisis del cine ha llevado a los estudiosos a preguntarse acerca de esta naturaleza como sistema organizativo de signos empleados de una manera específica para transmitir significados. Las primeras referencias al concepto de “lenguaje cinematográfico” aparecen en los escritos de de los primeros teóricos del cine, Ricciotto Canudo y Louis Delluc así como en las primeras reflexiones sobre el quehacer cinematográfico de Abel Gance y en los formalistas rusos, quienes enarbolan la idea de un lenguaje universal, un “esperanto visual”, “un gran medio de conversar entre los pueblos”, como lo afirma Delluc, que sin embargo es una perspectiva marcada por una intención altamente promocional pues ellos

⁴⁷ *Íbidem.*

⁴⁸ Jacques Aumont. *La teoría de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores.* p. 145

mismos son críticos o cineastas, “buscan probar la complejidad del cine, lo bautizan como “séptimo arte” y practican una apuesta cualitativa y una política sistemática de demarcación”⁴⁹. Por su parte, el húngaro Béla Balázs⁵⁰ fue el primero en abordar formalmente el estudio del lenguaje cinematográfico en 1924, y desde esta temprana época habla ya del principio de planificación, de las variaciones de encuadre y angulación de las tomas, así como de la operación de montaje que asegura que la inserción de planos se llevará a cabo de una forma ordenada y coherente, todos ellos como características propias de este lenguaje.

Es la época, también, del concepto de “montaje soberano” como principio fundamental del cine que promovían los cineastas y teóricos soviéticos encabezados por Pudovkin quien afirmaba que “sólo el montaje permite trascender la fotografía en cine, el calco en arte”⁵¹ y Eisenstein, en quien Christian Metz encuentra a un fanático del montaje:

“Basta con que Dickens, Leonardo Da Vinci o cualquier otro haya relacionado dos temas, dos ideas, dos colores, para que Eisenstein invoque al montaje: la yuxtaposición más obviamente pictórica, el efecto de composición más comúnmente admitido en literatura se convierten en proféticamente pre cinematográficos. Todo es montaje”⁵².

Otro intento significativo del estudio del cine como un lenguaje lo realizaron los postulantes de la existencia de una “gramática cinematográfica”. Para Robert Bataille, la gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animada, que forman un filme, es decir, toman la noción de gramática tal cual de la lingüística y dan equivalencias de la gramática a los elementos netamente cinematográficos (plano= palabra; escala de planos = frase cinematográfica; signos de puntuación del cine, entre otros). Marcel Martin publicó *El lenguaje cinematográfico* en 1955 en el cual rechaza la “gramática del cine” y lo concibe como un proceso constituido histórica y empíricamente. Para Martin, el cine al nacer no estaba dotado de lenguaje, pero se vio en la necesidad de elaborar toda una serie de procedimientos expresivos que le permitieran contar historias y comunicar ideas y lo hizo gracias a las aportaciones de cineastas como Griffith y Eisenstein.

⁴⁹ Jacques Aumont. *Estética del Cine*, p. 160

⁵⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁵¹ Christian Metz. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964- 1968) Vol. 1*, p. 58

⁵² *Ibid.*, p. 59

Los formalistas rusos intentaron sistematizar lo que ellos apreciaban como el mundo “aparentemente caótico” de los fenómenos fílmico. Son especialmente importantes los trabajos aparecidos en *Poetika Kino*, recopilación de ensayos en los que se proponía el uso poético del cine como lo habían hecho del lenguaje verbal en la literatura: así como en la poesía la trama se subordina al ritmo, en el cine se subordina al estilo; los procedimientos específicamente cinematográficos como la iluminación y el montaje van a construirse de manera que presenten el mundo visible en forma de signos semánticos⁵³. La importancia de la escuela formalista se ve reflejada sobre todo en constituir una base conceptual sólida para los trabajos posteriores de Bajtin, Lotman, Metz y Mitry.

Yuri Lotman, a quien se abordó anteriormente con respecto a la construcción del texto poético y artístico, sigue sobre esa línea teórica en su trabajo en *Estética y semiótica del cine*, en el cual retoma de la lingüística la noción de sistema de oposiciones, que él llama de *semejanzas y diferencias*: “cuando empleamos la expresión “el cine nos dice” e intentamos comprender la esencia de su lenguaje específico, descubrimos un sistema original de semejanzas y de diferencias que permite ver en el lenguaje cinematográfico una variedad del lenguaje como fenómeno social”⁵⁴. Para Lotman el cine es un lenguaje secundario pues se sirve de la lengua natural como material para su expresión. Desde su perspectiva, cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado, es portadora de información. Y este significado puede tener un carácter doble, por una parte las imágenes de la pantalla reproducen los objetos del mundo real; los objetos se convierten en las significaciones de las imágenes que son reproducidas en la pantalla. Por otra parte las imágenes en la pantalla pueden adquirir significaciones complementarias, muchas veces totalmente inesperadas. La luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, etc. pueden conferir a los objetos reproducidos en la pantalla significaciones complementarias: simbólicas, metafóricas, metonímicas, entre otras, y Lotman afirma categórico: “Todo lo que observamos en durante la proyección del film, todo lo que nos emociona, lo que nos impresiona tiene una significación”⁵⁵.

El trabajo del francés Jean Mitry tiene como núcleo central la idea de que la imagen es signo y representación, por tanto lenguaje; afirma la existencia del lenguaje cinematográfico

⁵³ Robert Stam. *Teorías del Cine. Una introducción*, pp. 65-68.

⁵⁴ Yuri Lotman. *Estética y semiótica del cine*, p. 45

⁵⁵ *Ibid.*, p. 59

desde la conexión entre pensamiento y lenguaje pues explica que el segundo es un modo de traducir y de dar forma al primero a partir de operaciones de pensamiento, así pues, las estructuras mentales básicas entre el lenguaje verbal y el lenguaje cinematográfico son las mismas, lo que cambia son los símbolos: en cuanto “representadas”, las imágenes cinematográficas son similares a las “imágenes inmediatas” de la conciencia pero en cuanto “representación” son formas estéticamente estructuradas; lo importante es que la imagen cinematográfica remite a aquello que idealmente le dio origen, como en lenguaje verbal, es decir, la realidad. Francesco Casetti redondea esta idea: “Si la imagen (cinematográfica) es de la misma índole que el lenguaje, se lo debe a sus fundamentos, es decir a su capacidad de ser distinta del mundo y, al mismo tiempo de operar como sustituto, como emblema, como representante”⁵⁶.

El lenguaje cinematográfico de Metz viene de un enfoque semiológico y estructuralista, que toma como punto de partida a Saussure y sus bases de un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en las sociedades. Sin embargo para la lingüística de Saussure es relativamente fácil identificar sus conceptos y analizarlos. En el debate metziano entre si el cine constituye una lengua o un lenguaje, el teórico toma partido por el segundo en el sentido de práctica significativa caracterizada por procedimientos reconocibles de ordenamiento y puesto que según Metz no podemos hablar de lengua pues el cine no presenta sus características de estar compuesta por signos arbitrarios, unidades mínimas de significación ni ningún elemento que nos refiera a la doble articulación propia de la lengua. Desde el punto de vista de Metz el plano no es equivalente a la palabra sino a la frase, y es esta organización de planos (de acuerdo a códigos reconocibles y repetitivos) en cadena dentro del filme lo que constituye un discurso y le da la posibilidad de contar historias. El lenguaje cinematográfico en Metz está doblemente determinado, por la historia y por la narratividad: “el cine es lenguaje *más allá de todo efecto particular de montaje*”⁵⁷. No es que el cine pueda contarnos historias tan bellas porque sea un lenguaje, sino que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en lenguaje”⁵⁸.

⁵⁶ Francesco Casetti. *Teorías del cine. 1934 – 1990*, p. 86.

⁵⁷ Al principio de su ensayo *El cine, ¿lengua o lenguaje?*, Metz expone sus argumentos en contra de la teoría del montaje soberano de Eisenstein pues dice, el soviético ni siquiera tienen en cuenta el hecho de que registrar en continuidad una escena corta, previamente compuesta e interpretada, puede ser una elección entre otras, como sí la tomó R. Rossellini, por ejemplo.

⁵⁸ Christian Metz. *Op. Cit.* p. 73

Es por afirmaciones como la anterior que a la teoría de Metz se le critica de privilegiar el cine narrativo convencional, marginando formas como el documental y la vanguardia en su teoría. Robert Stam propone que un acercamiento menos “semiológico” hacia la cuestión del lenguaje cinematográfico es la que encontramos en Mijaíl Bajtin:

“Una formulación translingüística bajtiniana les hubiese ahorrado a los cine-semiólogos de tradición saussureana gran cantidad de problemas al rechazar, ya desde un principio, la propia noción de una lengua (cinematográfica) unitaria... esta perspectiva (la de Bajtin) ofrece un valioso marco de trabajo para entender el cine clásico dominante como una especie de lenguaje estándar, respaldado y avalado por el poder institucional, que ejerce su hegemonía sobre una serie de “dialectos” divergentes como el documental, el cine militante y el cine de vanguardia. Un enfoque translingüístico resultaría mucho más relativista y pluralista respecto a estos lenguajes filmicos diversos, privilegiando lo periférico y marginal frente a lo central y dominante”

⁵⁹

Más tarde en *Language et Cinéma*, Metz sustituyó la controversia entre los conceptos de lengua y lenguaje, por el concepto más amplio de “código”, un concepto libre de cargas específicamente lingüísticas, y que incluso es mucho más funcional y apropiado para fines de análisis. Para el replanteamiento de Metz, el cine es necesariamente un medio pluricódigo, que entrecruza 1) códigos específicamente cinematográficos, es decir, que sólo aparecen en el cine como el movimiento de la cámara, la iluminación y el montaje y 2) códigos no específicos, es decir, códigos que el cine comparte con otros lenguajes pero que pueden ser “cinematografizados”. Dentro de cada código cinematográfico concreto, los subcódigos representan usos específicos del código en general, y lo ejemplifica con la iluminación expresionista, la cual supone un subcódigo de la iluminación, al igual que la iluminación naturalista. Según Metz, los códigos no entran en competencia, pero los subcódigos sí, todas las películas deben ser iluminadas y montadas, pero no todas las películas emplean necesariamente un montaje eisensteniano o una iluminación expresionista⁶⁰, por ejemplo.

Los aproximaciones al binomio cine- lenguaje son demasiados para ser descritos cada uno de ellos a detalle. Al asignarle un carácter de lenguaje al cine se trata de saber cómo se estructura, cómo funciona y especialmente cómo significa en relación a otros medios expresivos que también tienen sus propias formas específicas de configuración. La lingüística y el estructuralismo han

⁵⁹ Robert Stam. *Op. Cit.*, p. 142

⁶⁰ *Ibid.* pp. 144 - 145

hecho significativas aportaciones al campo del estudio cinematográfico especialmente en cuanto a terminología de análisis, desde esta perspectiva el presente trabajo, y más allá de cualquier discusión sobre la naturaleza del cine como verdadero lenguaje⁶¹, usará el concepto de lenguaje cinematográfico – sistema organizado de signos que permite construir mensajes-, así como el de texto fílmico como categorías operacionales utilizadas con fines analíticos.

Si el cine adquiere la función de lenguaje en el análisis, el filme, o texto fílmico estará situado en la dimensión del habla. El texto, explica Yuri Lotman, es la expresión y la realización de un cierto sistema, como su encarnación material; se opone a todos los signos existentes que no entran en su constitución según un principio de inclusión – no inclusión (capacidad de elección) del que lo crea.

Jaques Aumont en *Análisis del Film* opone los conceptos básicos que el análisis filmológico toma prestados de la semiología estructural del cine⁶²:

- 1) El texto fílmico es el film entendido “como unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado” (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico).
- 2) El sistema textual fílmico específico de cada texto, designa un “modelo” de la estructura de ese enunciado fílmico. El sistema correspondiente a un texto es un objeto ideal construido por el analista, una singular combinación – según una lógica y una coherencia propia del texto en función- de ciertos códigos.
- 3) El código es también un sistema (de relaciones y de diferencias), más general que puede, por definición “ser útil” para varios textos (cada uno de los cuales se convierte entonces en “mensaje” del código en cuestión.

⁶¹ Frank McConnel en *El cine y la imaginación romántica*, se pregunta “¿qué pasa si el cine es lenguaje? ¿Y no sólo esto, sino un lenguaje cuya misma aparición la historia de la conciencia humana y la cultura occidental habían hecho inevitable de cierto modo? ¿Qué pasa si el cine (...) representa lo que los lingüistas llaman un “metalenguaje” – es decir, un lenguaje cuyo referente directo no es el mundo real sino la posibilidad de significación arrancada por la mente humana a esa supuesta realidad?”. Francesco Casseti dice que el interés de McConnel se traslada por tanto de la estructura formal del texto y los módulos expresivos que nos sirven para transcribir la realidad a las formas con que el hombre interpreta su existencia.

⁶² Jacques Aumont. *Análisis del Film*, p. 100.

Se retoma -al nivel del texto fílmico- la enunciación. En este nivel en el cual podemos hablar de discurso. Francesco Casetti dice que la enunciación es el conjunto de operaciones lingüísticas que dotan literalmente de vida al texto, es ante todo de las relaciones entre un conjunto de posibilidades y las elecciones de cualquier realización individual como ya veíamos en Benveniste. En el caso específico del texto fílmico designa lo que permite que un filme, partiendo de las posibilidades inherentes al cine, tome forma y se manifieste, presentándose como texto, como ese texto y como ese texto en esa situación. Un texto que ya se ha manifestado es un texto “de alguien”, “hacia alguien”, “de un momento dado”, “en un lugar dado”, lo que significa que demuestra la presencia de parámetros que permiten a un texto (o a un filme) radicarse en una situación dada y medirse con lo que le rodea⁶³.

2.3 La realidad, lo imaginario y los mundos posibles en el cine.

¿Qué debería representarse por medio del cine? ¿Qué tipo de discursos debería producir el lenguaje cinematográfico? ¿Qué debería ponerse en la pantalla? ¿Debería apostarse por un cine narrativo o no narrativo, realista o antirrealista, cargado hacia la metonimia o hacia la metáfora? Por nacimiento el cine es fundamentalmente realista, lineal y documental como así lo afirman los primeros registros del cinematógrafo de los hermanos Lumière, sin embargo bien pronto explora esa otra línea gracias al mago y prestidigitador Georges Méliès quien a partir de *El viaje a la Luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1902), hará del medio cinematográfico un espacio para el argumento, para la fantasía, un espacio donde la realidad es manipulable.

No se trata de tomar posturas por cualquiera de las tendencias anteriores sino más bien plantearnos que tanto los estilos de la tradición realista o la no realistas, de la narrativa o la no narrativa, forman parte de las expresiones producto de una cultura y un momento histórico específicos, y que todas ellas no son sino una de las muchas estrategias estéticas posibles para el uso del lenguaje cinematográfico. Trasladamos entonces al cine el concepto de “mundo posible” presentado antes con Van Dijk, con su característica coherencia: un mundo que está construido como tal mundo y en el cual si decimos de una oración que es verdadera, con esto queremos decir que denota un hecho factible en ese mundo. La concepción de Van Dijk aplicada al cine la abordan Francesco Casetti y Federico Di Chio:

⁶³ Francesco Casetti, *Teorías del Cine. 1934 – 1990*, pp. 271- 272

“Los niveles de la representación (cinematográfica) se remiten todos hacia una presencia unificadora, la presencia de un mundo. Un mundo que quizá use elementos tomados de la vida real, pero que acaba apropiándose de ellos, o que quizá se refiere a cosas que suceden efectivamente, pero que lo hace a partir de sus propios parámetros: en resumen, un mundo en equilibrio entre la recuperación de los datos efectivos y la construcción de una ficción, entre el reenvío a la dimensión empírica y la definición de una realidad propia: en suma, un mundo que *es del texto*, un *mundo posible*. Un mundo poblado como tal, un mundo presentado como tal, un mundo articulado como tal, en una palabra un mundo representado”⁶⁴.

Añadimos también el concepto de *verosimilitud cinematográfica*⁶⁵, propuesto por Galvano Della Volpe, el cual es la conjunción de naturalidad y racionalidad en la imagen cinematográfica. Lo verosímil cinematográficamente es la estructura del orden complejo, que nos permite aceptar los particulares, incluso los imposibles, siempre que sean coherentes y rechazar los detalles, incluso los más exactos, cuando supongan un desvío pues ese detalle visual desentona no con la exactitud de la representación, sino con una cadencia interna al discurso que el director realiza, es un desvío de la línea de exposición que sigue el filme: “va contra la coherencia íntima, contra la racionalidad de la tesis del director y, por eso mismo, contra el efecto último y contra los fines de credibilidad, conmoción e interés, que ha pretendido”⁶⁶.

El mundo posible está orientado por tiempo y espacio, y por tres distintos regímenes⁶⁷ en torno a los que giran las opciones cruciales de la representación en el cine y que responden a esta discusión histórica sobre lo real/antirreal y lo narrativo/no narrativo:

1. *Analogía absoluta.*

Opera al abrigo de la realidad, limitando al máximo los artificios y las manipulaciones técnicas. La realidad no debe asumirse o presentarse a placer sino que debe ser profundamente respetada aunque se sujete a las exigencias organizativas de la representación. Los objetos puestos en escena por ello, estarán caracterizados por una gran evidencia y fisicidad porque se apela a que sean reconocibles para el que observa. La cámara encuadra en planos largos y complejos para que tenga la oportunidad de registrar flagrantemente lo que pasa frente a ella. En este régimen se encuentran las famosas metáforas que hablan del cine como “una ventana al

⁶⁴ Francesco Cassetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*, p. 137

⁶⁵ Francesco Cassetti. *Teorías del Cine 1934 – 1990* p. 79

⁶⁶ *Íbidem.*

⁶⁷ Francesco Cassetti y Federico Di Chio. *Op. Cit*, pp. 165-166.

mundo” o un “espejo de la realidad”. Esta analogía está sustentada en la base fotográfica del cine, la cual se usa como documento y testigo de aquello que está frente a la cámara.

Para André Bazin, teórico y fundador de la mítica revista *Cahiers du Cinema*, el realismo no tenía tanta relación directa con la adecuación mimética literal entre representación fílmica y “el mundo de ahí afuera” como con la honestidad testimonial de la puesta en escena; la línea de esta tradición para Bazin se inicia con los Lumière, prosigue con F.W. Murnau, la refuerzan Orson Welles y Billy Wyler y alcanza su máxima expresión en el neorrealismo italiano⁶⁸. Cesare Zavattini teórico y guionista neorrealista, buscaba en el cine el instrumento perfecto para conocer el mundo y explorarlo, este mundo que acaba de salir de la Segunda Guerra Mundial y necesita revalorar la riqueza de la realidad en historias cercanas a ella donde “no somos buenos ni malos, ni santos ni diablos, simplemente somos”⁶⁹, así pues el neorrealismo en películas como *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*. Roberto Rossellini, 1945), *La tierra tiembla* (*La terra trema*. Luchino Visconti, 1947) y *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*. Vittorio De Sica, 1948) se caracteriza por poner al hombre sobre el argumento, la representación de lo que es típico de la condición histórica y humana: tramas descarnadas y relativamente carentes de acontecimientos, motivaciones vacilantes de sus personajes y la lentitud y el espesor de los ritmos cotidianos a través de la duración del plano secuencia en conjunción con una puesta en escena en profundidad que crean la sensación de planos múltiples de una realidad en relieve.

Admiradores profundos de la obra de Rossellini, y herederos directos de la teoría de Bazin, los cineastas de la Nouvelle Vague francesa a finales de la década de los 50 y durante la de los 60, continúan esta tradición hacia lo real y en contra de la artificialidad narrativa del cine de Hollywood (aunque con sus características específicas en cuanto al uso técnico del medio cinematográfico que no es necesario detallar aquí), defendiendo por sobre todo a la imagen “bella por sí misma” como lo hace Jean Luc Godard, para quien la imagen es suficiente y autónoma, una propuesta y una prolongación del esplendor del mundo, de la verdad de las cosas, de la realidad⁷⁰. La Nouvelle Vague, a su vez, tendrá repercusiones en cineastas y movimientos cinematográficos alrededor del mundo entre los que vale la pena destacar al Free Cinema inglés liderado por Tony Richardson, Lindsey Anderson y Karel Reisz o el movimiento del New Hollywood en Estados Unidos

⁶⁸ Robert Stam. *Op.Cit.*, p. 97.

⁶⁹ Zavattini citado por Francesco Cassetti en *Teorías del Cine. 1934 – 1990*, p. 36.

⁷⁰ Francesco Cassetti. *Op. Cit.*, p. 31.

al que pertenecieron cineastas como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Robert Altman y Brian De Palma, entre otros.

2. *Analogía negada.*

Se opera desde una cierta distancia respecto de la realidad pues no solo omite sino que hasta evita cualquier tipo de relación con ella. Este régimen de representación es fuertemente manipulador, completamente libre de intencionalidad descriptiva, se encauza hacia la expresión de conceptos abstractos, lenguaje simbólico, de tipo connotativo en su totalidad. Los objetos no son válidos por sí mismo sino por el sentido que les confiera la operación representativa, es una reestructura absoluta de los datos. Aquí podríamos ubicar al cine de vanguardia de los primeros años del siglo XX y a su vástago, el cine experimental.

Resulta paradójico que al cine, pese a su base tecnológica “moderna” no haya entrado de lleno al conjunto de movimientos artísticos surgidos (dentro y fuera de Europa) a finales del siglo XIX, que florecieron en las primeras décadas del siglo XX y se institucionalizaron tras la Segunda Guerra Mundial, caracterizados por un arte no representacional, por la abstracción, la fragmentación y la agresión, y en cambio, como explica Robert Stam, el cine se centró en la mimesis a la que había renunciado el Impresionismo en pintura, que Alfred Jarry y los simbolistas habían atacado en el teatro y que James Joyce y Virginia Woolf desautorizaron en la novela.

Los primeros en experimentar con lo abstracto en el cine fueron los pintores dadaístas Hans Richter y Walter Ruttmann quienes se concentraron en crear “música visual”, figuras geométricas y objetos abstractos moviéndose al ritmo de la música. Los futuristas, en voz de Fernand Léger, hacia 1916 clamaban por el reconocimiento del cine como arte autónomo que en ningún caso debía copiar al teatro, pues para ellos, el argumento era el gran error del cine. Léger junto a Dudley Murphy, dirigen *Ballet Mécanique* en 1924, una obra completamente abstracta donde las imágenes que aparecen van desde objetos como piezas mecánicas, sombreros, engranajes, títulos de periódicos. Hans Richter, otro creador experimental, sostenía que el gran problema estético para las películas, que fueron inventadas para la reproducción es, paradójicamente, la superación de la reproducción. Germaine Dulac, que luego dirigiría una de las

primeras películas surrealistas⁷¹, estaba a favor de un cine libre de la responsabilidad de contar historias o de reproducir “la vida real”; todos ellos entendían que el filme era esencialmente ritmo o como afirmaba Dullac, “sinfonía visual”. Entraría también y pese a su marcada influencia realista, el “cine- ojo” de Dziga Vertov, otro camino del cine que no se preocupa por contar una historia.

La evolución de estos primeros trabajos devino en el cine experimental como hoy lo conocemos, en el cual no hay (o casi) narración, el tiempo se convierte en puro asunto de percepción; se trata de la manipulación del espectador para conducirlo a estados límite a través de la pareja imagen-sonido. Como Stéphe Bouquet lo define, “ofuscamiento, aceleramiento, repetición más o menos obsesiva, *collage*, serialidad, una red de procedimientos son utilizados para llegar a experiencias mentales antes que sentimentales... no hay en ello más que experiencia perceptiva (y conceptual)”⁷². Bouquet expone a los creadores de estas obras como generalmente marginales, sin embargo destaca la obra cinematográfica de Andy Warhol y Marguerite Duras.

3. *Analogía construida.*

Se sitúa a mitad de camino entre los dos regímenes ya referidos: si actúa con una cierta distancia respecto de la realidad es sólo para volver a ella. La falsificación de las apariencias que se ponen en la pantalla , su composición creativa en el interior del cuadro, la selección de los fragmentos del mundo y su manipulación de montaje son instrumentos utilizados para construir “un sentido de la realidad” y para dar lugar a “otra” realidad, menos prolija y visualmente más eficaz e interesante del mundo habitual. Es el resultado de la tendencia del cine hacia la creación, y no hacia la reproducción; hacia la falsificación y no hacia el registro; hacia la imaginación y no hacia la restitución. Retomando las metáforas del cine, esta es la dimensión de lo que se encuentra “más allá del espejo”. La tradición en esta forma de mundo posible reconoce al individuo implicado en el juego, el creador; pone en escena universos completamente personales y pide al espectador se adhiera a ellos individualmente⁷³. A diferencia de la analogía absoluta, que

⁷¹ Esta película sería *La coquille et le clergyman* la cual data de 1927, basada en la obra del mismo nombre de Antonin Artaud.

⁷² Stéphane Bouquet. “De manera que todo comunica” en *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. pp. 160 – 169

⁷³ Francesco Casseti. *Op.Cit.*, pp. 55 – 56.

es altamente metonímica, las películas producidas bajo la analogía construida resultan altamente metafóricas.

Uno de los primeros en teorizar al respecto fue Eisenstein, quien buscó en tradiciones no europeas (como en el rasa hindú, y el teatro kabuki de Japón) las bases para construir un proyecto de estética cinematográfica que fuera más allá de la mimesis. A pesar de la fuerte carga ideológica que exigía un movimiento como el “realismo soviético”, Eisenstein apostó por un cine por un cine antinaturalista basado en los poderes de la composición de la imagen y de unas interpretaciones estilizadas a través de una diégesis truncada, disyuntiva, fracturada, interrumpida por digresiones y materiales extradiegéticos en oposición a la construcción de una trama lineal de causas y efectos⁷⁴. Para el soviético, el cine era un medio que podía estimular el pensamiento y el cuestionamiento ideológico mediante técnicas constructivistas como el choque de planos, un medio para promover la acción social en lugar de la contemplación estética, catapultando al espectador hacia una conciencia respecto a su problemática contemporánea.

No ahondaremos demasiado en ejemplos de la analogía construida sino hasta el tercer capítulo de este trabajo pero podemos citar como las primeras obras en esta tendencia a las nacidas de movimientos como el expresionismo alemán en películas como *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1921) y *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M- Eine Stadt einen Mörder*, 1931), donde la escenografía asimétrica y de alto contraste monocromático tiene la función dramática y psicológica de envolvernos en la locura del protagonista y no es meramente decorativa; o el cine surrealista, el cual traslada el manifiesto de André Breton y su “automatismo psíquico” en sus obras más importante *Un chien Andalou* (1929) y *L'Age d'Or* (1930) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, las cuales manifiestan los temas típicos del surrealismo: sueños, la exhibición de lo imposible, *el amour fou*, el erotismo, la rebelión, entre otros, en el espacio cinematográfico y lo hacen a través de montajes acelerados, sobreimpresiones, desvanecidos de imagen con la intención de desdeñar y ridiculizar la racionalidad estética y moral de la sociedad de su época.

Herederos de esta misma tradición son las primeras grandes obras de la ciencia ficción como *Metropolis* (1926) de Fritz Lang y del cine de fantasía como *The Wizard of Oz*, (Victor

⁷⁴ Robert Stam. *Op. Cit.*, pp. 30- 58.

Fleming, 1939); los largometrajes que haría Luis Buñuel en su segunda etapa como cineasta; el cine del director italiano Federico Fellini, quien a pesar de haberse formado en la tradición de los neorrealistas tomó su propio rumbo como director de obras en las que lo onírico, la fantasía, la extravagancia e incluso el absurdo, privan y contienen una gran carga de significación, y los estadounidense Alfred Hitchcock y Stanley Kubrick, solo por poner a los ejemplos típicos y más característicos.

El crítico de los *Cahiers du Cinema*, Stephene Bouquet ve dentro del cine de autor contemporáneo una cierta tendencia en el estilo de dirección:

“(Los directores) instalan sus dispositivos de percepción y sus apuestas formales en el centro de las películas. Y en este caso, la película no nos ofrece tanto una revelación del mundo como un intento de cuestionar al cine en sí mismo, impulsándolos en sus cercenamientos, en sus límites, redefiniendo sin cesar fronteras convertidas en porosas e inestables (...) Se trata de explorar ese universo de experimentación, incluso si el espectador, lejos de sus referencias clásicas, se arriesga a salir perdiendo, incluso si le irrita o le deja estupefacto”⁷⁵;

Directores como David Lynch, David Cronenberg, Wong Kar Wai, Tim Burton, Lars Von Trier, Béla Tarr, Michael Haneke, entre otros, someten sus películas a un principio de creación exterior (una idea, un prejuicio, un dispositivo estético, un Dogma) y tienen como objetivo producir un mundo a partir de un principio primero, claramente enunciado, más que observar al mundo real, a riesgo de organizarlo alrededor de un punto de vista, y como consecuencia de ello, el espectador puede verificar en cada momento que la película obedece claramente a los principios enunciados, a las ideas constitutivas del proyecto. Cada plano, o casi, funciona como firma porque cada plano, o casi, es la realización de dicho concepto⁷⁶, es la renuncia de poner en relieve el mundo como proponían los neorrealistas, y dejar de lado al personaje clásico para explorar las zonas más confusas del ser, campos inéditos de acciones o de presencia en el mundo. Es retomar al cine desde la apuesta de McConnell, un arte que puede registrar como ninguno otro, “la solidez y la confusión del universo humano y al mismo tiempo la terrible fragilidad de las palabras que, en el seno de dicha confusión, empleamos para comunicar con los demás”⁷⁷.

⁷⁵ Stéphane Bouquet. “De manera que todo comunica” en *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. pp. 160 – 169.

⁷⁶ *Ibid.* p. 163.

⁷⁷ Frank McConnell. *El cine y la imaginación romántica*, p. 59.

2.4 La cuestión del cineasta.

Ligada a la elección de una tradición cinematográfica, bajo las pautas del estilo y las estrategias que se utilizarán para representar un cierto mundo se encuentra la noción de “cineasta”. El término fue creado en el marco de una defensa de la creación cinematográfica como actividad artística, defendiendo el derecho del creador de textos fílmicos sobre su obra como lo hace un pintor sobre sus cuadros o un músico sobre su obra.

Jean- Claude Biette denomina “cineasta” a aquel que aborde su arte con la máxima intimidad, conjugando en sí los dos aspectos, forma y contenido, respectivamente acentuados por las nociones de director (técnica) y de autor (temática). Cineasta será “aquel que exprese un punto de vista acerca del mundo y acerca del cine, y que, en el propio acto de hacer una película, cumpla esa doble operación consistente en alimentar una percepción particular de una realidad y, el mismo tiempo, (...) expresarla a partir de una concepción general de la elaboración de una película”⁷⁸. En suma, el cineasta, en este sentido estricto, será el artista del cinematógrafo, y la concepción del arte así convocada es exigente: estética, intelectual y moral a la vez.

Bien conocida es también la postura de Truffaut, de la cual surge la *Teoría de Autor*: el cine se asemejaría a la persona que lo hiciese, no tanto a través del contenido autobiográfico como merced a su estilo, que impregna el filme con la personalidad de su director. André Bazin resumía la tendencia como “la elección, en la creación artística del factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente”⁷⁹. Los críticos de esta tendencia distinguían entre *metteurs-en-scène*, es decir, quienes se adscribían a las convenciones dominantes y a los guiones que se les confiaban – la mayoría de los que formaban parte de las majors hollywoodenses-, y los autores que empleaban la *mise-en-scène* (puesta en escena) como parte de su expresión personal. Y Claude Chabrol afirma: “Un cineasta sólo merece ese nombre cuando sabe lo que hace”⁸⁰ una reflexión que viene desde la posición de Chabrol como director, desde el interior de la práctica cinematográfica.

⁷⁸ Jacques Aumont. *La teoría de los cineastas. La concepción de los grandes directores*, p. 159

⁷⁹ Robert Stam. *Op. Cit.*, p. 107.

⁸⁰ Jacques Aumont. *Op. Cit.*, p. 11

Finalmente, una tendencia surgida a finales de los años 60, el *auteur-structuralism*⁸¹ ve en el autor individual a un orquestador de códigos transindividuales (mito, iconografía, escenarios), y su trascendencia en el campo de la teoría cinematográfica se centra más bien en desautorizar el culto a la personalidad del cineasta del modelo de los cahieristas y punto de entrada a las cuestiones del análisis textual del film postestructuralistas, la búsqueda de un incremento de la sensibilidad respecto un significante fílmico y a los elementos formales específicamente cinematográficos, en contraposición del énfasis tradicional emplazado en personajes y tramas.

2.5 Los componentes cinematográficos y los niveles de la representación.

Para David Bordwell y Kristin Thompson la forma fílmica es la interacción entre el sistema formal que incluye a la narración y el uso significativo de la técnica cinematográfica (sistema estilístico) donde se encuentran la puesta en escena, la fotografía, la edición y el sonido. Sin embargo, afirman también que el estilo cinematográfico puede separarse de la forma narrativa o no narrativa y llamar la atención por derecho propio⁸².

Francesco Casetti y Federico Di Chio proponen una tipología en niveles que privilegia el análisis del texto en su dinámica, composición y arquitectura; la imagen obtenida sobre el proceso de producción para obtenerla o sobre los planteamientos centrados puramente en lo narrativo del texto en cuestión. Los “niveles de la representación”⁸³ son los siguientes:

a. *La puesta en escena.*

En el nivel de los contenidos representados en la imagen y en el proceso de producción del film surge de la labor de *setting*. En este nivel vemos y sentimos algo o a alguien: un escenario se despliega ante nuestros ojos y ante nuestros oídos: hay unos tipos que se debaten en la pantalla, dotados de rasgos somáticos propios, dedicados a realizar esta o aquella acción, vestidos de esta o aquella manera; hay objetos ocupando el espacio, etc. En la terminología de Bordwell también tiene el mismo nombre, pero va a incluir también las decisiones que se tomen en cuanto al uso del sonido (*off, in, over*; diegético o no diegético).

⁸¹ Robert Stam. *Op. Cit.*, p. 149

⁸² David Bordwell y Kristin Thompson. *Arte Cinematográfico*, p. 155.

⁸³ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Op. Cit.*, pp. 121-136.

La puesta en escena constituye el momento en el que se define el mundo que se debe de representar dotándolo de todos los elementos que le sean necesarios para su verosimilitud. El análisis se enfrenta al contenido de la imagen: objetos paisajes, personas, gustos, palabras, sonidos, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, todos estos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla. Para facilitar el análisis, los datos se categorizan en indicios, informantes, temas, motivos, figuras, arquetipos, *leit motifs* en el caso de que se estudie los filmes de la obra de un autor, o cualquier categoría que sirva al analista para comprobar hacia qué tipo de universo se conduce el texto fílmico; sirven también para identificar a una película como representante de una sociedad o de una cierta tradición.

b. La puesta en cuadro

Opera en el nivel de la modalidad, de la asunción y de la presentación de los contenidos, y nace con la filmación fotográfica como tal. En este nivel lo que vemos y sentimos se nos aparece en una forma peculiar: el escenario está captado en su totalidad o sólo en algunos detalles; se sigue a los individuos sistemáticamente o se les abandona de vez en cuando; se mueven en la pantalla de cuerpo entero o en cuadros más cercanos; los objetos se relegan al fondo o se llevan al primer plano. Dependerá, por supuesto, de los elementos construidos en la puesta en escena. La puesta en cuadro va a definir el tipo de mirada que se lanza sobre ese mundo, la manera en qué es captado por la cámara. A este nivel pertenece la elección del punto de vista, la selección relativa sobre lo que será incluido en el interior de los bordes y lo que se deja fuera, la definición de los movimientos y de los recorridos de la cámara, la determinación de la duración de los encuadres, entre otros. La fotografía, en términos de Bordwell.

Existen tres tipos de modalidades de la puesta en cuadro: la modalidad dependiente, en la cual la imagen pone de relieve cuanto intente representar, sin referencia a la acción misma de la representación; la modalidad independiente, donde la imagen subrayará el acto de asunción de los contenidos, las decisiones con que se apropia de objetos, personas, ambientes, etc. con el resultado de sacar a la luz la propia naturaleza de las imágenes; en la modalidad estable la asunción y presentación de los contenidos una vez definida se

mantiene constante. La modalidad variable, finalmente, representa la variedad de las tomas y la heterogeneidad de las soluciones que constituyen el motivo dominante en el texto fílmico.

c. *La puesta en serie.*

Es el nivel de los nexos, las relaciones que cada imagen tiene con la que le precede o le sigue, y su raíz está en el trabajo de montaje, el mismo al que Bordwell y Thompson llaman edición. En este nivel lo que vemos y sentimos en la pantalla sigue a lo que hemos visto antes y a la vez prepara al espectador para lo que verá y sentirá a continuación: el escenario ya ha acogido algunas situaciones y presumiblemente acogerá otras; el escenario ha cambiado y lo seguirá haciendo, los individuos prosiguen sus acciones, o por el contrario inauguran nuevos comportamientos y nos obligan a imaginar que harán seguidamente; los objetos están allí o alguien los ha introducido y por lo tanto se espera de ellos que desempeñen alguna función.

Las formas de nexo definen diferentes modalidades de disposición y de organización de los “fragmentos del mundo” que representan los encuadres por separado. Cuando dominan las asociaciones por identidad (cuando una imagen está relacionada con otra, porque se repite o porque presenta un mismo elemento aunque de manera distinta) o las asociaciones por proximidad (imágenes que se suceden una a otra en un campo contra campo) o la asociación por transitividad (una imagen está relacionada con la otra por el hecho de representar dos momentos de una misma acción), en la pantalla aparece un universo compacto, fluido, homogéneo y fácilmente reconocible. Es el universo del filme clásico de Hollywood, en el cual cada fragmento del mundo se integra perfectamente con el que le sigue.

Por otro lado, cuando dominan las asociaciones por analogía y contraste (cuando una imagen se relaciona con otra por contenido similar o equivalente, confrontables pero no opuestos), estamos frente a universos agitados, heterogéneos, articulados, en los cuales sin embargo, todo se mantienen “en pie”, por lo que es fácil orientarse y conducirse en este mundo. Los fragmentos de mundo juegan con el espectador y el analista, se esconden o parecen intercambiarse unos por otros antes de confluir en una unidad. Finalmente, cuando

domina la asociación neutralizada (cuando una imagen se relaciona con otra por el hecho de ser contigua a ella en la serie temporal sin símil o equivalencia alguna) tenemos universos fragmentados, caóticos, inconexos y dispersos, laberintos de acumulaciones, yuxtaposiciones y casualidades.

Con la tipología propuesta por Casetti y Di Chio – puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie- este trabajo se enfocará en el análisis e identificación de los elementos que conforman un mundo posible de analogía construida. Retomando la propuesta de Stephane Bouquet sobre el cine contemporáneo, en el cual los cineastas someten sus películas a un principio de creación exterior y producen un mundo a partir de ese principio claramente enunciado en el lenguaje cinematográfico, en este análisis ese concepto será la locura. El siguiente capítulo trata de hacer una aproximación al concepto clásico de locura, su dimensión de discurso excluido y cómo este concepto ha funcionado como metáfora literaria y visual del comportamiento humano.

CAPÍTULO II. LA NAVE DE LOS LOCOS

1. DE LA LOCURA Y LAS ENFERMEDADES QUE PRIVAN DE LA RAZÓN

“Locura” fue el término genérico en el que se agruparon los desórdenes del comportamiento antes de que se les asignara una dimensión propiamente patológica. Se hará una primera aproximación a este fenómeno observado en diferentes etapas de la historia mientras aún tenía el nombre generalizado de locura. Lo anterior deja abierto el tema de la locura para hacer una aproximación a él en su dimensión de discurso y al loco como el personaje que posee dicho discurso en la segunda parte de este capítulo.

La ciencia médica actual tiene una serie de categorías y diagnósticos para nombrar a las enfermedades mentales. El juicio de la sociedad acerca de si alguien es un enfermo mental no depende de los síntomas, sino de si el sujeto cumple con un mínimo de integración y de aptitud funcional dentro de su sociedad o si al contrario, las alteraciones psíquicas han ido tan lejos que lo convierten en un cuerpo extraño dentro de ella⁸⁴. El argumento central de Morris Rosenberg en su libro *The Unread Mind* es que a pesar de la gama de variantes que constituyen el universo de los pensamientos, emociones y comportamientos mentalmente trastornados es que todos tienen una característica en común: el otro los encuentra incomprensibles.

Los seres humanos nos relacionamos y desarrollamos en sociedad a través de acciones convencionales que tienen que ver con los pensamientos, emociones y comportamientos⁸⁵. En el momento en que cualquiera de estos se vuelven incomprensibles para el alocutario se convierten en manifestaciones probables de un desorden mental, inmediatamente son percibidos como anormales e insanos. Lo sano o lo insano de los pensamientos, emociones y comportamientos no dependen de la naturaleza de sí mismos sino de la habilidad del observador/oyente para comprender los eventos mentales que tienen como base.

Los profesionales toman en cuenta muchos factores para tomar decisiones en torno a los diagnósticos de sus pacientes: la presencia o ausencia de signos específicos y síntomas, deterioro

⁸⁴ Erwinnt Ackerknecht. *Breve Historia de la Psiquiatría*, p. 17

⁸⁵ Morris Rosenberg. *The Unread Mind*. En el texto original en inglés aparecen los términos Thoughts, Emotions y Behaviors, y señalados también en el texto como TEBs.

en los niveles de funcionamiento, la edad de inicio de la enfermedad, la duración del desorden, entre otros. Sin embargo, la última decisión con respecto a si una persona está o no mentalmente enferma la toma el consenso social: una persona se juzga como insana cuando toma un rol que la mayor parte de la gente en una sociedad es incapaz de tomar, es incapaz de ponerse en su lugar, hay una falla en el proceso de *role taking*⁸⁶. Se trata de un consenso social puesto que no sólo existen pensamientos, emociones o comportamientos incomprensibles sino también porque se asume que el resto de la gente en general los considerará como tal⁸⁷. El autor sugiere que los pensamientos, emociones y comportamientos que frustran los esfuerzos de la lectura de las personas caen en cualquiera de las siguientes categorías⁸⁸:

- *Sistema de creencias*: cuando un individuo sostiene una cierta creencia que es contradictoria a lo que la mayoría piensa y que además su falta de lógica es fácilmente constatado en la realidad se dice que sufre de delirios, los más comunes son los delirios de referencia (creencias injustificadas de que todos los eventos tienen que ver con el individuo); delirios de grandeza (un exagerado sentimiento de la propia importancia), y delirio de persecución (la convicción de que ciertas personas o grupos están persiguiendo al individuo, lo odian, lo quieren torturar, etc.)

- *Habla*: cuando un hablante usa palabras que comunican no- información, ideas incoherentes, transmiten pensamientos ilógicos, existe pobreza en el contenido de la locución, el uso de neologismos, repetir las mismas palabras o frases una y otra vez sin sentido alguno, o la repentina interrupción del tren de pensamientos sin un subsecuente regreso al tema. Cualquiera de estas formas de habla dejan al oyente incapaz de comprender qué clase de mensaje el hablante está tratando de transmitir, y el significado que esas palabras tienen.

⁸⁶ Capacidad para comprender el punto de vista de los otros y el propio situándonos en la perspectiva social; es la comprensión básica de la relación yo-otro que le permite disponer de una estructura sobre la cual poder inferir capacidades, pensamientos, atributos, expectativas, sentimientos y reacciones potenciales del "otro".

⁸⁷ Morris Rosenberg. *Op. Cit.* pp. 55-56

⁸⁸ *Ibid.* pp. 59 – 71.

- *Experiencias sensoriales*: cuando éstas ocurren en ausencia de estímulos, se les llama alucinaciones. Lo que las hace incomprensibles a los observadores es el hecho de no poder detectar la fuente del estímulo, por ejemplo escuchar voces o ruidos que los otros no pueden oír, percibir olores que van desde basura hasta el aroma de las flores; sentir que están siendo mordidos por animales o que se queman; expresar sabores aún cuando no están comiendo o confundir los sabores de la comida; ver cosas que los otros no ven, o somatizar experiencias.
- *Emociones*: aunque las emociones per se no son racionales o irracionales, su racionalidad depende de la conexión existente entre los sucesos y cogniciones como estímulos y la reacción emocional; las fobias, por ejemplo ilustran la falta de relación entre estos elementos; así también hay emociones inapropiadas, ausencia de emoción, y la emoción excesiva, que sucede cuando hay una falta de conexión entre el estímulo y la intensidad de la respuesta.
- *Propósitos*: cuando no entendemos las razones por las cuales una persona realiza tal o cual acción, no entendemos su propósito.
- *Voluntad*: son incomprensibles para la sociedad aquellos impulsos o deseos que no pueden ser controlados. Los comportamientos compulsivos son ilustrativos. Sin embargo, resulta aún más intrigante cuando un individuo siente que fuerzas externas están guiando sus acciones.
- *Identidad*: muchos desórdenes mentales se caracterizan por el sentimiento de pérdida del ser y la identidad, en el que la persona siente que es diferente, extraño al mundo e incluso, que no existe.
- *Excitación sexual*: exhibicionismo, sadomasoquismo, fetichismo y las filias son ejemplos de estímulos de la excitación sexual que no pueden ser fácilmente asimilados.
- *Relaciones interpersonales*: los esquizofrénicos, por ejemplo tienen relaciones distantes y muy formales con la gente, y parecen vivir en un mundo aparte.

Los griegos fueron los primeros en tratar de categorizar y caracterizar estos desórdenes. Con agudo sentido clínico, el gran médico griego Hipócrates emitió una teoría anatómica de la locura (enfermedad o lesión del cerebro), una teoría fisiológica (los líquidos corporales eran la causa de la enfermedad mental) y una teoría psicológica (los estados emocionales podían originar cambios mentales o físicos importantes), y localizó en el cerebro, la capacidad humana de sentir, pensar o soñar, emitiendo una teoría sobre la posible causa de la locura como resultado de la interacción de los cuatro humores⁸⁹.

El predominio de cada uno de ellos originaría cuatro temperamentos: el sanguíneo, el melancólico, el colérico y el flemático; de acuerdo con la orientación emocional prevalente. El exceso de bilis negra era considerado la causa principal de la locura, especialmente de la melancolía⁹⁰. Entre los griegos, por supuesto, existían también explicaciones y métodos de tratamientos religiosos fuera de la medicina oficial. La epilepsia, por ejemplo, era llamada la enfermedad sagrada, sin embargo, para Hipócrates: “no me parece más divina que las demás enfermedades, ni más sagrada, sino que tiene también una causa natural (...) los magos, purificadores, vagabundos, impostores y charlatanes pretenden ser de vehemente piedad y saber más; pero utilizan lo divino para ocultar su impotencia y desconcierto al no contar con ninguna ayuda que ofrecer...”⁹¹.

Para Sorano de Efeso, alrededor del año 100 d.C., la manía, locura o furor se definía como “trastorno del entendimiento sin fiebre”; la observó más frecuentemente en hombres jóvenes, y en menor frecuencia en niños y mujeres. Sus causas le eran ocultas, pero las observables fueron la extenuación, los excesos sexuales, el alcoholismo y la retención de la menstruación o las hemorroides. Sorano describe que las manifestaciones son por cólera, alborozo, tristeza, desatino, los ojos que aparecen inyectados en sangre, el cuerpo duro y dotado de una fuerza anormal; los que la padecen tienen estados de angustia, por ejemplo temores constantes. En sus ideas

⁸⁹ La patología clásica de los griegos, de Hipócrates y Galeno consiste en la teoría humoral. El cuerpo está compuesto de 4 jugos o humores: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema, que corresponden a los 4 elementos: aire, fuego, tierra y agua. Cada humor es combinación de las cuatro cualidades: lo cálido, lo húmedo, lo seco y lo frío. En cada uno de los cuatro temperamentos (sanguíneo, colérico, bilioso y flemático) predomina uno de los humores. Todas las enfermedades resultan de una perturbación del equilibrio humoral, por exceso o por la corrupción de uno de ellos.

⁹⁰ Erwinntt Ackerknecht. *Breve Historia de la Psiquiatría*, p. 35

⁹¹ *Ibid*, p. 25

delirantes, dice Sorano, los pacientes se creen gorriones, gallinas, vasos de arcillas, dioses, oradores, actores, granos de trigo, el centro del universo o niños de pecho⁹².

Durante la Edad Media lo poco que conocían los griegos se perdió, y para entonces todas las apariciones y perturbaciones de la percepción eran obra del diablo o se daba alguna explicación mística mágica al respecto. Surge la figura del lunático, pues se creía que aquellos individuos afectados de trastornos emocionales habían sido influenciados por el astro durante las noches, cuando la mente está sola con los pensamientos.

A la llegada del Renacimiento, lentamente se busca nuevamente la explicación científica o por lo menos de cierto rigor racional del fenómeno de la locura. Paracelso⁹³ fue sin duda el médico más célebre de su tiempo, y se ocupó de cuestiones psiquiátricas más que el resto de sus coetáneos. Hacia 1520 escribió *Sobre las enfermedades que privan de la razón*, en sus palabras introductorias manifiesta con toda claridad que, pese a lo que puedan decir los clérigos, las enfermedades mentales no son causados por espíritus, sino que son orden natural⁹⁴. En la obra de Paracelso se encuentra un redescubrimiento de las ideas grecorromanas, y agrega otras provenientes de la alquimia. Ofrece una nueva clasificación de las enfermedades mentales en sustitución de la clásica tríada: manía, melancolía, frenitis. Distingue las siguientes: epilepsia, manía, *locura verdadera*, baile de San Vito y *suffocatio intellectus* (la antigua histeria).

Describe cinco especies de epilepsia, según proceda del cerebro, del hígado, del corazón, de las entrañas o de los miembros. Su descripción clínica (desvanecimiento, convulsiones, caída brusca o lenta, boca espumante, a veces micción) muestra que la epilepsia no está netamente diferenciada de la histeria. La manía, por su parte, es para Paracelso una alteración de la razón, no de los sentidos. Se manifiesta por conducta agitada, actitud irracional, inquietud y malignidad. Tiende a las recaídas, y puede aparecer de modo primario en el cuerpo sano o bien, de modo secundario, como secuela de otras enfermedades. Procede sólo del *spiritus vitae* y saca a la luz “actitudes y cualidades” que hasta entonces permanecían ocultas en el hombre.

⁹² *Ibid.*, p. 27

⁹³ Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, llamado Paracelso, nacido en 1491.

⁹⁴ Alexander Franz y Sheldon Selesnick. *Historia de la psiquiatría*, p. 39

La locura verdadera (“la gente realmente insensata”) es permanente y se halla en conexión con las estrellas. Deben distinguirse cinco subdivisiones: los *lunáticos*, los *insani*, los *vesani*, los *melancholici* y los *obsessi*. Los cuatro primeros nada tienen que ver con el diablo, pues, explica categóricamente Paracelso, donde está ausente la razón también el diablo ha perdido sus derechos. Estos pacientes no sufren dolores, al contrario de los afectados por manía, *chorea lasciva*, *suffocatio intellectus* o epilepsia. En los lunáticos, el espíritu vital es influido invisiblemente por la luna y las estrellas, como el hierro por el imán o como son atraídas por el sol las aguas de la tierra. Los insanos son perturbados mentales de nacimiento (éste es un punto de vista nuevo), ya porque su esperma estaba corrompido, ya porque la luna había influido sobre el seno materno. Los vesanos han sido envenenados por comidas o bebidas, particularmente por alimentos contaminados con filtros de amor. Muchos de estos pacientes piensan sólo en el amor o en la guerra, o en trepar y correr.

El baile de San Vito, no es causado por santos como se creía, pues éstos no provocan enfermedades. Finalmente, la *suffocatio intellectus* parece también una forma mixta de epilepsia e histeria. Es una enfermedad natural, causada por lombrices intestinales, procesos uterinos o exceso de comida o de sueño. La enfermedad se produce porque, desde los órganos oprimidos, un vapor sube a la cabeza o es absorbido por el corazón.⁹⁵

Para finalizar con estos conceptos generales de *locura*, Michel Foucault retoma las grandes figuras de la locura que se mantuvieron a lo largo de toda la época clásica⁹⁶, justo antes de que sean derribadas para dar paso a los diagnósticos médicos de la ciencia psiquiátrica:

1. *El grupo de la demencia*. Es reconocida con nombres como *dementia*, *amentia*, *fatuitas*, *stupiditas*, *morosis*, por la mayoría de los médicos de los siglos XVII y XVIII. En un sentido, la demencia es, de todas las enfermedades del espíritu, la que permanece más cercana a la esencia de la locura. Pero de la locura en general, de la locura experimentada en todo lo que puede tener de negativo: desorden, descomposición del pensamiento, error, ilusión, no-razón y no-verdad. En los casos de demencia se suponía o bien una afección del cerebro mismo o bien una perturbación de los espíritus, o bien una perturbación

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 40- 41

⁹⁶ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica* Vol. I, pp. 392 - 461

combinada de ambas. La demencia es la forma empírica, al mismo tiempo, la más general y la más negativa de la sinrazón, que conducen al resultado más negativo: la ruptura del espíritu con el mundo exterior y verdadero: “Quienes se ven atacados de demencia son muy negligentes e indiferentes, sobre todo; cantan, ríen y se divierten indistintamente, del mal como del bien; el hambre, el frío y la sed... se hacen sentir en ellos, pero no los afligen en absoluto; sienten también las impresiones que causan los objetos en sus sentidos, pero no parecen preocuparse por ellos”⁹⁷.

En este mismo grupo se encuentra el frenesí, enfermedad fácil de diferenciar en el nivel de los signos, pues este siempre va acompañado de fiebre, violentos dolores de cabeza, hinchazón de la cabeza y los ojos, insomnio, intolerancia al ruido y a la luz, debido a un excesivo calor en el cerebro que por naturaleza es un órgano frío y húmedo. El segundo grupo de conceptos emparentados con la demencia concierne a la “estupidez”, “imbecilidad”, “idiotéz”, “tontería”, la *Morosis*, una afección que abarca al mismo tiempo, la memoria, la imaginación y el juicio, debido a la parálisis de la razón y no a fallas en su funcionamiento como pasa en la demencia.

2. *Manía y melancolía*. Estos son dos términos opuestos. El espíritu del melancólico está completamente ocupado por la reflexión, mientras que en el maniaco, al contrario, la fantasía y la imaginación está ocupadas por un flujo perpetuo de pensamientos impetuosos. El espíritu del melancólico se fija sobre un solo objeto y le atribuye proporciones irrazonables; la manía por su parte, deforma conceptos y nociones, o bien los objetos pierden su congruencia, o bien los caracteres de su representación están falseados; de todas maneras, el conjunto pensante está dañado en sus relaciones esenciales con la verdad. Finalmente podemos apuntar que la melancolía se presente siempre acompañada de tristeza y miedo; en el maniaco, al contrario, se observan la audacia y el furor. La causa de cualquiera de estos males se encuentra siempre en el movimiento de los espíritus animales; en la manía el movimiento es peculiar: continuo, violento, con capacidad permanente para abrir nuevos poros en la materia cerebral, de ahí vienen los pensamientos incoherentes, las actitudes explosivas y las palabras interrumpidas que la caracterizan. A pesar de sus contradicciones manía y melancolía son

⁹⁷ Foucault cita *Réflexion sur l'usage de l'opium, des calmants et des narcotiques*, de P. Hecquet, París 1796.

afines, la mayor parte de los afectados pasan de la una a la otra, y de ahí que surjan trastornos como los de los maniacos depresivos.

3. *Histeria e hipocondría*. El concepto común las encierra a ambas como “enfermedades de los nervios”, aunque también se les ubicaba como enfermedades del espíritu junto a la manía y a la melancolía. La histeria está relacionada con las mujeres y la hipocondría con los hombres. La histeria ha sido considerada como producida por el efecto de un calor interno que propaga a través de todo el cuerpo una efervescencia, una ebullición que se manifiesta sin cesar en las convulsiones y en los espasmos. Está relacionada con el útero femenino e incluso con la pasión y el enajenamiento amoroso. El calor interno es también la causa de la hipocondría, pero este calor se caracteriza por ser seco. Ambas suponen un estado de alerta general exacerbado del sistema nervioso.

2. EL DISCURSO EXCLUIDO DE LA LOCURA

Las reacciones de la sociedad a la enfermedad mental han sido contradictorias y extrañamente inconsistentes como se explica en las páginas siguientes, hasta nuestros días, pues el fenómeno de la locura, en su concepto amplio, provoca miedo y desconfianza de aquel que no podemos comprender. Esta investigación toma como una de sus principales bases la idea de locura como discurso excluido de Michel Foucault pues su trabajo en torno al tema constituye una de las más amplias revisiones de la locura como una especie de disonancia continua en la historia humana la cual siempre está ligada a la búsqueda del conocimiento, la lógica y la razón. La *Historia de la locura* de Foucault, enmarcada en su proyecto de la arqueología del saber y su relación con el poder, ha sido ampliamente criticada y abiertamente rechazada⁹⁸, sin embargo, la retomamos en el sentido de que además de hacer un concreto seguimiento histórico del fenómeno de la locura, se encarga de tender los puentes que ponen en relación directa al loco con el hombre “racional”.

La tesis fundamental de Foucault, así como el eje que su posterior investigación seguirá, la encontramos en el *Orden del discurso*, en dónde explica los procedimientos que controlan la emergencia, distribución y mantenimiento de los discursos en las sociedades en general, y considera la separación entre razón y locura como uno de ellos, como ya se explicó en el capítulo

⁹⁸ Jacques Derrida, en su compilado de ensayos *La escritura y la diferencia*, escribe “Cogito e historia de la locura”, en el cual confronta las ideas de Descartes con la tesis de M. Foucault, aludiendo una mal interpretación de las mismas.

anterior. La atención de Foucault se centra en la dicotomía de la locura como un discurso ignorado y al mismo tiempo cargado de simbolismo de verdad oculta, pero finalmente nulificado: “La palabra del loco... o bien caía en el olvido – rechazada tan pronto como era proferida- o bien era descifrada como una razón ingenua y astuta, una razón más razonable que las de las gentes razonables. De todas maneras, excluida o secretamente investida por la razón en un sentido estricto, no existía. A través de las palabras era cómo se reconocía la locura del loco; ellas eran el lugar donde se ejercía la separación, pero nunca eran recogidas o escuchadas”⁹⁹. El discurso del loco no es más que ruido.

El filósofo francés explica los procesos por medio de los cuales se ha trazado esta línea de separación entre las palabras de la locura y la palabra de la gente razonable desde la Edad Media hasta la actualidad, Foucault plantea que a partir del siglo XVIII la locura entra al plano del conocimiento médico; pareciera que la separación ya no actúa. Lo cierto es que en realidad lo que al médico le interesa es cómo dice y por qué dice el loco, es decir, buscar causas científicas y razonables para el surgimiento del pensamiento del loco que nos expliquen a los cuerdos la enfermedad. El papel del médico ante la locura se ejerce desde la censura, afirma Foucault, basta que el silencio esté alerta para que la separación permanezca.

“Basta con pensar en todo el armazón de saber, a través del cual desciframos esta palabra; basta con pensar en toda la red de instituciones que permite al que sea - médico, psicoanalista- escuchar esa palabra y que permite al mismo tiempo al paciente manifestar, o retener desesperadamente, sus pobres palabras; basta con pensar en todo esto para sospechar que la línea de separación, lejos de borrarse, actúa de otra forma, según líneas diferentes, a través de nuevas instituciones y con efectos que no son los mismos”¹⁰⁰.

Sin embargo, la locura puede apreciarse desde dos niveles. El primero, el que se manifiesta a los ojos de todos: una tristeza sin fundamento, una imaginación depravada que se imagina demonios, una razón desmantelada que conversa con un fantasma. La segunda y más profunda que Foucault retoma de Diemerbroek¹⁰¹, encuentra en la locura una organización rigurosa que sigue la estructura sin falla de un discurso. Ese discurso, en su lógica apela en él a las creencias más sólidas, avanza por juicios y razonamientos que se encadenan como si bajo el delirio

⁹⁹ Michel Foucault. *El Orden del Discurso*, p. 7

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 7 - 8

¹⁰¹ Foucault cita *Opera omnia anatomica et medica*, de Demerbroek. Utrecht, 1685.

desordenado y manifiesto reina el orden de otro delirio “secreto” que es coherente, un *discurso delirante*: “Y en ese segundo delirio, que es, en un sentido pura razón, razón liberada de todos los oropeles exteriores de la demencia, se recoge la paradójica verdad de la locura. Y esto en un sentido doble, puesto que se encuentra allí, a la vez, lo que hace que la locura sea verdadera (lógica irrecusable, discurso perfectamente organizado, encadenamiento sin falla en la transparencia de un lenguaje virtual) y lo que la hace verdaderamente locura (su naturaleza propia, el estilo rigurosamente particular de todas sus manifestaciones y la estructura interna del delirio)”¹⁰².

El que la esencia de la locura pueda definirse finalmente en la estructura simple de un discurso no la reduce a una naturaleza puramente psicológica, pues como explica Diemerbroek ese discurso es un lenguaje silencioso, una verdad que el espíritu utiliza consigo mismo y es también articulación visible en los movimientos del cuerpo. El paralelismo, las complementariedades, todas las formas de comunicación inmediata que hemos visto manifestarse en la locura, entre el alma y el cuerpo, están suspendidas en ese sólo lenguaje y sus poderes.¹⁰³ Foucault propone también, comprender la locura desde una aproximación a las experiencias que se encuentran en la vecindad inmediata de ese lenguaje esencial de la locura, es decir, el sueño y el error¹⁰⁴ a la cuales podemos acceder entre otras formas donde la locura tiene formas y expresiones simbólicas, sean estas la literatura y las expresiones visuales.

2.1 POSEÍDOS, LOCOS, INSENSATOS.

Como consecuencia del principio de exclusión alrededor de la figura del loco se tejieron una serie de imágenes y de mitos sociales a través de la historia. “Loco”, llegó a denominar no sólo a los enfermos sino a una serie de individuos y tipos sociales en diferentes estadios históricos, pues resulta imposible descifrar su palabra o ésta pone en crisis a la sociedad. La historia de la locura está íntimamente ligada, por una parte a la historia de la psiquiatría moderna pero sobre todo más que poder hacer una historia de la locura se puede hacer una historia de su exclusión, de los procedimientos para silenciar la palabra del loco, como es la idea de Foucault.

¹⁰² Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica I*, pp. 365 - 366

¹⁰³ *Ibid.*, p. 370

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 371

Durante la Edad Media, la mayor parte del conocimiento heredado por los griegos se perdió. La inestabilidad en la Edad Media ocasionó inseguridad y sacó a relucir las fuerzas irracionales presentes en la mente del hombre, especialmente con el poder adquirido por Iglesia en la Europa del Medioevo. Se tienen registros de la frecuencia de epidemias psíquicas o de psicosis de masas, las persecuciones de judíos y la *posesión* de grupos enteros, particularmente en los monasterios¹⁰⁵. La lepra y las pestes azotaban la mayor parte del territorio europeo y esto da pie al surgimiento del sistema hospitalario, que sin embargo no acogía a los enfermos mentales pues aún no se les categorizaba como tal.

Los “locos” de la Edad Media están relacionados con el auge de la creencia en las posesiones demoníacas y la cacería de brujas. Los siglos de celibato obligado no habían inhibido los impulsos sexuales de los monjes y monjas y se conoce de la existencia de pasadizos subterráneos en monasterios y conventos, e incluso los habitantes de las ciudades con frecuencia tenían que enviar prostitutas a los monasterios para proteger a las vírgenes de la localidad. Fue imperativo para la Iglesia iniciar un movimiento antierótico que hizo sospechosa a la mujer como estimulante de la lujuria del hombre: si las mujeres tenían el poder de provocar las pasiones del hombre tenían entonces que ser instrumentos del demonio. Las mujeres psicóticas con poco control sobre la expresividad de sus fantasías sexuales y sentimientos sacrílegos fueron tomadas como el ejemplo más evidente de posesión demoniaca. Al volverse contra ellas la Iglesia fortaleció el ya creciente temor a los perturbados mentales quienes quedaron atrapados en la cacería y dentro de las explicaciones teológicas y mágicas que los llevaron junto a mujeres y niños a la hoguera durante la última fase de la Edad Media y hasta el siglo XVII.¹⁰⁶ La práctica de la cacería de brujas se institucionalizó cuando en 1487 se publica el *Malleus Maleficarum* (Martillo de las brujas) de los dominicos Heinrich Krämer y Jakob Sprenger, un texto aprobado por el papa Inocencio VIII, Maximiliano rey de Roma y por la Facultad de Teología de la Universidad de Colonia. El *Malleus* detalla la destrucción de los disidentes, los cismáticos y los enfermos mentales, todos los cuales en su conjunto pasan a ser denominados con el término de “brujos” y cualquier enfermedad desconocida pasa a ser obra de la brujería¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Erwinntt Ackerknecht. *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁰⁶ Franz y Selesnick. *Historia de la psiquiatría*, p. 94.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 95.

Michel Foucault por otra parte, explica que la locura vino a tomar el lugar de exclusión que perteneció a los leprosos durante la primera parte de la Edad Media, cuando estos eran la figura, insistente y temible, a la cual no se puede apartar sin haber trazado antes alrededor de ella un círculo sagrado¹⁰⁸. El final del Medievo y el inicio del Renacimiento serán testigos de formas de exclusión muy específicas para el caso de la locura; Foucault hace alusión a la existencia errante de los locos, expulsados por las ciudades y dejados a su suerte en los campos apartados o bosques, costumbre frecuente en Alemania.

Foucault hace mención de *La Nave de los Locos*, que por una parte es un motivo literario¹⁰⁹ surgido de la imaginación de los escritores y la gente de la época, y sin embargo surge de precedentes reales: algunos locos era dados a los marineros para que los abandonaran en otro puerto; se habla también de ciertos sitios de peregrinación a donde los hospitales y ciudades enviaban a sus locos, subvencionándoles el viaje. Es posible que las naves de locos que enardecieron tanto la imaginación de primer Renacimiento hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón, y especialmente de purificación. El sentido de esta costumbre, de cualquier manera, no se puede determinar con exactitud¹¹⁰.

La experiencia clásica de la locura será el punto medular de la obra de Foucault, pues su investigación se centra en la explicación del paso de la locura, en términos medievales al internamiento de la sin- razón. Michel Foucault explica este rotundo cambio en el pensamiento a partir de la Razón cartesiana. Descartes sitúa a la locura en el camino de la duda, y la pone en relación directa con el sueño y todas las formas del error: yo que pienso, no puedo estar loco.¹¹¹ La No- Razón del siglo XVI formaba una especie de peligro abierto cuyas amenazas podían siempre, al menos en derecho, comprometer las relaciones de la subjetividad y de la verdad. A partir del siglo XVII se crean grandes internados; sin embargo, apunta Foucault, es poco conocido que más de 1 de cada 100 habitantes de París ha estado encerrado allí, así fuera por unos meses. La No- Razón no sólo incluía a los enfermos mentales en el encierro, “casi nunca se precisó claramente cuál era

¹⁰⁸ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica I*. p. 13-17

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 21. “Nef des Fous”, está inmersa en la tradición de las *Nerrenschiff*, la composición literaria de “moda”, naves cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos, o de tipos sociales que se embarcan para un gran viaje simbólico, que les proporciona, si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 21 - 23

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 75-76

su estatuto, ni qué sentido tenía esta vecindad que parecía asignar una misma patria a los pobres, a los desocupados, a los mozos de correccional y a los insensatos”¹¹², al final todos son locos igualmente.

La infraestructura de esta exclusión está basada en la figura de los “hospitales”, los cuáles sin embargo, no son establecimientos médicos sino más bien una estructura semijurídica, una especie de entidad administrativa, que al lado de los poderes de antemano constituidos y fuera de los tribunales decide, juzga y ejecuta.

“En esas instituciones vienen a mezclarse así, a menudo no sin conflictos, los antiguos privilegios de la Iglesia en la asistencia a los pobre y en los ritos de la hospitalidad y en el afán burgués de poner orden en el mundo de la miseria: el deseo de ayudar y la necesidad de reprimir; el deber de caridad y el deseo de castigar: toda una práctica equívoca cuyo sentido habrá que precisar, simbolizado sin duda por esos leprosarios, vacíos desde el Renacimiento, pero nuevamente atestados en el siglo VII y a los que se han devuelto poderes oscuros. El clasismo ha inventado el internamiento casi como la Edad Media ha inventado la segregación de los leprosos; el lugar que estos dejaron vacío ha sido ocupado por nuevos personajes en el mundo europeo: los “internados”.”¹¹³

El porqué se encierra responde a una estructura compleja, tiene significados políticos, sociales, religiosos, económicos, morales. La nuevas figuras de la sin- razón encerradas como locura, las encontramos en los pobres: el miserable, el hombre que no puede responder de su propia existencia. Un edicto de 1656 iba a hacer de la milicia, un instrumento para cazar méndigos y enviarlos a las diferentes construcciones del Hospital¹¹⁴. Los locos ya no son aquellos cuya diferencia global y confusa con los otros se percibe de golpe; se hacen diferentes entre ellos, y uno de otro, ocultando mal, bajo la sinrazón que los engloba, el secreto de especies paradójicas¹¹⁵.

Para dar testimonio de la variedad de formas de la insensatez que la experiencia clásica de la locura puso tras los muros del encierro, Foucault enlista los registros de ingresos del Hôpital Général de París, Bicêtre y otros centros de reclusión: “mendigo”, “perezoso”, “bribón”, “libertino”, “prostituida”, “desequilibrado”, “imbécil”, “depravado”, “niños”, “impedido”, “viejas seniles”, “inocentes deformes”, “hijo ingrato”, “gente ordinaria por carta con orden del rey”, entre otros¹¹⁶.

¹¹² *Ibid.*, p. 79.

¹¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 104

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 77

¹¹⁶ *Ibid.* pp. 130- 131

Era una época en que todas las formas del mal que se aproximan a la sin razón deben ser guardadas en secreto. Ahora bien, existe una excepción en esta actitud. Exhibir a los insensatos, era sin duda una antiquísima costumbre medieval, pero es una costumbre que perdura durante el Renacimiento y en la época clásica. En algunos lugares de internamiento, había ventanas con rejas que permitían observar desde el exterior a los locos que estaban allí encadenados o se hacían espectáculos a las puertas de las ciudades. Todavía en 1815 el hospital de Bethlehem en Inglaterra, mostraba a los locos furiosos por un *penny*, todos los domingos y el ingreso anual que significaban esas visitas llegaba a 400 libras, lo que supone la cifra asombrosamente elevada de 96 mil visitas al año. En Francia, el paseo a Bicêtre y el espectáculo de los grandes insensatos fue una de las distracciones dominicales de los burgueses hasta la época de la Revolución. Los locos eran mostrados como si fueran animales e incluso ciertos carceleros fueron famosos por su habilidad para hacer que realizaran piruetas y acrobacias a fuerza de latigazos¹¹⁷. La locura era entonces, un espectáculo que saciaba el morbo por encima del silencio de los hospitales: los locos son monstruos, seres que merecen ser exhibidos.

Para el siglo XVIII hay nuevas figuras que pasan a formar parte del repertorio hasta entonces conocido de “locos”: los libertinos, los licenciosos y los violentos. Son figuras que reniegan de la sociedad y se proponen la provocación de dudas, son el vestido desgarrado, la arrogancia en harapos, la insolencia soportable, la apariencia sexual más flagrantes, cuyos poderes se acallan por medio de una indulgencia que llega hasta la caricaturización, pues es difícil decir si son enfermos o sólo timadores¹¹⁸. ¿En qué estatuto colocar a estos personajes? Foucault cita a Louis Sébastien Mercier:

“Hay en París gente muy honrada, economistas o antieconomistas, que poseen un corazón cálido, ardientemente interesado por el bien público, pero que desgraciadamente tienen la cabeza a pájaros, es decir, que son cortos de miras, que no conocen ni el siglo en que viven ni a los hombres con que tratan; son más insoportables que los tontos, porque con denegaciones y falsas luces, parten de un principio imposible y desbarran después consecuentemente”¹¹⁹.

El siglo XVII comienza lentamente a distinguir entre insensatos y alienados, y resurge una curiosidad casi perdida en buscar en la sin razón categorías. Hasta el principio del siglo, los dos conceptos desempeñaron un papel simétrico e inverso: los “insensatos” designan a los delirantes en el grupo general de los locos o alienados, y los alienados designan a aquellos que han perdido

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 228.

¹¹⁸ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica II*, p. 24.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

toda forma y toda huella de razón entre los insensatos que, de manera general y menos precisa, tienen la “cabeza alterada” o “el espíritu perturbado”. Dentro de la nueva diferenciación el alienado ha perdido enteramente la verdad, es presa de la ilusión de todos los sentidos, “cada una de sus verdades es un error, cada una de sus evidencias es un fantasma, es presa de las fuerzas más ciegas de la locura”¹²⁰. En el universo del insensato, por el contrario, es posible reconocerse, la sinrazón circula bajo la apariencia de razón; el alienado entonces representa la razón pervertida, perpetuamente derivada a cada movimiento del espíritu¹²¹. En los insensatos hay un intercambio entre razón y locura, dice Foucault, en los alienados sólo ruptura. El desplazamiento de los alienados hacia los terrenos de la enfermedad, termina con el sistema de internamiento correccional hasta entonces practicado, y surge el asilo con intención terapéutica.

2.2 EL DISCURSO RACIONAL: LA CLÍNICA Y LA PSIQUIATRÍA

El surgimiento de la clínica a finales del siglo XVIII trae consigo un cambio también radical en el discurso; cambia la configuración del lenguaje, la relación de situación y de postura entre el que habla y aquello de lo cual se habla. Se pasa de un discurso subjetivo a un discurso racional, se habla ya no de “pergaminos empapados” o “película de clara de huevo” sino del concepto de “membrana”¹²². Y estos cambios, aunque tardíos darán paso también a los primeros vestigios de lo que hoy conocemos como ciencia psiquiátrica.

La experiencia clínica – la primera apertura en la historia occidental del individuo concreto al lenguaje de la racionalidad – explica Foucault es una nueva estructura que se identifica especialmente por el el cambio decisivo que ha sustituido la pregunta “¿Qué tiene usted?”, con la cual se iniciaba en el siglo XVIII el diálogo del médico y del enfermo, por esta en la cual reconocemos el juego de la clínica y todo su discurso “¿Dónde le duele a usted?”¹²³. “A partir de ahí toda la relación del significante con el significado se distribuye de nuevo, y ahora en todos los niveles de la experiencia médica: entre los síntomas que significan y la enfermedad que significa, entre la descripción y lo que ella describe, entre el acontecimiento y lo que este pronostica, entre la lesión y el mal que ella señala...”¹²⁴ La clínica supone sin interrogarla, la visibilidad de la

¹²⁰ *Ibid.*, p. 80

¹²¹ *Ibid.*, pp. 81-83

¹²² Michel Foucault. *El nacimiento de la clínica*, p. 3-4.

¹²³ *Ibid.*, p. 8-14.

¹²⁴ *Ibid.*, p.14

enfermedad, como una estructura común en la cual la mirada y la cosa vista, la una frente a la otra, encuentran su sitio.

Por la dificultad que esta pregunta básica en la relación del médico con el enfermo representaba en el caso de los que padecían locura, la historia de la psiquiatría bajo esta misma forma de discursos racional que la clínica, tiene una evolución diferente. En marzo de 1790 se firma la desaparición de las *Lettres de Cachet*, en las cuales se sustenta que las personas detenidas por demencia serán interrogadas por un médico, según la sentencia sobre su estado serán puestos en libertad o atendidos en los hospitales¹²⁵. Esta gestión de la locura desde lo jurídico pinta de nuevo la línea que separa a los criminales, vagabundos, mendigos y otros “marginados” de los locos.

En 1793, el médico Philippe Pinel fue asignado como director del Hospital de Bicêtre, y en 1795 al de la Salpêtrière. Fue en este último donde realizó la obra que ha sido considerada el mito fundacional de la ciencia psiquiátrica: desencadenó a los alienados. Para el avance de la nueva ciencia era necesario hacer este tipo de ajustes, el surgimiento de un orden disciplinario que se da de nuevo en el encierro, pero un encierro totalmente diferente, ahora sí con intenciones terapéuticas. El mismo Pinel escribió: “...la importancia extrema que atribuyo al mantenimiento de la calma y el orden en un hospicio de alienados y a las cualidades físicas y morales que exige una vigilancia de esas características, (es que) en ella se encuentra una de las bases fundamentales del tratamiento de la manía y, de no existir, no se obtienen observaciones exactas ni una curación permanente, por mucho que se insista, por lo demás, en los medicamentos más elogiados...”¹²⁶.

Sin embargo, y a pesar de las intenciones de curación y humanización del loco, Michel Foucault argumenta que la psiquiatría no nace como consecuencia de un nuevo progreso del conocimiento sobre la locura, sino en los dispositivos disciplinarios en los que se organiza entonces al régimen impuesto a la locura. En la época de Pinel, explica Foucault, existen los asilos, pero más adelante en esta misma línea evolutiva, en el psicoanálisis de Freud la forma del encierro asilar pasará de ser física para desplazarse a la figura del médico: “Freud ha puesto en claro todas las otras estructuras del asilo: ha hecho desaparecer el silencio y la consideración, ha acabado con

¹²⁵ Robert Castel. *El orden psiquiátrico*, p. 14

¹²⁶ Michel Foucault. *El poder psiquiátrico*, pp.14 y 15.

el reconocimiento de la locura por ella misma en el espejo de su propio espectáculo y ha hecho que se callen las instancias de condenación. Pero ha explotado, en cambio, la estructura que envuelve al personaje del médico; ha amplificado sus virtudes de taumaturgo, preparando a sus poderes totales un estatuto casi divino¹²⁷. El psicoanálisis podrá resolver algunas formas de locura pero sigue siendo extraño al trabajo soberano de la sinrazón, pues no es capaz de liberar ni transcribir, y menos aún explicar lo que hay de esencial en ella. El loco está a la vez completamente libre y completamente excluido de la libertad, pues se le deja ser libre en un espacio construido con este fin, se llame asilo, médico o psicoanalista. Foucault puntualiza esta situación del loco – ahora tratado como enfermo- moderno¹²⁸:

- Se deja jugar a la libertad del loco, pero en un espacio más cerrado, más rígido, menos libre que aquél, siempre un poco indeciso, del internamiento.
- Se le libera de su parentesco con el crimen y el mal, pero para encerrarle en los mecanismos rigurosos de un determinismo. Sólo es completamente inocente en lo absoluto de una no-libertad.
- Se quitan las cadenas que impedían el uso de su libre voluntad, mas para despojarlo de esta voluntad misma, transferida y alienada en la voluntad del médico.

La exclusión continúa, dice Foucault. Sin embargo, el propio médico se da cuenta del lenguaje subyacente e inaccesible de la locura:

“El que lleva consigo imposibles deseos y el salvajismo de un desear, el menos libre de la naturaleza (...). Los propios médicos ha experimentado esta libertad cuando, comunicándose por vez primera con el insensato en el mundo mixto de las imágenes corporales y de los mitos orgánicos, han descubierto, participando en tantos mecanismos, la sorda presencia de la falta: pasión, desorden, ocio, vida complaciente de las ciudades, lecturas ávidas, complicidad de la imaginación, sensibilidad a la vez demasiado curiosa de excitación y demasiado inquieta de sí misma: otros tantos juegos peligrosos de la libertad, en que la razón se arriesga, como por sí misma, en la locura”¹²⁹.

¹²⁷ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica II*, pp. 261 – 262.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 267

¹²⁹ *Ibid.*, p. 265

2.3 LOS ELOGIOS DE LA LOCURA

El espacio del error humano está relacionado con la ilusión, creencia falsa, opinión mal fundada, pero obstinadamente sostenida, envuelve todo lo que un pensamiento puede producir cuando ya no está colocado en el dominio de la verdad. El sueño, por otro lado está cercano a la locura en cuanto a las imágenes inconexas y desordenadas que este proyecta y a la vulnerabilidad del estado de la mente que sugiere.

El error y el sueño acercan al hombre a una verdad silenciosa y amenazante, la más cercana a todo lo que hay en él de subjetivo. Son estas dos estructuras de la experiencia humana por las cuales la locura ha tomado históricamente sus formas simbólicas en terrenos como los del arte, es justo en estos terrenos donde lo que se sabe del loco, incluso el contenido objetivo de los conocimientos científicos, toma un nuevo significado. La figura y las formas del desorden del lenguaje del loco resultan fascinantes para extrapolarlos a los terrenos de la expresión artística, una especie de natural e involuntario predominio de la función poética “es el lenguaje del fin último y del recomienzo absoluto: fin del hombre que se hunde en la noche y descubrimiento, al cabo de esta noche de una luz que es de las cosas en su comienzo primerísimo”¹³⁰. Encontramos a otra clase de locura enunciada en estos terrenos simbólicos. Foucault explica que más cercanos a las formas en que sólo es el lenguaje de la locura el que habla están autores como Friedrich Hölderlin y Gérard de Nerval, Vincent Van Gogh, Friedrich Nietzsche y Antonin Artaud y demás escritores, pintores y músicos que han “nafragado” en la locura¹³¹.

De una forma u otra, la función que la locura adquiere en el mundo simbólico es la de enunciar ese secreto insensato no del loco, sino del propio hombre; enfrentarlo y reducirlo a sus deseos primitivos, mostrar hasta donde pueden empujarlos sus pasiones y la vida en sociedad. La locura es una especie de infancia cronológica, y eso al mismo tiempo, exime al loco de sus responsabilidades, su inocencia está garantizada¹³². La obra en la que se representa no tiene por carácter generalmente, la alteración de la inteligencia, sino que muestra el desorden de las acciones e intenta mostrar al mundo su propia sin razón: “una obra abre un vacío, un tiempo de silencio, una pregunta sin respuesta, y provoca un desgarramiento sin reconciliación, que obliga al mundo a interrogarse.(...) De ahora en adelante, y por medio de la locura, es el mundo el que se

¹³⁰ *Ibid.*, p. 272.

¹³¹ *Ibid.*, p. 300

¹³² *Ibid.*, pp. 275 – 276.

convierte en culpable con respecto a la obra; helo aquí interrogado por ella, obligado a ordenarse en su lenguaje, señalado por ella para una tarea de reconocimiento, de reparación; a la tarea de dar razón *de esta* sinrazón y *a esta* sinrazón”¹³³.

De los temas y formas más recurrentes que la locura ha motivado dentro de la literatura y la pintura pueden ser englobados en cuatro grandes grupos:

a) La locura como anunciadora del fin del mundo.

Hacia el siglo XV, en los límites de la Edad Media y el Renacimiento, aparece bruscamente la formulación del tema de la locura en la literatura y la iconografía, y se convierte en una inquietud importante de la cultura europea a fines de la Edad Media. Hay dos vertientes claramente identificadas por Foucault¹³⁴ en el empleo de la locura en esta época: la locura como amenaza y vertiginosa sinrazón del mundo y por otro lado, el personaje del loco como ridiculez de los hombres.

Hasta la segunda mitad del siglo XV, o un poco más, reina el tema de la muerte, y la locura se convierte en su anunciadora, la que indica que el mundo está próximo a su última catástrofe, que la demencia humana llama y se hace necesaria¹³⁵. La aparición de esta forma de la locura se da en los temas pictóricos principalmente y se percibe primeramente entre las ruinas del simbolismo gótico del que toman muchas influencias pintores como Albrecht Dürer, Thierry Bouts, Pieter Brueghel el Viejo y especialmente Hieronymus Bosch¹³⁶, conocido como El Bosco en cuyas imágenes se encuentran según Foucault todo el silencio, fantasmas y amenazas, apariencias puras del sueño y de un cierto destino secreto del mundo. “La locura tiene allí una fuerza primitiva de revelación: revelación de que lo onírico es real, de que la tenue superficie de la ilusión se abre sobre una profundidad irrecusable, y de que el cintilar instantáneo de la imagen deja al mundo presa de figuras inquietantes que se eternizan en sus noches”¹³⁷. Las imágenes de estos artistas resultan parajes donde el hombre sucumbe al deseo, una especie de paraísos sin inocencia, es decir la falsa felicidad del diablo, que anuncia un próximo fin.

¹³³ *Ibid.*, p. 303.

¹³⁴ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica I*, p. 48.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 30- 33

¹³⁶ Cfr. con capítulo 1. El Bosco, es autor de “La Nave de los Locos” de 1499, una obra en relación estrecha con las naves imaginarias y con la obra literaria de Sebastian Brant. Además plasmó los miedos y obsesiones de los que se habla en este apartado en otras obras como *El jardín de las delicias* (1480-1490), *Extracción de la piedra de la locura* (1480) y *El carro de heno* (circa 1502).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 49.

De la misma época es también la visión humanista de Erasmo que se expone más adelante; este enfrentamiento de la conciencia crítica con la de la visión fatídica, anima todo lo que ha podido ser conocido de la locura y formulando sobre ella a principios del Renacimiento, sin embargo cambia radicalmente durante la época clásica, y esta formulación abierta y explícita de la locura se desdibujará de sus formas simbólicas al mismo tiempo que evoluciona el encierro de la sin razón que se explicó en el apartado anterior.

b) La locura como experiencia trágica.

Los siguientes mejores ejemplos de las formas en las cuales encontramos a la locura como forma simbólica del arte durante el clasicismo están en la experiencia trágica que evocan Miguel de Cervantes y William Shakespeare. En ellos, la locura no conserva sentido y valor más que dentro de su relación con la razón, una relación perpetuamente reversible donde la razón siempre es la que juzga y domina en busca siempre de desarmar a la locura¹³⁸; aún hay juegos de esa conciencia crítica de Erasmo pero mucho más velados, no obstante Shakespeare y Cervantes sondearon las profundidades de la personalidad humana mucho antes de que fueran exploradas por los psicoanalistas¹³⁹.

La locura en estos autores dice Foucault aparece en las siguientes formas¹⁴⁰:

-locura por identificación novelesca: El Quijote de Cervantes, es su máxima encarnación. Del autor al lector las quimeras se transmiten, pero aquello que era fantasía por una parte, se convierte en fantasma por la otra; la astucia del escritor es aceptada con tanto candor como imagen de lo real. Hay toda una inquietud sobre las relaciones que existen en la obra de arte, entre la realidad y la imaginación y acaso también sobre la turbia comunicación que hay entre la invención fantástica y las fascinaciones del delirio. En la locura son puestos en tela de juicio los valores de otro tiempo, de otro arte, de una moral pero donde se refleja también, mezcladas y enturbiadas, extrañamente comprometidas las unas con las otras en una quimera común, todas las formas, aún las más distantes, de la imaginación humana.

¹³⁸ Michel Foucault. *Op. Cit.*, p. 53-58.

¹³⁹ Franz y Selesnick. *Historia de la psiquiatría*, p. 132

¹⁴⁰ Michel Foucault. *Op. Cit.* pp. 63- 66

-*locura de la vana presunción*: el loco se identifica consigo mismo, por medio de una adhesión imaginaria que le permite atribuirse todas las cualidades, virtudes o poderes de que está desprovisto.

- *locura del justo castigo*. Es ella quien castiga por medio de trastornos del espíritu, los trastornos del corazón, pero tiene también otros poderes: el castigo que inflige se desdobra por sí mismo en la medida en que castigándose, revela la verdad. La locura, con sus palabras insensatas que no se pueden dominar entrega su propio sentido y dice, en sus quimeras, su secreta verdad, sus gritos hablan en vez de su conciencia. Así, el delirio de Lady Macbeth revela “a quienes no deberían saberlo” las palabras que durante mucho tiempo ha murmurado solamente a “sordas almohadas”.

- *locura de la pasión desesperada*: El amor engañado en su exceso, engañado sobre todo por la fatalidad de la muerte, no tiene otra salida que la demencia. En la obra de Shakespeare y Cervantes, la locura ocupa siempre un lugar extremo, ya que no tiene recursos. Nada puede devolverla a la verdad y a la razón. Solamente da al desgarramiento, que precede a la muerte.

Muy interesante resultan las apreciaciones desde la psiquiatría que hacen los médicos Franz y Selesnick¹⁴¹. Para ellos, Shakespeare pone de manifiesto los conflictos inconscientes universales del hombre. Hamlet, por ejemplo, es, en términos modernos, una personalidad neurótica compulsiva retratada de forma exacta y completa. La razón inconsciente de la duda compulsiva de Hamlet es tomar venganza de su tío – a saber, su complejo de Edipo- está indicada en la obra de manera magistral. En *Enrique IV*, el fondo inconsciente de la personalidad psicopática de Falstaff y su profunda resistencia a madurar quedan iluminados mediante el contraste con la figura del príncipe Hal. Las pretensiones regresivas e irresponsables de Hal, son, primero, alentadas por la actitud sin inhibiciones de Falstaff, pero luego se modifican debido a la identificación con el Rey Padre que representa la madurez, el deber y el mando. En *El rey Lear*, Shakespeare aborda la profunda relación entre padres e hijas; en *Otelo* explora la psicología de los celos.

Por otro lado, para estos especialistas, el efecto profundamente dramático de la historia de Don Quijote viene dado por el hecho de que una vía empleada por todo el género humano para evitar la realidad frustrante y gris, es el retorno a un pasado pleno de colorido y atracción, una tendencia regresiva que existe en cierto grado en toda persona sana o enferma, que en todo caso

¹⁴¹ Franz y Selesnick. *Op.Cit.*, p. 132

constituye una característica fundamental de la psicosis. Cuando Cervantes logra identificar al lector con Don Quijote está demostrando el principio de que el pensamiento psicótico incluye las cualidades fundamentales del pensamiento normal; en la psicosis la facultad de la imaginación no se utiliza para abordar la realidad sino para escapar de ella. Esta es una de las ocultas razones por las que tenemos tanta aversión emocional hacia el psicótico: abusa de esta facultad tan importante del hombre:

“Don Quijote es un hombre de elevados ideales y de grandes principios y nosotros no podemos ayudarlo, pero si admirar la tenacidad con que intenta ponerlos en práctica y tampoco podemos evitar que nos duela que el destino no le permita vivir la ejemplar existencia de un caballero andante. No podemos reírnos de él y despreciarlo. Lo peor que podemos decir de él es que no estaba preparado para este mundo —era demasiado bueno como ciertamente ocurre en muchos enfermos mentales”¹⁴².

La muerte de Don Quijote, dice Foucault, es finalmente un triunfo de la locura. Pues aunque el caballero recobra la razón en el último instante, “¿no es una nueva locura que acaba de penetrarle en la cabeza? Equívoco indefinidamente reversible que no puede ser decidido definitivamente más que por la muerte”¹⁴³.

c) La relación entre la locura y el humor.

El Renacimiento trae consigo el movimiento humanista, y con él surgen una serie de cuentos y fábulas que se extienden de forma considerable. Estos cuentos estigmatizan vicios y defectos, muestra a una especie de gran sinrazón, de la cual nadie es precisamente culpable, pero que arrastra a todos los hombres, secretamente complacientes. La denuncia de la locura llega a ser la forma general de la crítica. En las farsas y *soties*, el personaje del Loco, del Necio, del Bobo, adquiera mucha importancia, en el teatro son los poseedores de verdad, representando el papel complementario e inverso del que representa la locura en los cuentos y en las sátiras. Si la locura arrastra a los hombres a una ceguera que los pierde, el loco al contrario, recuerda a cada uno su verdad, él dice con lenguaje necio, sin aire de razón, las palabras razonables que dan un desenlace cómico a la obra¹⁴⁴.

Más importantes aún son en esta época los textos académicos, filosóficos y morales en los que la locura se defiende y se le reivindica en una posición más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la misma razón, toma una fuerte carga de sátira moral a la

¹⁴² *Ibid*, p. 134.

¹⁴³ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica II*, p. 67

¹⁴⁴ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica I*, p. 28 -29.

sociedad y especialmente a las figuras de autoridad de la época. Las obras más importantes de esta forma que adquiere la locura son “La nave de los locos” (1494) de Sebastian Brant y “El elogio de la locura” (1511) de Erasmo de Rotterdam. En esta última Erasmo expone a la Locura como la privilegiada de reinar sobre todo aquello que hay de malo y débil en el hombre:

“...reconocedlas aquí en el grupo de mis compañeras... Esta del ceño fruncido es Filautía (el Amor Propio). Esa que vez reir con los ojos y aplaudir con las manos, es Colacia (la Adulación). Aquella que parece estar medio dormida es Letea (el Olvido). Aquella que se apoya sobre los codos y cruza las manos es Misoponía (la Pereza). Aquella que está coronada de rosas y ungida con perfumes es Hedoné (la Voluptuosidad). Aquella cuyos ojos vagan sin detenerse es Anoia (el Aturdimiento). Aquella entrada en carnes, con tez florida es Trifé (la Molicie). Y he aquí, entre estas jóvenes, dos dioses: el de la Buena Comida y el del Sueño Profundo...”¹⁴⁵.

Otro gran personaje del loco literario es, según Foucault, *El Sobrino de Rameau* (1761), obra de Denis Diderot, una reaparición de la locura en forma de bufonería. Como el bufón de la Edad Media, vive en medio de las formas de la razón, un poco al margen sin duda puesto que él no es como los otros, pero integrado porque está allí como una cosa, a disposición de las gentes razonables propiedad que demuestra y se transmite, y se hace necesario para los otros, pues sin el loco la razón se vería privada de su realidad, sería monotonía vacía, aburrimiento de sí misma, animal desierto que presentaría su propia contradicción¹⁴⁶; a partir de *El Sobrino de Rameau*, la sin razón se convierte en la razón de la razón.

El loco en Diderot será el huésped inoportuno, cargado de ironía, un operador de verdad en la figura de un ser distraído e impertinente. Lo que hay de voraz y de desvergonzado en el Sobrino de Rameau, todo lo que puede renacer en él, de cinismo, no es una hipocresía que se decide a entregar su secreto; pues su secreto, justamente, es no poder ser hipócrita¹⁴⁷.

Tal es el poder de la locura entonces, poner al hombre frente a sí mismo, enunciar lo que hay de insensato dentro de él mismo y su razón. Las relaciones de la razón y de la sinrazón toman un aspecto enteramente nuevo. El destino de la locura en el mundo nuevo se encuentra ahí extrañamente prefigurado y ya casi comprometido. Para Foucault, la importancia de Diderot es que a partir de su obra se traza una línea recta que emparenta a esta con las formas del absurdo en la obra de Antonin Artaud.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 42. Foucault cita *El Elogio de la Locura* de Erasmo.

¹⁴⁶ Michel Foucault. *Historia de la locura en la época clásica II*, p. 11.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 15

La relación locura / humor tiene sus primeros momentos trascendentes en la ya mencionada obra de Shakespeare y de Cervantes. La crítica “seria” del arte, tiende a favorecer un minimalismo austero, dice Robert Stam, y en contadas ocasiones valora las posibilidades del exceso como estrategia por relacionar a este con un supuesto arte popular alienado. No tienen en cuenta que la obra de Shakespeare, por ejemplo, podía ser placentera y difícil al mismo tiempo. Las obras de Shakespeare entretenían al público variopinto del Globe porque eran multidimensionales; ofrecían farsas y *slapstick* para el espectador llano y sutiles alusiones para los culturalmente privilegiados. Podría decirse que en efecto, gran parte del arte de Cervantes y Shakespeare, estaba firmemente arraigado en un sustrato milenario de irreverencia y sentido lúdico de carácter popular. Las formas de la locura retomadas por estos autores tenían que ver con las acciones absurdas y excesivas que movían a la risa del espectador. Mijail Bajtin las nombra “estética del carnaval” pues justo son estos festivales catárticos donde el hombre está autorizado a satisfacer sus deseos irracionales. La “estética del carnaval” está relacionada por una parte con la risa y por otra con la asunción de una estética anteclásica que rechaza la armonía y la unidad formal a favor de la asimetría, la heterogeneidad y el mestizaje. Para Bajtin, el carnaval está también emparentado con la noción de lo “grotesco”, en el sentido de que busca un nuevo tipo de belleza popular, convulsiva y rebelde: el carnaval es justo ese momento en que se permite abiertamente revelar lo grotesco de los poderosos y la belleza latente en lo “vulgar”¹⁴⁸, y entonces el humor se relaciona íntimamente con la siguiente forma que la locura adquiera.

d) La locura como forma del poder grotesco.

La experta en las representaciones visuales de la locura, Jane Kromm, explica que como la forma más pública y consecuentemente más visible de locura era la conocida como manía, esta era la más representada en el terreno de lo visual¹⁴⁹. Concebida desde el principio como un desorden exteriorizado, la manía fue tomada típicamente desde este valor. Ha sido siempre identificada con la parafernalia visible del comportamiento, los gestos, la expresión y nunca asociada con lo subterráneo, lo sutil o lo evasivo. Lo que le dio a la manía su cualidad sobresaliente fue esta efusividad digna de personaje; la manía fue un trauma privado que intrusivamente reclamaba la conciencia pública. Esta característica hace a la manía útil en la representación satírica y en la ridiculización del poder y de la autoridad, que la hace de fácil asimilación para el

¹⁴⁸ Robert Stam. *Teorías del cine. Una introducción*, p. 187

¹⁴⁹ Jane Kromm. *The art of frenzy*, p. X

discurso político, especialmente en los tiempos de la Revolución Francesa. Ira y furor en particular jugaron un importante papel en el imaginario político del absolutismo, y en gran parte apoyó al nacimiento de la tradición de la caricatura política¹⁵⁰. Además de la experiencia francesa, en general las características de estas desviaciones mentales fueron retomadas por pintores de toda Europa como justificadas protestas en contra de las prácticas abusivas del poder y no como una caricaturización del mismo, entre ellos sobresalen los trabajos de Johann Heinrich Füssli, William Blake y Francisco de Goya¹⁵¹, todos transitando por diferentes estilos, pero al mismo tiempo todos están emparentados con el uso de los rasgos más expresivos y violentos de la locura en sus obras como para evidenciar dicho poder.

En este mismo sentido de la crítica al poder, Michel Foucault habla acerca de las personificaciones del “poder grotesco”. Foucault dice:

“En el caso de un discurso de un individuo, calificaré de grotesco el hecho de poseer por su status efectos de poder de los que su calidad intrínseca debería privarlo. Lo grotesco, o, si lo prefieren, no es simplemente una categoría de injurias, no es un epíteto injurioso”¹⁵².

El poder político en nuestras sociedades es continuamente descalificado, pero ¿se trata de un ritual para limitar los efectos del poder? En nuestras sociedades –explica Foucault – al mostrar explícitamente el poder como abyecto, infame, o simplemente ridículo, no se trata, de limitar sus efectos y descoronar mágicamente a quien recibe la corona. Al contrario, se trata de manifestar de manera patente la inevitabilidad del poder, la imposibilidad de eludirlo, que puede funcionar precisamente en todo su rigor y en el límite extremo de su racionalidad violenta, aún cuando esté en manos de alguien que resulta efectivamente descalificado¹⁵³.

El fenómeno de ridiculizar el poder grotesco se desplaza primordialmente en la figura del soberano infame, una especie de extrapolación de la locura a la figura que detenta el poder, es decir, al que por su posición debería de ser el que razona¹⁵⁴. Paralelo a esta forma de grotesco, se

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 39

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 203. Las llamadas *Pinturas negras* de Francisco de Goya, podrían entrar en el apartado de la locura como experiencia trágica. Realizadas por el pintor español retirado, solo y sordo en su finca conocida precisamente como la Quinta del Sordo, muestran un mundo hermético y irónico, y personalísimo si se comparan al resto de su obra mientras pintó para la corte española.

¹⁵² Michel Foucault. *Los Anormales*, p. 25.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 26 - 27

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 27. Foucault escribe: “en nuestra sociedad, desde Nerón (que acaso sea la primera gran figura iniciadora del soberano infame) hasta el hombrecito de manos temblorosas que, en el fondo de su bunker, coronado por 40 millones de muertos, no exigía sino dos cosas: que todo lo que había encima de él fuera

encuentra también la descalificación de la burocracia como sugiera Foucault, pues resulta absurdo que la pretendida maquinaria administrativa, “con sus efectos de poder insoslayables, pase por el funcionario mediocre, inútil, imbécil, peculiar, ridículo, raído, pobre, impotente...”¹⁵⁵. El grotesco administrativo, adquiere su imagen teatral, disfrazada y modelada como payaso o bufón.

destruido y le llevaran tortas de chocolate hasta reventar, tenemos un enorme funcionamiento del soberano infame”. Es en propia voz del autor que se ejemplifica esta forma de descalificación del soberano infame y grotesco.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 26

CAPÍTULO III. LOS MUNDOS POSIBLES DE LA LOCURA

1. La construcción de los mundos posibles de la locura en el cine.

Definida ya la locura en sus conceptos objetivos para ser luego explicada como discurso excluido en los procesos de comunicación humana y especialmente de la esfera de la relación poder- saber, el capítulo anterior finaliza haciendo una revisión de las formas simbólicas más frecuentes en las que la locura fue representada por la literatura y las representaciones visuales hasta finales del siglo XIX. Estas formas simbólicas – *locura como anunciadora del fin del mundo*, *locura como experiencia trágica* – y las variantes inscritas en ella-, *la relación entre la locura y el humor*, y *la locura como forma del poder grotesco*- servirán como temas para el análisis discursivo presentado a continuación.

Esta investigación tiene por objeto explicar el traslado del concepto de locura y su discurso de exclusión a la materialidad del texto cinematográfico y analizar las funciones que juegan dentro del mismo. Antes de entrar de lleno a la materia de análisis, y así como sirven de precedentes la obra de Shakespeare y Cervantes en la literatura, y la de El Bosco, Füssli, Blake y Goya en la pintura, es necesario acotar que las representaciones de la locura en el lenguaje cinematográfico tienen probablemente su más importante antecedente en el surrealismo.

Yvonne Duplessis, explica que el surrealismo fue considerado por muchos una simple “chanza de artistas deseosos de asombrar a toda costa”¹⁵⁶. La finalidad de los surrealistas en realidad era bastante pretenciosa pues no se quedaba en los terrenos del arte sino que “intenta nada menos que liberar al hombre de las cadenas de una civilización demasiado utilitaria. Para sacudir a la humanidad de su apatía era necesario, dicen, insistir en cuanto pudiera arrancarla de sus carriles, volverse deliberadamente de espaldas a la inteligencia y pulsar allá donde las fuerzas vitales del ser yacen ocultas, para que sus halos tumultuosos la alzarán hacia un horizonte por fin ensanchado”¹⁵⁷. Para lograrlo se valen de mecanismos estéticos que pudieran mostrar los instintos inhibidos del hombre por los convencionalismos sociales. El surrealismo es la búsqueda de estos instintos especialmente en la experiencia del sueño, sin embargo esta corriente se nutre así mismo por la locura pues finalmente como se explicó en el capítulo anterior, el sueño y el error son las

¹⁵⁶ Yvonne Duplessis. *El Surrealismo*, p. 5

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 5-6.

experiencias subjetivas más cercanas a la alienación que el hombre razonable podría llegar a conocer.

La misma Yvonne Duplessis ubica a la locura misma y el humor como técnicas propias del surrealismo, es decir, a partir de ellas y de los sueños se formularon las bases de la famosa corriente de principios del siglo XX. El humor, se encuentra en el absurdo y la mezquindad en que se desenvuelve la existencia, que no pueden más que hacerlo cómico y ridículo a los ojos de todo aquel que aspire a lo infinito, decía André Breton. Se caracteriza por ser la actitud que no se deja vencer por los acontecimientos y tiene también su lado enaltecedor, pues expresa la voluntad del yo para librarse de la realidad, hasta el punto de resultar insensible a su influencia. Los surrealistas ven al cine como el terreno de elección para el humor, pues sus recursos permiten surgir libremente a la fantasía imaginativa y el triunfo de lo burlesco¹⁵⁸.

Utilizar la locura como técnica del surrealismo según Duplessis responde a que en los alienados la imaginación reina como dueña absoluta, la autora lo explica de una forma cuya lógica que nos remite a Foucault:

“Las incoherencias y rarezas de los sueños nos llevan espontáneamente a recordar las lucubraciones de los alienados, cuyo universo ofrece ricas posibilidades para conocernos mejor. Esos enfermos que se han vuelto de espaldas a la realidad externa saben- según Freud- más que nosotros sobre la realidad interna y pueden revelarnos ciertas cosas que sin ellos nos parecerían impenetrables”¹⁵⁹.

Por otra parte, Salvador Dalí afirma que todos los médicos están de acuerdo en reconocer la inconcebible sutileza frecuente en el paranoico, que, valiéndose de motivos y hechos que escapan a la gente normal, llega a conclusiones muchas veces imposibles de contradecir y que, en todo caso, desafían cualquier análisis.¹⁶⁰

Para muestra de la manera en que se trasladaban estas formas de la locura se encuentra el libro titulado *L'Immaculé Conception*, en el que André Breton y Paul Eluard lograron reconstruir ciertos delirios como la debilidad mental, la manía aguda, la parálisis general, el delirio de interpretación y la demencia precoz, y así demuestran la capacidad de plasticidad del espíritu

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp 21-23

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 34

¹⁶⁰ *Ibid.*, p 35

humano y su poder para someter a voluntad las ideas demenciales “sin que se produzca un trastorno verdadero, ni sin que ello comprometa la facultad del equilibrio”¹⁶¹.

Trasladar el surrealismo a la forma o al menos al sentido del cine no fue un proceso complejo, aunque sí contradictorio pues como Roman Gubern señala, el automatismo irreflexivo que proclamaban los surrealistas es lo que menos se parece a la laboriosa y prolongada elaboración de una película. Sin embargo, las técnicas cinematográficas como la superposición de negativos, el fundido y la cámara resultaban idóneas no sólo para representar todo aquello que la estética surrealista contemplaba sino que además tenía la capacidad de imitar sus procedimientos de figuración. Además se retomaron diversos aspectos de la cultura cinematográfica de la época para evocar sus preceptos.

Así pues, los surrealistas distinguían ocultas corrientes subversivas en el cine de artistas como Mack Sennet, Buster Keaton y Charlie Chaplin. Antonin Artaud, por ejemplo, considera una revelación el primer filme de los Hermanos Marx. Mediante la pantalla, esa obra trae consigo “una magia particular que las habituales relaciones de palabras e imágenes desconocen, y que constituye un característico estado, un grado poético distinto”¹⁶². En cuanto a las películas que se crearon totalmente a la luz de esta corriente se encuentran las conocidísimas colaboraciones entre Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un chien Andalou* (1929) y *L'Age d'Or* (1930), y algunas otras menos reconocidas como *La sang d'un poète* (1930), de Jean Cocteau. Como es de esperarse, la vanguardia surrealista no impactó en el gran público, la violencia de sus imágenes marginaron de cierta forma estas obras, o al menos no han salido del círculo de “culto” que se les impuso.

Quizá menos significativas, pero muy resaltables, se encuentran las aportaciones del ruso Sergei Eisenstein para quien el cine era ante todo un medio de transformación y de toma social de conciencia. En una primera etapa como creador cinematográfico centrará sus atención en el llamado “montaje de atracciones” – la imagen procede del circo y de los parques de atracciones – y los efectos de choque reflexológico que denominaba “cine –puño” en contraste al “cine –ojo” de Vzigá Vertov. El “montaje de atracciones” de Eisenstein propuso una estética de raíz carnavalesca que partía de pequeños bloques a modo de sketches, giros sensacionales y momentos agresivos

¹⁶¹ *Ibid.*, p 36

¹⁶² *Ibid.*, p. 23

en el redoble de los tambores, saltos acrobáticos, súbitos estallidos de luz, organizados alrededor de temas específicos y cuyo objetivo era administrar un saludable shock al espectador¹⁶³. Eisenstein optó por un cine antinaturalista basado en los poderes de la composición de la imagen y de unas interpretaciones estilizadas. Es importante resaltar el hecho de que Eisenstein estaba menos interesado en la construcción de una historia con trama lineal de causas y efectos que en una diégesis truncada, disyuntiva, fracturada, interrumpida por disgresiones y materiales extradiegéticos. Los experimentos visuales de Eisenstein terminaron con su conversión de artista a teórico, en parte debido a la realidad política, pues su énfasis en la forma fílmica no congeniaba con la estética del realismo socialista que imponían sus gobernantes. También es cierto que su concepción del montaje no se adecuaba fácilmente por sí misma al uso del diálogo sincronizado y al tipo de filmes que habían prevalecido para la década de 1930¹⁶⁴.

La natural evolución del cine de ficción y los códigos que lo hacen posible han permitido la existencia de múltiples estrategias discursivas para abordar los temas de la locura en el cine en forma y contenido, en todos sus niveles de representación. Luis Buñuel, por ejemplo, en su trabajo como director de largometrajes se vale de personajes marginados por la miseria, ciegos, mendigos, enanos, inválidos; de situaciones absurdas. En la forma cinematográfica llega a adoptar la “estética del carnaval” que se mencionó en el capítulo anterior, a poner elementos discordantes en sus cuadros o a recurrir a la representación de fantasías y sueños. Todos estos elementos destacan en su cine los temas de la locura como experiencia trágica y la locura del poder grotesco, una aproximación cruda e irónica al patetismo de la naturaleza humana. El italiano Federico Fellini por su lado, también se vale de elementos como los de Buñuel, pero en su cine destacará la relación entre la locura y el humor, además del poder. Fellini recurre una y otra vez a los temas del circo, del espectáculo mediático, de la parafernalia de la iglesia católica, el cabaret y hasta el mismo proceso de la realización cinematográfica. Fellini recurre también a las fantasías y a los sueños como Buñuel, pero lo hace de formas mucho menos inquietantes. Técnicamente llegó mucho más lejos: dejando de lado cualquier convención, grababa la pista sonora después de haber rodado las escenas por lo que los diálogos se encuentran visiblemente superpuestos en los labios de los actores sin que ello afecte la verosimilitud de la historia pero sí cuestiona al espectador directamente sobre la realidad de lo que ve.

¹⁶³ Robert Stam. *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁶⁴ Leo Braudy y Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, p. 2

Para realizar el presente análisis, el corpus de está conformado por las películas *Brazil* (1985) del director estadounidense pero británico por adopción Terry Gilliam, *Delicatessen* (1991) de la dupla creativa francesa Jean Pierre Jeunet y Marc Caro, y *Arizona Dream* (1993) del director serbio Emir Kusturica. En el nivel de la superestructura discursiva, todas ellas tienen en común el pertenecer a las representaciones cinematográficas del régimen de analogía construida, es decir, el cineasta ha puesto distancia entre el mundo real y lo representado, para que este no entorpezca los medios de los que se vale la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie para representar la locura.

Los mundos representados en estas tres películas, por una parte, tienen una estética muy característica que parece invadir la narración y es parte fundamental de la historia, logrando así desintegrar o al menos volver anómalas la lógica de la causa – efecto. Dado que estamos analizando cine narrativo de ficción, habrá que dejar en claro que efectivamente en estas cintas se cuenta una historia, y por contradictorio que parezca, la narración se da de manera lineal, excepto tal vez por intervenciones tales como las de los sueños, los cuales obviamente no son estrategias privativas de estas películas sino generales a todo el cine. Para representar simbólicamente a la locura toda la película parece adquirir una aparente forma de error: más que personajes “locos” en el sentido de enfermedad, los personajes, lo que hacen y lo que dicen, se acercan más a las formas de la sin razón que eran internadas en la época clásica; pareciera también que nos encontramos en escenarios “locos”, escenografías, decorados, ambientación y objetos que se parecen mucho a los nuestros en forma y funcionamiento pero que al mismo tiempo dan la apariencia de estar puestos o en un lugar equivocado o de presentarse de formas grotescas o extravagantes.

Se trata de poner al espectador frente a un mundo desordenado, frente a frente con aquello que está acostumbrado a excluir: la locura. Yuri Lotman lo explica en *Estructura del texto artístico*, el error es siempre considerado un ruido en el canal de comunicación. Sin embargo, la actitud del texto artísticos hacia los “errores” cometidos contra la reglas es totalmente distinta. “Incluso si nos abstraemos del complejo, aunque repetidamente examinado y en muchos aspectos estudiado problema de la lucha contra las normas establecidas en el movimiento histórico del arte y nos referimos solamente a un texto estudiado desde el punto de vista de su construcción sincrónica, advertiremos necesariamente que, por muy precisa que sea la formulación de una

regla estructural determinada, deberemos señalar inmediatamente las desviaciones respecto a la misma. El número de desviaciones con cualquier característica de cualquier nivel es tan grande que este solo hecho debe llamar la atención del investigador”¹⁶⁵. El trabajo de naturaleza artística posee la capacidad de transformar el ruido en información, hace su estructura más compleja a costa de la correlación con el medio exterior; todo lo extraño que puede en uno u otro sentido establecer una correlación con la estructura del texto del autor deja de ser un ruido. Lo notoriamente singular, casual, aunque lleva en parte a la destrucción de la semántica del texto, genera él mismo una serie de significados nuevos.

A partir de las enunciaciones verbales y de las acciones que suceden dentro de los textos fílmicos, así como sus contextos, se verificará el mundo posible de la locura en el cual se mueven los personajes y sus actos. Los temas generales de la locura citados al principio de este capítulo van a conformar las macroestructuras del texto fílmico y partir de ellas, buscarán las formas adquiridas en cada uno de los niveles de análisis: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

¹⁶⁵ Yuri Lotman. *Estructura del texto artístico*, p. 101.

1.1 La locura adquiere forma de distopía: *Brazil*.

*Brazil,
Where hearts were entertaining June,
We stood beneath an amber moon
And softly whispered "someday soon"
We kissed and clung together,
Then tomorrow was another day
The morning found me miles away
With still a million things to say*

Brazil (letra en inglés de Bob Russell, música de Ary Barroso)

Brazil (1985) Dir. Terry Gilliam

SINOPSIS ARGUMENTAL

En algún lugar del siglo XX, mientras un acto terrorista se lleva a cabo, el Ministro de Información, el señor Eugene Helpmann (Peter Vaughan) concede una entrevista para televisión donde habla de la lucha de más de 13 años en contra de estos ataques. Al mismo tiempo, en una oficina, un burócrata se distrae tratando de matar un insecto, al matarlo el insecto cae sobre la maquina que estaba imprimiendo el nombre "Tuttle" en una hoja y cambia la T por una B: "Buttle". Un comando llega a la casa de una familia ordinaria y se lleva preso al Sr. Buttle, siendo la única testigo, su vecina, una conductora de camiones llamada Jill Layton (Kim Greist).

Sam Lowry (Jonathan Pryce) es un burócrata de bajo nivel que a menudo tiene un sueño recurrente: enfundado en una armadura metálica con alas trata de salvar a su mujer ideal. Fuera de esta fantasía, la vida de Sam es gris y monótona; trabaja en el Departamento de Registros del Ministerio de Información. Su madre, Ida Lowry (Katherine Helmond), una mujer aristócrata, llena de conexiones sociales y adicta a las cirugías plásticas a menudo le recrimina su mediocridad y lo compara con Jack Lint (Michael Palin) un antiguo compañero de Sam que sin ser muy brillante tiene un alto puesto en el Departamento de Recuperación de Información, esto mientras comen con la mejor amiga de Ida, Alma Terrain (Barbara Hicks) otra mujer de edad avanzada que tiene debilidad por los tratamientos cosméticos y su hija Shirley (Kathryn Pogson), una chica callada y torpe que usa aparatos de ortodoncia. Sam recibe un ascenso a Recuperación de Información gracias a las influencias de su madre pero lo rechaza. Mientras discuten en el restaurante sucede una explosión.

Una noche que su calefacción falla, Sam conoce a Harry Tuttle (Robert De Niro), un ingeniero que hace reparaciones clandestinas fuera de Servicios Centrales porque no soporta el papeleo. El señor Kurtzman (Ian Holm), jefe de Sam, preocupado porque la confusión Buttle/Tuttle pueda afectar su trabajo, pide la ayuda de Sam para entregar el cheque de reembolso por el incidente causado a la señora Buttle. Mientras investigan cómo poder entregárselo, Sam descubre que Buttle fue ejecutado por el departamento de Recuperación de Información. Sam va personalmente a casa de la señora Buttle a entregar el cheque; la señora Buttle histérica ataca a Sam; Sam ve a Jill, y la identifica con la chica de sus sueños; no puede hablar con ella pero una niña le dice su nombre.

Sam acepta el ascenso pues es la única forma de que pueda acceder al archivo de Jill para tener más información sobre ella. Jack Lint le informa que ella es perseguida por terrorista en asociación con Tuttle. Sam se compromete a encontrarla y "desactivarla". Coincidentemente encuentra a Jill en el lobby del edificio y antes de que la apresen escapa con ella en su camión.

Aunque Jill trata de deshacerse de él a causa de los problemas que Sam le acarrea, finalmente lo acepta.

Sam esconde a Jill en el apartamento de su madre y él logra entrar a la oficina del Sr. Helpmann para desaparecer a Jill del sistema. Jill y Sam pasan la noche juntos, pero a la mañana siguiente son aprehendidos. Sam es interrogado por diferentes personas de Recuperación de Información, hasta que el Sr. Helpmann le hace una visita –vestido de Santa Claus- y le informa sobre los registros de que Jill murió, dos veces. El Sr. Helpmann no lo ayuda y dos guardias aparecen para llevar a Sam al cuarto de tortura. Sam rápidamente reconoce a su verdugo, que aparece bajo la máscara de un grotesco bebé gordo: Jack Lint. Cuando la sesión de tortura está a punto de comenzar un comando, liderado por Harry Tuttle mata a Jack de un tiro en la frente y rescata a Sam. Sam huye perseguido por guardias hasta que en busca de su madre, Sam llega al funeral de la Sra. Terrain, cuyas complicaciones debido a sus tratamientos cosméticos le causaron la muerte. Su madre – veinte años más joven y rodeada de hombres- lo ignora. Cuando trata de huir nuevamente Sam choca con el féretro, los restos de la Sra. Terrain caen y él entra a la caja, que se convierte en una especie de túnel que lo conduce a un callejón; ahí se ve rodeado por la policía, por el monstruo contra el que peleaba en sus sueños y por los seres encadenados de los mismos. A través de una puerta Sam escapa nuevamente, para su tranquilidad se encuentra en la parte trasera del camión de Jill, y ambos huyen fuera de la ciudad.

Sin embargo el final feliz ocurrió sólo en las fantasías de Sam, cuyo equilibrio mental no sobrevivió a la tortura impuesta por Jack y el sr. Helpmann que observan a Sam en la silla de tortura con la mirada perdida, una sonrisa apenas dibujada, y tarareando la canción *Brazil*.

Un analista prácticamente podría escoger cualquier cinta de Terry Gilliam para explicar los tópicos de la locura trasladados al lenguaje del cine, de alguna forma todas sus cintas tocan algún aspecto de la locura en menor o en mayor cantidad, basta recordar su emulación de los sin sentidos de la Edad Media en *Jabberwocky* (1977), su fallido intento de llevar al cine a Don Quijote que desembocó en el documental de 2002, *Lost in La Mancha* (muestra de que la locura invade también el proceso de producción de sus cintas), el manicomio de *12 monkeys* (1995), el crudo retrato de la infancia perturbada de Jeliza Rose quien está atrapada en la realidad alterna que unos padres adictos le enseñan a vivir en *Tideland* (2005), o los alcances de la imaginación humana en *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (2009). *Brazil* (1985), además de ser la obra más representativa del cineasta, hace explícitos todas las macroestructuras de la locura que este análisis se propone explicar y por eso resulta la más pertinente para esta investigación. Es en la puesta en escena donde se hacen explícitas las formas de la locura, sin embargo la puesta en cuadro y la puesta en serie refuerzan los significados planteados por lo que se enuncia.

Brazil es una libre adaptación del clásico de ciencia- ficción *1984* de George Orwell y a punto estuvo de llamarse *1984 ½* en honor a *8 ½* de Federico Fellini. La puesta en escena -en

términos generales, caricaturesca – deja fuera la identificación total con la obra literaria, además de que la resolución de las obras es también diferente: mientras, Winston Smith, el protagonista de Orwell sucumbe ante El Gran Hermano, Sam Lowry, el protagonista de Gilliam, enloquece, se queda a vivir en sus fantasías donde puede ser libre, no de El Gran Hermano – figura inexistente en *Brazil*- sino de la presión social que ejercían su madre y conocidos para que buscara una vida menos mediocre.

En palabras del propio Gilliam, la construcción del mundo físico de *Brazil*, escenografía y decorados, fue más bien algo que no esperaba de la manera en que terminó siendo, él se planteó un mundo real –donde suceden la mayor parte de las acciones- y un mundo onírico – los sueños y las fantasías de Sam Lowry: “Lo que había sucedido es que el mundo real estaba saliendo tan extraño que no había necesidad de los sueños. Por ejemplo, cuando saqué los cables del apartamento, estaban colgando y parecían ser las entrañas del mismo; pero había una secuencia de sueño en la cual Sam trata de liberarse cortando un bosque de este tipo de tripas con su poderosa espada. No había necesidad del sueño porque ya lo habíamos hecho en el mundo ‘real’ de Sam”¹⁶⁶ y continúa más adelante: “Para mí la arquitectura del filme es un conjunto de actores tan importantes como aquellos que hablan y usan ropa. (...). Cosas como estas, están realmente solo en mi cabeza y probablemente no se traduzcan a nadie más, pero me gusta la particularidad – y la posibilidad de que alguien vea el filme y se pregunte qué son esas cosas. Para mí, levantar cuestionamientos en vez de dar respuestas es el motivo por el cual hago películas.”¹⁶⁷

- **LOCURA COMO ANUNCIADORA DEL FIN DEL MUNDO**

Por su naturaleza distópica podemos reconocer el primer gran nivel de macroestructura en el tema de la locura como anunciadora del fin del mundo; es el tema general de *Brazil*. El término distopía designa lo contrario a utopía, es un futuro probable de adversidad. La puesta en escena es el elemento donde apreciamos con mayor claridad este tema: los personajes, lo que dicen y dónde lo dicen; sin embargo en menor grado de locura, por así decirlo, tanto la puesta en cuadro como la puesta en serie refuerzan los significados que propone la puesta en escena.

NOTA: Los diálogos que se presentarán durante los análisis son traducciones del idioma original de las películas. Las traducciones son literales.

¹⁶⁶ Ian Christie y Terry Gilliam. *Gilliam on Gilliam*, p. 117.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 144- 145.

Puesta en escena: La fuerza ilocutiva se encuentra centrada y construida alrededor de dos elementos: el terrorismo y la infraestructura en decadencia. El primero, funcionan como hilo conductor del film, y como amenaza constante durante el transcurso de los acontecimientos relatados. La secuencia que abre la película define el mundo en el que esta se desarrolla:

En la pantalla de una televisión [encuadrada por la cámara], aparece una animación con cinco ductos formando una figura estilizados y sobre ellos el logo de *Central Services*.

Jingle: *Servicios Centrales- Nosotros hacemos el trabajo, usted lo disfruta.*

El anunciante, un hombre de mediana edad en traje aparece en un cuarto donde hay varios ductos que salen de las paredes.

Anunciante: *Hola, qué tal. Quiero hablarte sobre ductos. ¿Tus ductos se ven pasados de moda?*

El anunciante camina hacia el cuarto contiguo donde los ductos se encuentran escondidos gracias a papel tapiz estampado.

Anunciante: *Los nuevos diseños para ductos de Servicios Centrales están ahora disponibles en diferentes colores que se adaptan a tu gusto personal. Date prisa mientras aún tengamos en existencia...*

La cámara lentamente abre la toma en un *dolly back* y podemos ver que la televisión se encuentra en la vitrina de una tienda junto a otras, decoradas todas con motivos navideños. Mientras un comprador con un carro de supermercado lleno de paquetes pasa frente a la vitrina, hay una violenta explosión desde el interior de la tienda, vidrios rotos, polvo y madera salen volando. El título del filme "Brazil", en letras neones rosas y morados, aparece en fondo negro acompañado de una música dramática.

Conforme el film avanza nos damos cuenta de la perfecta simbiosis en la que terrorismo y sociedad subsisten. Las motivaciones para la existencia de un movimiento terrorista están ahí, en los abusos de la burocracia, y la falta de libertad, sin embargo los efectos que causan en la sociedad que sufre estos actos (que en la película sólo aparecen en forma de explosiones) parecen haberse diluido de una forma extrema, hay una indiferencia absoluta. Una de las secuencias más ilustrativas es en la que Sam y Ida Lowry, su madre, se encuentran comiendo en un elegante restaurante, acompañados de la Sra. Terrain y su hija Shirley y una de estas explosiones sucede; acto seguido Ida y la Sra. Terrain continúan la conversación:

Ida Lowry: *¿Qué estábamos diciendo? ¡Ah! Por cierto, acabo de ver la idea más increíble de regalos de Navidad: ¡Vales de regalo! Vales médicos de regalo.*

Sra. Terrain: *¡Eso suena maravilloso!*

Ida Lowry: *Los aceptan todos los doctores y la mayoría de los hospitales. También son válidos para exámenes ginecológicos...*

El grupo musical continúa tocando una melodía alegre y rítmica, que contrasta con el caos de los meseros, los comensales afectados y los bomberos que rápidamente comienzan a llegar. El mesero se disculpa por lo sucedido y pone un biombo que evita que vean el caos expuesto.

Más adelante, visiblemente molesta por los inconvenientes de la explosión, la Sra. Terrain increpa a Sam sobre lo ocurrido:

Alma Terrain: *Sam, ¿qué no puedes hacer nada en contra de estos terroristas?*

Sam: (se encoge de hombros) *Es mi hora de comer. Además, no le corresponde a mi departamento.*

Con esta enunciación, Gilliam nos dice que el protagonista no será el héroe de la cinta, y que la película no se trata sobre salvar al mundo de su inminente fin. Cualquiera de las expresiones anteriores no corresponden a los marcos sociales que podrían considerarse normales en dicha situación fuera de este mundo cinematográfico específico. El personaje de Jill Layton, por el contrario va a confrontar los marcos de conocimiento de Sam - aunque, sin éxito aparente- pero también tiene la intención de sembrar la duda en el espectador, ¿existen realmente los terroristas en este mundo?

Jill: *¿No te molesta la clase de cosas que haces en Recuperación de Información?*

Sam: *¿Qué? ¿Preferirías tener terroristas?*

Jill: *¿Cuántos terroristas has conocido, Sam? Verdaderos terroristas.*

Sam (dudando): *¿Verdaderos terroristas?*

Jill: *Sí*

Sam: *Bueno, este fue solo mi primer día.*

El segundo elemento constante dentro de la puesta en escena que hace explícito que un trágico final para el mundo está próximo o al menos es inevitable, es la infraestructura en decadencia en contraste con los edificios impecables donde se alojan las oficinas del control burocrático y las esferas de poder.

Puesta en serie:

Gracias a la puesta en serie en una asociación por analogía y contraste se hacen explícitas las contradicciones expuestas en el mundo de *Brazil*, explicadas en los párrafos anteriores. Predominan la aceleración en cuanto a velocidad para acentuar el caos en escenas como la descrita en el restaurante.



En otras la idea de la puesta en serie es sacar de contexto al espectador abruptamente, como en la que Sam Lowry maneja su auto en dirección a una de las zonas marginadas de la ciudad donde habita la Sra. Buttle. La secuencia de imágenes que se presenta a continuación no incluye ninguna enunciación verbal. Sin embargo, escuchamos de fondo la canción de *Brazil*. Si bien parecería que lo que vemos es el paisaje que Sam observa desde su automóvil: filas de edificios de apartamentos perfectos, coronados por chimeneas pintadas de azul cielo y decoradas con nubes blancas.



De pronto, aparece en el cuadro el rostro desagradable de un indigente que sale de entre los edificios. La realidad es que se trata de un modelo a escala, junto al que pasa el auto de Sam. En el fondo vemos que el modelo en efecto existe, sin embargo no en la forma idealizada sino como un conjunto arquitectónico sucio, descuidado y casi abandonado: el mundo prometido – por personas

a las que Sam pertenece- confrontado con el mundo real, donde personas como los Buttle y la misma Jill pertenecen. Y no obstante, ninguno está en posición o tiene entre sus objetivos cambiarlos.

Al finalizar la película no hay esperanza: en *Brazil*, el mundo continúa en el mismo absurdo burocrático en el poder, apoyado en la sociedad conformista y decadente, al igual que los edificios, en el cual comenzó la película. Sam, no es más que otra víctima de este mundo.

LOCURA COMO REPRESENTACIÓN DEL PODER GROTESCO

Puesta en escena: la representación del poder grotesco funciona como el soporte en el que se apoya toda la cinta, desde personajes hasta objetos, situaciones y acciones, están todas relacionadas de una u otra manera con el poder en una relación vertical donde lo más alto de la pirámide está representado por el Ministro de Información, el Sr. Eugene Helpmann, y el más bajo nivel de la burocracia por el mismo Sam Lowry.

Como explicaba Foucault, el hecho de ridiculizar el poder no quiere decir que tenga menos importancia, simplemente se hace presente e inevitable. En *Brazil*, la historia principal se teje a través de las relaciones entre los diversos niveles de poder que existen dentro de ese mismo círculo. La mayoría de las formas que adquiere la locura como representación del poder grotesco son tangibles en las enunciaciones verbales de los personajes, en este el nivel de la puesta en escena. La primera ocasión en que tenemos oportunidad de identificar la representación del poder grotesco la encontramos en la secuencia siguiente a la entrada de la película, en las televisiones semidestruidas por la explosión inicial se puede ver una entrevista que se le hace al Sr. Helpmann, pues sus respuestas aunque responden los cuestionamientos del entrevistador no resultan lógicas:

*Entrevistador: ¿Qué cree usted que esté detrás de este reciente incremento en los ataques terroristas?
Helpmann: Un mal espíritu deportivo. Una despiadada minoría parece haber olvidado buenas y antiguas virtudes. Simplemente no pueden soportar que otros triunfen. Si esta gente jugara siguiendo las reglas, obtendría mucho más de la vida.*

A continuación el Sr. Helpmann describe los pormenores de la campaña en contra del terrorismo, incluyendo una justificación del cobro que el gobierno hace a los detenidos para que sean ellos los que costeen sus propios procedimientos de detención, encarcelamiento, interrogatorio y castigo. La entrevista concluye de esta forma:

Entrevistador: *Pero, Sr. Helpmann, la campaña antiterrorista está ahora en su treceavo año.*
Helpmann: *¡Suerte de principiantes!*

Las normas aplicadas a los terroristas en cuanto al cobro por su detención, son explicitadas más adelante en el filme. El grotesco administrativo del que habla Foucault es llevado hasta sus últimas consecuencias en la escena donde debido al error tipográfico, el Sr. Buttle es arrestado: se despliega un operativo de dimensiones ridículas, con agentes que entran al apartamento de los Buttle rompiendo ventanas puertas y haciendo huecos en el techo y con gran estruendo. Un oficial del Ministerio de Información, de apariencia insignificante lee a la Sra. Buttle la orden de arresto de su esposo:

Oficial del Ministerio de Información: Por este medio le informo, bajo los poderes que se me confieren bajo la Sección 47, párrafo 7 de la orden 438476 que el señor Tuttle, Archibald, residiendo en 412 Torre Norte, Shangri La Towers, ha sido invitado a asistir al Ministerio de Información con sus pesquisas y que está sujeto a obligaciones financieras especificadas en la orden RB/ CZ/907/X (a la señora Buttle) Firme aquí, por favor. (Le entrega un papel y la señora Buttle firma) Presione más fuerte, por favor. Este es el recibo por su esposo. Gracias. (el oficial toma su pluma y una copia de la hoja que la Sra. Buttle acaba de firmar) Y este es mi recibo de su recibo.

En su papel de miembro de la burocracia, Sam también entra en el juego de la locura como representación del poder grotesco. Si bien Sam es generalmente bienintencionado, también es cierto que no es del todo consciente de lo que su posición social significa. Esto se hace evidente cuando visita a la Sra. Tuttle para entregarle un cheque de reembolso. Ella, afectada directamente por el poder ridículo de la burocracia, se encuentra en un estado casi catatónico y permanece en mutismo absoluto mientras Sam habla y se justifica torpemente. Cuando la Sra. Tuttle reacciona y confronta violentamente a Sam, éste cobra cierta conciencia del significado de esta red de poder burocrático:

Sra. Buttle: Mi esposo está muerto, ¿cierto?

Sam: Ahm, yo le aseguro, Sra. Buttle que el Ministerio es muy escrupuloso sobre el seguimiento y la erradicación de cualquier error. Pero si usted tiene alguna queja que desearía hacer, estaré encantado en enviarle las formas apropiadas para hacerlo.

Sra. Buttle: ¿Qué hicieron con su cuerpo?

Sam: Ahmm, yo no sé nada acerca de eso, Sra. Buttle. En realidad yo sólo estoy entregando el cheque. Entonces, si, ahmm, no le molesta, ¿podría firmar estos dos recibos? Y entonces yo estaré feliz de dejarla en paz.

Mrs. Buttle: El no había hecho nada. ¡Él era bueno! ¡¿Qué han hecho ustedes con su cuerpo?!

En cuanto al aspecto de los decorados y la ambientación, los ductos forman parte de la representación del grotesco administrativo y del poder, pues invaden absolutamente todos los aspectos de la vida de mundo de *Brazil*. En las oficinas es más evidente, pues a través de ellos se

da la comunicación entre los diferentes niveles del poder y del la burocracia absurda. Es por eso que resulta tan significativa la escena en la que Sam hace explotar los ductos hacia el final del filme.

Los carteles que aparecen en el Ministerio de Información son también elocuentes sobre los mensajes clave que la estructura burocrática administrativa se encarga de propagar:

“La verdad debe hacerte libre”

“AYUDA al Ministerio de Información a AYUDARTE”

“Mantente seguro. Sospecha. Ministerio de Información”

El personaje de Harry Tuttle, por el contrario, aparece como una oposición al poder grotesco. Este personaje es un ingeniero de calefacciones, vestido en una traje negro que le cubre nariz y boca, y armado de un chaleco de herramientas. El sistema lo tiene catalogado como terrorista, acusado en palabras de Jack Lint de “subversión *freelance*”, pues es ilegal que trabaje por cuenta propia. En palabras de Tuttle, cuando se presenta con Sam, no trabaja para el sistema porque no soporta “el maldito papeleo”:

Tuttle: Comencé en este juego por la acción, las emoción. Ir a donde sea, viajar ligero, salir, entrar, donde sea que haya problemas, hombre solo. Ahora ellos tienen todo el país dividido en secciones, no te puedes mover sin un formulario.

El personaje renegado de Tuttle, que probablemente nada tiene que ver con los ataques terroristas, es el único que realmente demuestra moverse fuera de la estructura del poder, y se convierte de alguna forma en el héroe de Sam Lowry.

Puesta en cuadro: el poder grotesco se hace evidente a través de las tomas de ubicación dentro de los *lobbys* del Ministerio de Información [1], el departamento de Recuperación de Información [2], y la cámara de tortura [3]. Las tres son estructuras de un espacio inmenso, que lucen intimidantes y este efecto en parte, es causado por la posición de la cámara al encuadrarlos. La presentación de estos espacios se da en picados, contrapicados o *long shots* de los mismos.



[1]



[2]



[3]

- **LOCURA COMO EXPERIENCIA TRÁGICA**

La experiencia trágica de la locura a su vez se divide en otras cuatro categorías: *locura por identificación novelesca*, *locura del justo castigo*, *locura de la vana presunción* y *locura de la pasión desesperada*. En *Brazil* podemos identificar las dos últimas formas.

Puesta en escena: La experiencia trágica de la *locura de la vana presunción* recae en la figura de la Sra. Alma Terrain. Es cierto que podemos constatar un comportamiento similar en el personaje de Ida Lowry, sin embargo, Alma es la víctima fatal de esta variante. A lo largo de la película podemos escuchar enunciar a la Sra. Terrain sobre su problema, en afirmaciones que intentan minimizarlo:

Durante la cena en el restaurante con Ida y Sam (donde sólo tiene un pequeño vendaje en la cara): *(El ácido) Es más rápido, sin no fuera por esta pequeña complicación. Pero el Dr. Chapman dice que podría pasarle a cualquiera.*

En la fiesta en casa de Ida Lowry (camina ayudada por una andadera y tiene vendajes en la cara y las manos): *Hubo una pequeña complicación. El Dr. Chapman dice que suele suceder con una piel delicada como la mía. ¡Nada de qué preocuparse!*

En la tienda departamental donde se encuentra con Sam (Shirley, su hija, la lleva en una silla de ruedas, los vendajes le cubren totalmente el rostro y usa lentes oscuros): *Mi complicación tuvo una pequeña complicación pero el Dr. Chapman dice que pronto estaré bien, saltando como una joven gacela.*

Dentro de la secuencia final, a pesar de representar una fantasía de Sam, se connota el trágico final de la Sra. Terrain: consumida por el ácido con la que el Dr. Jaffee le hacía el tratamiento cosmético, lo que queda de ella es puesto en un ataúd rosa pastel, envuelto por moños tan grandes y extravagantes como los que Alma ponía en su cabeza mientras vivía.

La más importante manifestación de la experiencia trágica de la locura en *Brazil* recae en el protagonista, personificación de la *locura de la pasión desesperada*. A lo largo del filme se combinan y se confrontan las dos identidades de Sam: la primera, su vida diaria como burócrata, un miembro más del sistema, perfectamente integrado y sin muchas aspiraciones según los que lo rodean pues no está interesado en escalar posiciones que le permitan obtener poder. El siguiente diálogo ilustra el enfrentamiento que tiene con su madre cuando él está decidido a rechazar el ascenso que la ha sido concedido:

(Sam ve el reloj y se levanta)

Sam: *Me tengo que ir.*

Ida Lowry: *¡Pero aún no has comido el postre!*

Sam: *No quiero postre. No quiero un ascenso. No quiero nada.*
Ida Lowry: *Claro que quieres algo. Debes tener esperanzas, deseos, sueños...*
Sam: *No, nada. Ni siquiera sueños.*

En una transición donde domina la asociación por analogía y contraste en el nivel de la puesta en serie, la secuencia siguiente nos muestra a Sam en su segunda identidad: en sus fantasías, Sam es una especie de caballero enfundado en una armadura metálica y dotado con alas que tiene como misión rescatar a una dama enjaulada, flotando en el cielo; para lograrlo tiene que enfrentarse primero, a edificios gigantescos que surgen del suelo, luego a un Samurai gigante, así como a un grupo de encapuchados. Todos sus enemigos van tomando los rostros de la gente de la vida diaria de Sam, hasta darse cuenta que dentro del traje del samurái estaba él mismo. Sam es incapaz de expresar sus verdaderos deseos, intereses y objetivos en su vida diaria, y mucho menos actuar al respecto como lo hace en el espacio de sus fantasías. Sin embargo, cuando reconoce en Jill Layton a la dama enjaulada de sus sueños, comienza tomar decisiones que cambian radicalmente su vida y el curso de los acontecimientos: acepta el ascenso con tal de encontrar información acerca de ella, se enfrenta al poder. Sam Lowry, como explicamos en el tema anterior, no se va a enfrentar a la institución dominante por idealismos políticos o sociales, no espera cambiar el mundo. Sus actos se llevan a cabo por el amor que cree sentir por Jill y en busca de la aceptación de ella.

Puesta en serie: la mejor forma de ejemplificar esta macroestructura en el nivel de la puesta en serie, es hacer una revisión completa sobre la secuencia de la fantasía final de Sam; el director deja cabos sueltos a partir de que el protagonista es capturado en el centro comercial, lo cual deja al espectador jugar con las posibilidades. Con la sucesión de las acciones por medio de las imágenes se crean las expectativas suficientes para esperar lo que podría ser un final feliz, lo cual devolvería un poco de normalidad al mundo creado en *Brazil*, y al personaje de Sam. Pero la repentina positividad en cuanto a los resultados de las acciones emprendidas por Sam Lowry, así como las situaciones en las que se desarrolla este final de la historia no parecen corresponder al mundo que hasta ahora había permanecido constante. El ruido que encontramos en el texto fílmico ya no son la extravagancia y el absurdo sino los actos felices por parte del protagonista.

La serie de acciones que se suceden son las siguientes:

- Sam logra atacar al poder grotesco de la burocracia con la secuencia donde sabotea los ductos por medio de los cuales el papeleo llegó a las oficinas.

- Toma venganza de los técnicos de Servicios Centrales que están invadiendo su apartamento con ayuda de Harry Tuttle.
- Logra borrar a Jill de los registros para que ya no sea perseguida.
- Consuma su amor con ella.
- Sam es capturado.
- Es detenido en el Departamento de Recuperación de Información
- Tiene una entrevista con el Sr. Helpmann donde él le informa que Jill está muerta.
- Es conducido al cuarto de tortura. Jack Lint en su papel de verdugo. Sam suplica, Jack le recrimina que lo haya puesto en esa posición.
- Llega el comando encabezado por Tuttle que libera a Sam y mata a Lint.
- Sam es perseguido por toda la ciudad.

Durante las dos escenas siguientes, lo que parecía un serie de hechos extrañamente afortunados y positivos para el personaje de Sam, comienzan a salirse de los márgenes de hecho posible aun en el mundo “real” de *Brazil*, y comienzan a parecerse más a las experiencias oníricas del protagonista de las que fuimos testigos durante el resto del filme:

- Tuttle está a punto de ser capturado, y aunque escapa, un montón de periódicos volando en la calle se adhieren a su cuerpo y no le permiten escapar; Sam al percatarse de ello va en su ayuda pero cuando logra deshacerse de los papeles se da cuenta de que Tuttle ha desaparecido.
- Sam irrumpe en el funeral de la Sra. Alma Terrain; ahí ve a su madre rodeada de hombres jóvenes, cuando se acerca a ella descubre que se ha convertido en una mujer muy joven que a pesar de seguir teniendo la voz de Ida Lowry, ahora su rostro es prácticamente idéntico al de Jill.
- Un grupo de agentes persiguiéndolo entran al salón, y sin más escapatoria entra en el féretro. Una caída por un túnel oscuro lo conduce a un callejón sin salida.
- Sam se ve acorralado por los oficiales por una lado y por los monstruos de sus sueños por el otro.
- Sam abre una puerta, se da cuenta que está en el interior de una casa prefabricada que remolca el camión de Jill. Está salvado y Jill está con él.



Aun con todas las dudas que nos había provocado el texto, el que vemos en la pantalla es un final idílico. Tras la empatía que hemos creado con Sam, sin importar el ruido introducido en el texto, el final responde a las expectativas finales creadas: Jill y Sam lograron huir, y encontraron un paraje verde y lleno de naturaleza que nada tiene que ver con los edificios burocráticos y los ataques terroristas. La imagen se ve de pronto interrumpida por la súbita aparición de la cabeza del Sr. Helpmann en el cuadro; inmediatamente aparece también la de Jack Lint en un *two shot* que aún tiene como fondo el paisaje soñado de Sam. El paisaje de fondo desaparece, y volvemos a encontrarnos en la sala de torturas.

Helpmann: *Ya está lejos de nosotros, Jack.*

Jack: *Me temo que tiene usted razón, Sr. Helpmann, lo perdimos.*



Se defraudan una vez más las expectativas, se confirma la experiencia trágica, pero este final resulta congruente con el tono que se había mantenido con la cinta. El error de Sam, su locura, fue hacer lo que sus sueños le indicaban y la tragedia final es que probablemente no alcanzó a

cumplir ninguno. El triunfo de la locura, en cambio, le permite creer que así fue; y al texto le permite ser congruente hasta el final.

- **RELACIÓN ENTRE LOCURA Y HUMOR**

A pesar de la aparente oscuridad de la historia, la realidad es que *Brazil* constituye también un resaltable ejercicio de comedia negra y humor que se debate entre el absurdo y el slapstick al estilo de los Hermanos Marx, y especialmente influenciado por el trabajo de Monty Python, el grupo de humoristas ingleses del que Terry Gilliam formó parte durante muchos años. La cinta en general se encuentra plagada de *gags* que funcionan como la ruptura entre la historia que se está contando y el mundo real externo; el humor, el absurdo y el ridículo son las estrategias más importantes por medio de las cuales Gilliam construye el vacío entre su obra y el mundo cinematográfico en relación con la realidad. De hecho, la mayor parte de las enunciaciones y hechos del mundo posible de la locura de *Brazil* que hasta ahora han sido citados están en relación directa con esta macroestructura.

Puesta en escena: hay momentos específicos, en los cuales la relación entre locura y humor domina la escena, situaciones cuya intención era totalmente la comedia, provocar la risa. Un primer ejemplo lo encontramos en la ineptitud que caracteriza a los personajes que proveen servicios técnicos. En el primer caso, después de la captura equivocada del Sr. Buttle un par de trabajadores del Departamento de Obras llegan al apartamento de Jill a cubrir el hoyo en el piso que el comando armado abrió para entrar al hogar de los Buttle. Jill se da cuenta que ha habido una equivocación de nombre en la captura:

Jill: *Debe haber algún error.*

Trabajador 1: *¿Error? Nosotros no cometemos errores.*

Los dos trabajadores tratan de colocar un círculo prefabricado en el hoyo que supuestamente era de la medida exacta, pero queda pequeño y se cae hacia el apartamento de los Buttle.

Trabajador 2: *Típico. Deben haber cambiado al sistema métrico sin avisarnos.*

El segundo caso lo ilustran un par de trabajadores de Servicios Centrales que acuden a casa de Sam a reparar el aire acondicionado. Uno caracterizado como el “listo” que lleva el liderazgo en el equipo y el otro como el “tonto” que se limita a repetir lo que el otro dice. Son además, una forma humorística de representación del grotesco administrativo, pues son incapaces

de llevar a cabo su trabajo sin el formulario correcto (Sam les pide la forma, para impedir que entren a su apartamento y descubran a Tuttle):

Técnico 1: *Servicios Centrales*

Técnico 2: *Servicios Centrales*

Sam: *Sí*

Técnico 1: *Usted llamó, señor.*

Técnico 2: *Usted llamó, señor.*

Técnico 1: *¿Problemas con el aire acondicionado?*

Técnico 2: *¿Aire acondicionado?*

Sam: *No, no, está bien. Está arreglado.*

Técnico 1: *¿Arreglado?*

Técnico 2: *¿Arreglado?*

Sam: *Sí, es decir, se arregló solo.*

Técnicos 1 y 2: *¿Se arregló sólo? (Ríen sonoramente. Sam los sigue).*

Técnico 1: *Las máquinas no se arreglan solas.*

Técnico 2: *No se arreglan solas.*

(...)

Sam: *¿Tienen una 27B/6?*

Técnico 2: *¿27B/6? (El Técnico 2 comienza a convulsionarse, hasta que su compañero le da un golpe, y sin embargo no reacciona).*

Técnico 1: (A Sam) *¡Miré lo que le ha hecho!*

Sam: *Bueno, ¿tienen una 27B/6?*

Técnico 1: *No precisamente, pero conseguiremos una.*

Sam: *Lo siento, soy quisquilloso con el papeleo.*

El de *Brazil* es un mundo extrañamente tecnologizado. Por una parte, los artefactos están diseñados con los fines que la tecnología en general sigue: facilitar la vida del hombre. En Brazil, sin embargo, la tecnología es una suerte de artefactos híbridos y antiguos, los cuales además funcionan mal todo el tiempo, o hacen mucho menos de lo que sería lógico. La tecnología causa más problemas de los que resuelve.

La secuencia en la que Gilliam presenta la vida 'real' de su protagonista (la secuencia previa inmediata es la presentación del personaje de Lowry en la película, pero en uno de sus sueños) está marcada por esta característica inútil de la tecnología, que además sirve para evidenciar el tipo de situaciones patéticas en las que el personaje de Sam estará envuelto en el resto de la cinta:

Aún casi dormido, Sam Lowry contesta el teléfono a su jefe Kurtzmann, y se da cuenta que su alarma automática falló y ahora es tarde para ir al trabajo (el reloj de su despertador se ha quedado parado en la 4:55am). Todos los gadgets electrónicos de su apartamento funcionan mal a partir de esto: sus persianas se abren y dejan entrar la luz; se enciende la luz de su recámara; una esfera redonda de vidrio baja de una cadena automática, con el único fin de cubrir la coladera, se trata sólo de un tapón. El closet se abre y deja salir un perchero con trajes, corbatas, camisas. Del tostador salen un par de rebanadas de pan a medio tostar; la cafetera sirve el café en las tostadas en lugar de la taza. La televisión se enciende. Distráido por la televisión, Sam pone sal en su taza de café que está a medias, con la consecuente molestia al beberlo. Toma la rebanada de pan, pero le es imposible morderla debido a que con el café se hizo demasiado blanda. Disgustado la tira y se va a trabajar.

El humor también se manifiesta en la exageración de las características físicas y psicológicas de la mayoría de los personajes; esto no tiene por objeto más que amalgamar de manera lógica el espacio en el que los hechos suceden con aquellos que realizan los actos. Así pues, Ida Lowry y Alma Terrain, y sus respectivos cirujanos plásticos – el Dr. Chapman, que utiliza pintura al óleo y plástico auto adherible en su tratamiento y el enano Dr. Jaffee, que utiliza “técnicas revolucionarias” como el ácido- , son una caricatura del culto al cuerpo. Ambas mujeres de edad avanzada se niegan a envejecer y para contrarrestar el paso del tiempo utilizan atuendos estrafalarios (incluyendo un zapato en la cabeza a modo de sombrero en el caso de Ida), colores muy llamativos en el cabello (el de Ida es naranja, y el de Alma morado), y la ya mencionada adicción que ambas tienen a las cirugías plásticas.

Entre los personajes de características patéticas en su psicología, débiles de carácter, están Shirley, la hija de Alma Terrain quien prácticamente es presentada como una inadaptada social durante la escena del restaurante; los únicos momentos en los habla son para ofrecer sal y pimienta a Sam, sin que haya motivo: primero cuando Sam acaba de tomar asiento a la mesa, sin siquiera haber ordenado aún, Shirley dice “¿Sal?”, y su madre la reprende “Todavía, no”. Más adelante, al finalizar la pelea entre Sam y su madre, Shirley se vuelve a Sam sólo para decir “¿Pimienta?”. También el jefe de Sam, el Sr. Kurtzmann quien a pesar de su posición no puede evitar que sus órdenes sean ignoradas debido a una inseguridad y un sentimiento de inferioridad que guían todas sus acciones, tanto que deposita su confianza en Sam para que él se haga cargo extraoficialmente de todas las decisiones importantes que deben tomarse en la oficina.

A pesar de lo que indicaría la referencia del libro *1984*, las televisiones tienen en el mundo de *Brazil* una función totalmente diferente a la homogeneizadora del pensamiento y como la representación voyeurista que tenían en la novela de Orwell. Por el contrario, las veces que podemos observar una televisión en la cinta, esta cumple con un papel optimista ante la distopía: a) las televisiones destruidas por la bomba terrorista en la secuencia inicial; b) en lugar de poner atención al discurso de Mr. Helpmann en televisión, la Sr. Buttle lee a Dickens para su hija; c) Jill ríe a carcajadas viendo *Cocanuts (1929)* de los Hermanos Marx en su televisión mientras toma un baño; d) en la oficina, los burócratas se distraen viendo un western, más adelante verán *Casablanca (1942)*.

Finalmente, como figura principal tenemos nuevamente al personaje de Sam. Los malentendidos y las torpezas con las que se conduce, le imprimen patetismo al personaje y evidencian más su papel de víctima a lo largo de la película; el humor y la comedia logran ocultar que es la experiencia trágica de la locura el tema principal que recae en la figura de Sam. Son muchos los ejemplos del carácter humorístico, entre ingenuo y distraído, que podríamos poner sobre el protagonista. Lo ilustraremos con dos situaciones. Una, a partir de sus enunciaciones verbales que elucidan:

Sam se topa furtivamente con Jack en el lobby del Ministerio de Información. Al despedirse, y después de una incómoda conversación sobre las pocas aspiraciones profesionales que tiene Sam, se despide:

Sam: Dale mis saludos a Alison y a las gemelas.

Jack: Trillizas.

Sam: ¿Trillizas? Dios, cómo vuela el tiempo.

La segunda recae en que el personaje de Sam también se nutre de la llamada comedia física; cuando a Sam le es asignado su minúsculo cubículo en Recuperación de Información, se da cuenta que el tiene que compartir el escritorio con el cubículo vecino. El empleado de la oficina contigua, celoso de su pedazo de escritorio comienza tirar de él, y torpemente da inicio una batalla por el escritorio. El propio Terry Gilliam, dice de el personaje de Sam que es un tipo muy “laurelesco” haciendo alusión a Stan Laurel, miembro de la pareja de míticos comediantes del cine mudo *Laurel y Hardy*¹⁶⁸.

Puesta en cuadro: sabemos que la música rítmica tiene el efecto de relajar atmósferas, y la imagen que ilustra adquiere ritmo cuando se conjugan. Sólo uno de los muchos ejemplos que vemos en la película es la presentación en la cinta de la oficina de Sam sucede a través de la música, en el nivel de la puesta en escena y a través de los movimientos de cámara en el nivel de la puesta en cuadro: la canción que se convierte en el *leit motiv* de la película, llamada también *Brazil*, se escucha en una versión de ritmo jocoso; en un *dolly back* por el pasillo de la oficina, vemos como los burócratas ataviados en trajes o al menos en camisa y chaleco, llevan a cabo su trabajo eficientemente. Hay mucho movimiento y los oficinistas cruzan de un lado y otro del cuadro. Con una asociación de transitividad entre tomas -a nivel de la puesta en serie- el *dolly back* cambia a *dolly in* y la cámara sigue su camino por entre los burócrtas hasta llegar a la oficina

¹⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 122

de Mr. Kurtzmann, quien desde lo alto de unas escaleras los observa. Kurtzmann entra a su oficina, y apenas ha cerrado la puerta cuando sus subalternos dejan el trabajo para ver un western en las pantallas de televisión con magnificador que sirven como una especie de computadoras.

1.2 Locura, canibalismo y serruchos musicales: *Delicatessen*.

*Una lágrima tuya
me moja el alma,
mientras rueda la luna
por la montaña.
Yo no sé si has llorado
sobre un pañuelo
nombrándome, nombrándome,
con desconsuelo.*

Una lágrima tuya. (Mariano Mores y Homero Manzi)

DELICATESSEN (1985)

Dir. Jean Pierre Jeunet y Marc Caro

SINOPSIS

En un lúgubre y polvoso escenario hay un edificio de apartamentos. En una de las habitaciones, un hombre está envolviéndose en papel periódico y en la planta baja el carnicero (Jean Claude Dreyfus) está sacando filo a sus cuchillos. El hombre trata de huir del lugar escondido en un bote de basura pero el carnicero lo descubre y lo ejecuta. Al día siguiente, el negocio del carnicero está lleno de clientes, los vecinos del edificio que han venido por su ración de carne. Un payaso de circo llamado Louison (Dominique Pinon) llega a la carnicería debido a un anuncio que Clapet, el carnicero, publica regularmente en el diario "Los tiempos difíciles", en el que se ofrece trabajo y casa. Clapet lo contrata y esto asegura que Louison será la siguiente víctima.

Durante su rutina diaria de mantenimiento, Louison conoce a Julie Clapet (Marie Laure Dougnac), la solitaria hija del carnicero y pronto se enamoran. Louison nada sabe acerca de lo que ocurre en la carnicería. Consciente de que su padre no le perdonará la vida, aunque se lo pida, Julie desciende a las cañerías para encontrar a los temidos Trogloditas, un grupo de rebeldes vegetarianos a quienes convence para que rescaten a Louison a cambio de que puedan saquear las reservas de maíz de su padre.

Después de la muerte de una anciana, de otras confusiones entre los vecinos, y de que aparentemente el carnicero parece comenzar a tomar conciencia de las cosas, un día el periódico anuncia que el antiguo espectáculo de Louison saldrá en televisión. La antena se descompone durante la transmisión y Louison sube a repararla sin saber que es una trampa del carnicero. Los Trogloditas aparecen y se llevan a la persona equivocada; el Sr. Clapet, junto a los habitantes caníbales del edificio, persiguen a Louison en su habitación para asesinarlo. Louison, con ayuda de Julie, se deshace de todos los inquilinos posibles al inundar su apartamento. Sin embargo Clapet está a punto de matarlo, aparece Madame Plusse – su amante- le da una navaja boomerang llamada "el australiano" y Clapet se mata. La película culmina con Julie y Louison disfrutando de la compañía uno del otro en el ahora pacífico edificio mientras tocan el cello y el serrucho musical.

El cineasta francés Jean Pierre Jeunet es bien conocido por anteponer forma a contenido en la mayor parte de sus obras. Los mundos posibles de Jeunet son parecidos al nuestro, funcionan bajo reglas similares sin embargo, podemos constatar la recreación fílmica a cada momento. Jeunet, como pocos cineastas, ha creado una muy identificable estética personal, que incluye

elementos característicos como los filtros de colores, los cuadros de amplísima profundidad de campo que permiten que todo a la vista aparezca en foco, las luces neón, las azoteas francesas, escenas que suceden en paisajes subterráneos, los primerísimos planos, una ambientación *vintage* llena de extraños artefactos; el elaborado trabajo de los directores de fotografía Darius Khondji y Bruno Delbonnel, los propios Dominique Pinon y Audrey Tautou – sus protagonistas más recurrentes –; todos los elementos anteriores comenzaron a prefigurarse desde *Foutaises* (1984) uno de sus primeros cortometrajes.

Los mundos en versión largometraje del director francés comienzan con los amenazantes, pero peculiares *Delicatessen* (1991), filme que servirá a este análisis y *La cité des enfants perdus* (1995), un mundo que se debate en los contrastes del verde y el rojo, sin día ni noche, poblado de freaks de circo en el cual los niños son secuestrados por el malvado científico Krank para robar sus sueños y así tratar de reencontrar los propios. Estas cintas fueron creados en mancuerna con el también imaginativo diseñador y dibujante Marc Caro. Ambos dirigen, pero en la terminología francesa para dar crédito a cada uno en su colaboración, en las dos películas se hace la diferencia entre – *mise en scene*- correspondiente a Jean Pierre Jeunet y *direction artistique*, correspondiente a Marc Caro, lo que deja a este último mucho más enfocado al trabajo de escenografía y diseño de producción. En la etapa sin la colaboración de Marc Caro, el cineasta apuesta por mundos mucho más introspectivos y personales: el París idealizado en tonos esmeralda que sirve como marco para concretar el fabuloso destino de Amélie Poulin (*Le fabouleux destin d'Amélie Poulin*, 2001) y la atípica atmósfera romántica de la Primera Guerra Mundial de *Un long dimanche de fiançailles* (2004).

En *Delicatessen* la fuerza ilocutiva está volcada totalmente a los terrenos de la imagen, la puesta en escena en cuanto a decorados y escenografía, y la puesta en cuadro y la puesta en serie. La cantidad de diálogo es mucho menor que en cualquiera de los otros dos textos fílmicos analizados, sin embargo esta fuerza de las imágenes es parte esencial en la conformación de este mundo específico y las representaciones de la locura de acuerdo a las macroestructuras básicas del análisis.

- **LOCURA COMO ANUNCIADORA DEL FIN DEL MUNDO**

Puesta en escena: en este nivel, el mundo posible de *Delicatessen* es una recreación de lo que podría pasar en una situación ruinoso, donde la comida alcanzara tales magnitudes de escasez que el maíz y las lentejas fueran usados como moneda, y el hambre fuera tan grande que se tuviera que recurrir a un solo medio de sobrevivencia: los humanos tienen que comerse los unos a los otros.

A diferencia de Gilliam, en donde los personajes y sus acciones se mueven en diferentes escenarios, Jean Pierre Jeunet escoge situar la historia en un viejo edificio de apartamentos -y el sistema de drenaje bajo el mismo- una especie de microcosmos de esta realidad. Como en el caso de *Brazil*, uno de los elementos que hacen explícita la macroestructura de la locura como anunciadora del fin del mundo es la infraestructura en decadencia de este edificio: a medio derruir, lleno de goteras y humedad y con el sistema de tuberías que proveen el agua averiado: el agua deja de salir en momentos inoportunos o la llave del agua fría abre el grifo del agua caliente y viceversa.

Aunque no hay ninguna referencia al espacio- tiempo en que ocurre, una de las peculiaridades de este mundo por analogía construida, son los objetos y artefactos que aparecen a lo largo del filme. La decoración de las viviendas, por caótico que se encuentre el exterior, la carnicería y las escaleras, es en general ordenado y lo conforman piezas de mobiliario antiguo: televisiones en blanco y negro, vajillas de porcelana, muebles de cocina, los azulejos en los baños, los tapices de las paredes, máquinas de coser manuales, entre otros elementos que podríamos ubicar como típicos de las décadas de 1940 o 1950 aproximadamente, sólo con fines de referencia.

Puesta en cuadro: hay un peculiar dominio de los planos aberrantes u holandeses – cuando la cámara está inclinada en un ángulo de 45° regularmente- ([2] y [3]), y además se utilizan también los imposibles – cuando la cámara muestra algo desde una posición inaccesible o poco probable para el ojo humano- ([1]), que acentúan y representa por sí mismo, el caos del mundo en que la historia se desarrolla. La iluminación cobra un papel muy importante pues los tonos cálidos, amarillos, rojos y marrones van a dominar de forma explícita en el color de las

imágenes, dando un aspecto anticuado al filme, que en combinación con los decorados dan forma y congruencia interior al mundo de *Delicatessen*.



- **LOCURA COMO REPRESENTACIÓN DEL PODER GROTESCO**

Antes de abordar los niveles de la representación, se presenta la secuencia inicial de la película que aborda esta macroestructura y partir de la cual haremos este análisis:

Entre una nube de polvo y el sonido del viento, se ve la silueta de un edificio derruido. Luego aparece una de las fachadas del mismo, es la entrada a una carnicería que en la parte superior de la puerta tiene escrito "Delicatessen". Está cerrado. La puerta se abre y da entrada a la carnicería. El sonido de los cuchillos precede a la imagen de unas manos grandes sacándole filo a un machete plateado y brillante. Quien lo afila es un hombre de mediana edad, alto, grande y robusto. El sonido se mete por un ducto abierto en la pared (literalmente, pues la imagen entra por el ducto) y viaja a través de él por todo el edificio. Un hombre de ojos saltones pega su oído a una tubería y escucha el sonido atento. El hombre comienza a envolverse en papeles y cinta, pero al escuchar un ruido de la calle se asoma a la ventana: es el camión que recoge la basura. El hombre se pone una bolsa de papel en la cabeza que sólo deja ver sus ojos y baja las escaleras sigilosamente. Los trabajadores de limpieza recogen un par de botes y se los llevan. El último bote, junto al cual está parado el carnicero, se abre lentamente y podemos ver los ojos del hombre envuelto en papeles. Cuando uno de los trabajadores viene a recoger el último el carnicero lo abre distraídamente y arroja la colilla de su cigarro. Un sonido llama la atención del carnicero. Dentro del bote de basura el hombre aguarda; el bote comienza a moverse. Se escucha la campanilla de la puerta de entrada a la carnicería, la puerta que se cierra después. El hombre dentro del bote asustado abre lentamente la tapa solo para encontrarse con el carnicero riendo, levanta su machete y lo dirige con fuerza al hombre dentro del bote. Corte a negro y aparece el título del film: *Delicatessen*.

Puesta en escena: La escena con que abre la película además de poner de manifiesto el tipo de mundo que es *Delicatessen*, también da cuenta de que la locura como presentación del poder grotesco se encuentra personificada en el carnicero. Este personaje asegura el alimento, y para lograrlo pone anuncios en el periódico solicitando empleados para hacer reparaciones a cambio de una habitación; engañados llegan y después de unos días, su carne es vendida en la planta baja. Se puede verificar en la figura del carnicero en lo que enuncia, pero la caracterización del personaje es de vital importancia: viste siempre su delantal blanco con manchas de sangre, su tono de voz es poco amable y sus gesticulaciones son exageradas.

Por el poder que el carnicero detenta ninguno de los inquilinos del edificio sería capaz de rebelarse en su contra: él decide quien vive o quién se convierte en la siguiente ración de alimento para el resto de los habitantes. La secuencia inicial nos presenta al carnicero como un hombre inmovible que ha aceptado su papel de asesino en nombre del hambre, e incluso disfruta de él y ni siquiera su hija Julie lo hace cambiar de opinión en cuanto a sus actos:

Julie: *Deja que se vaya*

Carnicero: *Siempre me pides la misma cosa. Siempre es lo mismo.*

Julie: *No, esta vez no.*

Carnicero: *¿Así que esta vez es diferente? Puedo ver lo que trama. Te enternece con sus ojos de perro, con sus sueños. Aquí no se puede soñar*

Julie: *¡Basta!*

Carnicero: *Este es un mundo difícil y yo no lo hice así. Odias mi oficio, pero es un arte como cualquier otro.*

Julie: *Déjalo que se vaya.*

Carnicero: *¿Y te irías con él? No durarían ni dos semanas. Además no quiero perderte.*

Julie: *Tú me perdiste hace mucho tiempo.*

Con estas enunciaciones, el carnicero hace explícita también la macroestructura anterior sobre la locura como anunciadora del fin del un mundo. Justifica, además, su postura ante el mundo que tienen que vivir pues finalmente, de una forma muchísimo menos inocente, él también es una víctima.

Junto a la figura de poder representada por el carnicero, aparece también el cartero, un hombre macho e intolerante que está interesado en Julie. Cartero y carnicero siguen una dinámica diferente a la que siguen con el resto de los personajes, pues se reconocen mutuamente como figuras jerárquicamente superiores al resto. El tono en que se saludan y se despiden recuerda los saludos en regímenes de ideologías autoritarias:

Cartero: *¡Saludos Carnicero!*

Carnicero: *¡Saludos Cartero!*

El carnicero Clapet mantiene la congruencia del personaje durante todo el filme, excepto por una escena en la que está hablando con Mademoiselle Plusse, su amante:

Carnicero: *Siento remordimiento.*

Mademoiselle Plusse: *¿Remordimientos? Parece que no eres tú el que habla.*

Carnicero: *Nadie es del todo malvado, son las circunstancias. A veces no ves que has cometido un error.*

Mademoiselle Plusse: *Algunos dicen que debemos perdonar, ¿me perdonas tú?*

Carnicero: *¿A un viejo bastardo como tú? Supongo que podría. Los tipos que mataste no te perdonarían.*

Mademoiselle Plusse: *Tendrías que rogar.*

Carnicero: *Sólo Julie podría perdonarme.*

Este cambio de actitud en el carnicero (que en realidad escuchó la frase “*Nadie es del todo malvado, son las circunstancias*” de Louison en una conversación con Julie), convence a Mademoiselle Plusse. Al final, cuando el carnicero sabotea la antena de televisión para que nadie vea a Louison en un programa que transmiten, y este se vea obligado a subir a la azotea, donde el carnicero y su cuchillo esperan para matarlo, el personaje sigue fiel a sus actitudes y creencias originales. Al decepcionar las expectativas de Plusse, ella decide poner fin al poder de Clapet al conducirlo a la muerte.

- **LOCURA COMO EXPERIENCIA TRÁGICA**

Puesta en escena(los personajes)/ **puesta en cuadro** (el uso del close up): todos los habitantes del edificio del carnicero viven el canibalismo aceptado como la más cotidiana de las prácticas. Este comportamiento que parecería totalmente incongruente para una sociedad como la nuestra, ocurre con resignación en esta sociedad representada en el mundo específico. Los habitantes del edificio del carnicero, toman decisiones y se enuncian a partir de la experiencia trágica de los límites del ser humano entre lo racional y lo irracional. Los personajes de *Delicatessen*, además de compartir esta experiencia, viven sus propios conflictos individuales, son por sí mismos la forma que mejor ilustra esta macroestructura, no sólo en el nivel de la puesta en escena, sino también en el nivel de la puesta en cuadro pues los directores de la cinta acentúan las expresiones de los personajes a partir del uso constante de *close ups*.



El hombre rana: vive alejado del resto de los inquilinos, y en realidad apenas tiene interacción con ellos en el desarrollo del filme. Su apartamento sólo es el cuarto en el que parecen concentrarse las tuberías de todo el edificio, es totalmente húmedo y hay agua encharcada en el piso. Estas condiciones han hecho el cuarto de este hombre un verdadero criadero de anfibios y caracoles, y estos a su vez, se convierten en el alimento favorito de este ermitaño anciano.



Los hermanos Kube: tienen el extraño trabajo de fabricar cajas que imitan el sonido del mugir de una vaca cuando se ponen de cabeza. Robert y Roger Kube tienen una relación conflictiva debido a que Roger no está de acuerdo con que su hermano esté enamorado de la Sra. Interligator, y trata de separarlos de cualquier forma. Una noche que Robert escucha un grito de mujer en la escalera, y temiendo por la vida de Aurore, sale a salvarla. El resultado es que el carnicero lo confunde y Robert pierde una pierna.



Aurore Interligator: vive en el edificio con su esposo, un hombre adinerado y muy correcto. Ha pasado por diversas crisis, y en la última cree escuchar voces en su cabeza, por lo que todos piensan que está loca. Por lo que sugiere la historia, tiene una relación con Robert Kube, sin embargo, ante lo imposible de su amor por él y las voces que la atormentan, las escenas que protagoniza Aurore dentro del filme son en gran parte sus múltiples intentos de suicidio.



La familia Tapioca: Marcel, su gorda esposa, su suegra y sus dos inquietos hijos, son la familia más numerosa y más pobre del edificio. Están a expensas del carnicero más que nadie en el edificio porque carecen de los recursos para pagar sus cuotas de maíz. Marcel da a la abuela como señuelo para lograr matar a Louison a cambio de sus deudas, pero las cosas salen mal y la abuela es despachada; sin más remedio, esa carne también sirve para el consumo de la familia.



Mademoiselle Plusse: Es la amante del carnicero, lo cual le da muchos privilegios; tiene, por lo menos, su ración de carne asegurada. A pesar de la posición en apariencia fácil que tiene esta mujer, no le complace del todo soportar los malos tratos de Clapet y la idea de ver morir a sus vecinos para comer. Aunque le gustaría huir, cree lo que el carnicero le dice: está más segura ahí, afuera no duraría mucho. Ella será la pieza clave para la resolución del filme, pues decide a terminar con el poder del carnicero.

Un poco al margen de la situación del canibalismo, pero compartiendo la misma realidad que el resto de los personajes se encuentran Julie y Louison.

Julie: Es la hija del carnicero pero odia el trabajo de su padre al grado de haber roto toda relación con él. Vive solitaria en el último piso del edificio. Su padre no la tocaría, y por lo tanto su vida - a diferencia de la del resto de los inquilinos- está segura. Se interesa de inmediato en Louison porque le parece sensible, pero sabe el destino que le deparará en el edificio. Toca el violoncello y usa unos lentes de gran aumento.

Louison: Llega al edificio sin saber lo que ahí ocurre, sólo pidiendo trabajo pues cayó en la trampa del anuncio del carnicero. Era un famoso payaso de circo hasta que su compañero de espectáculo, un chimpancé llamado Dr. Livingstone fue devorado. Piensa que los vecinos lo tratan bien y él se esfuerza en agradarles. Louison usa zapatos de payaso en su vida diaria, y toca el serrucho musical.

Estos dos últimos personajes, los protagonistas, son las víctimas pero representan al mismo tiempo la esperanza de que la situación podría cambiar, al menos en el microcosmos representado en el edificio de la calle Place des Albumines (que literalmente podría traducirse, Plaza de las Proteínas):

Julie: ¿Has perdonado?

Louison: ¿Lo de Livingstone? Uno siempre debe perdonar

Julie: Depende. No siempre es posible.

Louison: No digas eso. Nadie es del todo malvado, son las circunstancias. O no se dan cuenta de que han cometido un error

- **RELACIÓN ENTRE LA LOCURA Y EL HUMOR**

Puesta en escena: Ligada con la forma que adquiere la representación de la locura como anunciadora del fin del mundo, se encuentra la relación entre la locura y el humor. El tema del que nos hablan Jeunet y Caro no es fácil de abordar y exigiría por lo delicado un tratamiento serio. La historia sin duda cumple este parámetro: un grupo de gente amenazada, un hijo decepcionado, un mundo sin esperanza y un final que incluye varias muertes; en el nivel de la puesta en escena, para este mundo decadente y sin esperanza los directores toman la decisión de que estéticamente será irreverente y extravagante, rompiendo con cualquier solemnidad y más bien apelando a la sátira de lo grotesco y la crudeza.

Los objetos y su empleo, e incluso los sonidos que estos producen, tienen funciones cómicas en este texto fílmico. Marcel, por ejemplo vende extraños artefactos en el mercado negro. Un día que el carnicero le reclamaba su falta de pagos, Marcel le muestra el último absurdo invento que consiguió, pero que es eficaz:

Marcel: *Este es un detector de tonterías. Adelante, ensáyalo.*

Carnicero: *¿Ensayarlo, cómo?*

Marcel: *Di una tontería*

Carnicero: *No puedo hacerlo improvisando, (piensa un momento) "la vida es bella".*

Y la alarma del detector de tonterías comienza a sonar provocando el enojo del carnicero.

Al final de la película, cuando Clapet está a punto de matar a Louison, exclama fuertemente: "¡Esta vez no te librarás, payaso!" y acto seguido la alarma del detector de tonterías comienza a sonar como burlándose de él. Otro elemento que encontramos constante en *Delicatessen* son las tuberías; físicamente podríamos identificarlas con los ductos que aparecen en *Brazil*, pero la función es totalmente distinta, pues en el mundo posible recreado por Jeunet y Caro, las tuberías conectan los sonidos que se escuchan por todo el edificio, y ya sea para bien – como que Julie las utilice para saber que Louison duerme y está fuera del peligro de ser asesinado por el cuchillo de su padre- o para mal – como Roger Kube, que las utiliza para crear las voces que atormentaban a Aurore- las tuberías pueden ser aprovechadas por cualquiera de los vecinos.

Una de las estrategias más efectivas de confrontación del humor con la experiencia trágica son Los Trogloditas. Estos personajes son un grupo de renegados que se rehúsan a comer carne humana y por lo tanto viven refugiados en el sistema de drenaje. Dado que acumulan maíz para sobrevivir son considerados una amenaza por el mundo exterior. Los rasgos más humanos y más

empáticos dentro de los personajes de *Delicatessen*, además de Louison, los podemos encontrar en los Trogloditas, pues su camaradería y hermandad dista mucho de la realidad que viven los inquilinos del carnicero.

Cada una de sus enunciaciones en las pocas apariciones que tienen en el filme se encuentran en relación directa con esta macroestructura. Por ejemplo cuando uno de los grupos se comunica via radio con su líder, este les desea buena suerte de una forma irónica pero que tiene que entenderse en un sentido literal: “Cuiden sus filetes, mis muchachos”. Cuando tienen éxito en alguna de sus empresas tienen un baile para celebrar y en una de las escenas también agregan una rima:

*“Peligro, no lo conocemos
Audaces es lo que somos.
Valientes. ¡Dame tres!
Generosos somos tú, y tú, y tú y yo.”*

Para finalizar con esta enumeración de sin sentidos cómicos que realizan Los Trogloditas en el texto está la equivocación en la captura de Louison, y a quien presentan con su superior y el resto del grupo es a Mademoiselle Plusse:

Troglodita 1: *¿Este es el tipo que ubicaron? Tú, ¿nos puedes explicar?*
Troglodita 2: *¿Acaso no era el plan? Place des Albumines, nombre Louison. Es lo que dice aquí.*
Troglodita 1: *Sí, pero también dice “sexo: masculino. Usa zapatos de payaso”. ¿Qué te dice eso?*
Troglodita 2: *Pues, mejor verificamos...*
Troglodita 1: *Sexo masculino...*
Troglodita 2: *¿Entonces?*
Troglodita 1: *Mira el paquete, y dime si es de sexo masculino, ¿de acuerdo?*
Troglodita 2: *Pero no es mi problema, este el paquete de la Misión Louison. Ahí está.*
Troglodita 1: *¡Ah! El paquete es de sexo masculino, ¿sí o no?!*
Troglodita 2: *Ah... hay que ver...*

Puesta en cuadro/puesta en serie: En *Delicatessen* hay largas secuencias sin diálogos. Dada la disposición en viñetas, es decir que la historia va saltando de personaje en personaje, el trabajo de montaje o nivel de puesta en serie resulta de vital importancia. El montaje, combinado con el sonido, dan ritmo a este mundo posible y tiene un impacto positivo en la oscuridad del tema del texto.

Una de las mejores escenas que combinan estos dos elementos, montaje y sonido, es la escena de sexo no explícito en la cual podemos ver y escuchar los rechinos de los resortes de la cama sobre la cual se encuentran el carnicero y Mademoiselle Plusse; el sonido viaja por las

tuberías y todas la acciones que el resto de los personajes realizan en ese momento (captados por la cámara en close ups, o tomas muy cerradas) se sincronizan con el sonido y el ritmo de los resortes de la cama en una relación de asociación por analogía y contraste:



De estas secuencias sin diálogos pero gran función humorística y de oposición a la experiencia trágica se encuentran también la secuencia en la que Julie ensaya sus torpes movimientos sin lentes preparándose para su cita con Louison; o la secuencia en la que Louison, tratando de arreglar el rechinar de la cama de Plusse, se sienta con ella y con movimientos que parecen coreografiados de los dos personajes se mueven al ritmo de una canción hawaiana que sale de la televisión acompañando a esta con el rechinar de la cama.

Otros de los gags empleados en la cinta son los intentos de suicidio de la Sra. Interligator. Una vez más el humor se enfrenta a la experiencia trágica: Aurore Interligator en su desesperación por deshacerse de las voces que escucha en su cabeza está decidida a cometer suicidio. Sin embargo, la forma en que estas acciones se llevan a cabo son las formas más inusuales, una serie de complejos mecanismos que tienen siempre el efecto de frustrar sus planes. En el primer intento, secuencia de la cual presentamos imágenes a continuación, consiste en electrocutarse en la bañera, lo cual implicaría la simple acción de tirar un aparato eléctrico en el agua. Aurore, por el contrario conecta una serie de cables por toda la casa que van desde la lámpara junto a la tina hasta el timbre de la puerta. Como ha pedido a Robert que vaya a visitarla, Aurore ha dispuesto que al sonar el timbre, la energía accione la máquina de coser que a su vez jalará la tela sobre la cual descansa la lámpara para que se caiga en la tina. Un golpe en una de las paredes del edificio tiene el sencillo efecto de desconectar la lámpara y todo el plan de Aurore queda inconcluso. En el nivel de la puesta en cuadro, la cámara hará un detallado seguimiento por toda la instalación de Aurore poniendo en evidencia lo absurda que es.



La siguiente vez que Aurore intenta acabar con su vida, lo hace con una vela prendida flotando en el agua, la cual supuestamente quemará una sogá que dejará caer la máquina de coser sobre su cabeza. La última vez que intenta el suicidio, Aurore lo intenta simultáneamente con un rifle, el gas escapando de la estufa y con un frasco de pastillas en una mano y un vaso de

agua en la otra; cuadros adelante pone una botella con gasolina en piso, cuelga también una soga del techo, y sube a una silla para asegurarse de su muerte por todos los medios. De nueva cuenta, se frustra su intento y su esposo la tranquiliza; el gas sigue escapándose sin que el esposo lo note y se acerca al apagador. Para llegar al extremo del patetismo en el caso de Aurore, en contraste, una acción tan simple como apagar la luz será la que acabe con su vida.

En general, en este texto la locura recupera la función que había sido dada por los humanistas de sátira moral, en el que la locura se reivindica como una postura más cercana a la felicidad, o al humor, como es el caso. La relación entre el humor y la locura va a superar en este texto al predominio de la locura como experiencia trágica. Al final de la película Louison y Julie podrán seguir tocando juntos el violoncelo y el serrucho musical.

1.3 *Arizona Dream* o la locura de volar.

*A howling wind is whistling in the night
My dog is growling in the dark
Something's pulling me outside
To ride around in circles
I know that you have got the time
Coz anything I want, you do
You'll take a ride through the strangers
Who don't understand how to feel
In the deathcar, we're alive*
In the deathcar (Iggy Pop y Goran Bregovic)

ARIZONA DREAM (1993) Dir. Emir Kusturica

SINOPSIS

Un huérfano llamado Axel Blackmar (Johnny Depp) quien trabaja contando pescado, en el Departamento de Caza y Pesca de Nueva York tiene el sueño recurrente de un eskimal y un pez volador en Alaska. Paul Leger (Vincent Gallo), su mejor amigo, va de Arizona a Nueva York para convencerlo de que regrese a casa unos días para la boda de su tío Leo. Aunque Axel se niega al principio, Paul aprovechándose de que Alex bebe demasiado lo sube a su auto y lo lleva a Arizona. Su tío Leo Sweetie (Jerry Lewis), quien fuera el héroe de la infancia de Axel, tiene un negocio de venta de Cadillacs y espera que Axel recapacite y se una a él en el negocio. Leo carga con la culpa de haber manejado el auto en el que los padres de Axel murieron.

Mientras trata de aprender a vender autos para darle gusto a su tío, Axel conoce a Elaine Stalker (Faye Dunaway), una viuda que disparó a su marido años atrás y ahora vive con su hijastra Grace (Lili Taylor), una joven que toca la acordeón, tiene tortugas como mascotas y amenaza todo el tiempo con suicidarse. Ambas parecen odiarse. Paul y Axel cenan una noche con Elaine y Grace y a partir de esa noche Axel se queda a vivir en casa de ella, involucrándose sentimentalmente con Elaine, para finalmente darse cuenta de que está enamorado de Grace. Aunque Leo intenta convencerlo de que regrese a casa, Axel no lo hace hasta que una noche Millie – la prometida de Leo – va a buscarlo pues su tío tiene una crisis. Leo muere y Axel regresa a la casa de Elaine y Grace para el cumpleaños de Elaine. Grace organiza una fiesta para celebrar a su madrastra, y aunque ni Paul, ni Axel, ni la misma Elaine lo sospechen es también una fiesta para despedirse, pues esa misma noche por fin se suicida.

El filme más reconocido de Emir Kusturica es *Underground* (1995), una farsa histórica en la cual se satiriza el poder desde la creación de la ex Yugoslavia hasta el rompimiento de esta y que fue ampliamente criticada a pesar de haberse levantado como gran triunfadora del Festival de Cine de Cannes en 1995; la cinta *Zivot je cudó* (internacionalmente conocida como *Life is a Miracle*) de 2004, también está relacionada con los acontecimientos sucedidos durante la guerra civil que dividía a la antigua república soviética. Por otro lado, son también muy conocidos sus trabajos que toman como pretexto a la comunidad gitana europea como *Dom za vesanje* (El tiempo de los gitanos, 1988) y *Crna macka, beli macor* (Gato negro, gato blanco, 1998). Todas las

cintas mencionadas tienen una característica: la música como elemento de vital importancia para ambientar el espacio. Lo mismo irrumpen en la historia una banda de gitanos tocando música tradicional de Europa del Este, que una mujer canta ópera mientras se lleva a cabo un encuentro de fútbol, o que durante una boda la música y una mujer en el altavoz enumerando los regalos que fueron entregando a los novios, se mezclen y se confundan, creando una atmósfera desordenada y caótica, reforzada por las propias características de los personajes y por los escenarios que se escogen para el desarrollo de las historias.

Arizona Dream (1993) resulta una interesante materia de análisis pues Kusturica, a pesar de siempre moverse dentro de la superestructura del cine como analogía construida, tiende a no dejar a la realidad tan alejada de ellas, sus mundos tienen que ver con sus propios contextos culturales: los gitanos, la historia de Yugoslavia. *Arizona Dream*, en cambio, constituye su visión personalísima sobre los Estados Unidos; es su propia reinterpretación del “sueño americano” dándole énfasis y construyendo este mundo cinematográfico específico a partir del entendimiento literal de la palabra “sueño”. Como las dos anteriores la fuerza ilocutiva de la cinta la encontramos en la puesta en escena, pero *Arizona Dream*, a diferencia de las anteriores está mucho más focalizada en el diálogo, es decir las enunciaciones verbales y en la psicología de los personajes, sus deseos, creencias, valores y actitudes. El mundo en el que se mueven los personajes de este texto fílmico, es mucho más cercano a la realidad fuera de la ficción fílmica, sin dejar de lado una especie de estética onírica que bien podrían transportarnos primero, al cine clásico de Hollywood, y segundo, a las películas de Federico Fellini. En palabras del propio cineasta: “Los Estados Unidos que yo amo son como el cine que ya no se produce más”¹⁶⁹ y agrega: “no es acaso esta imagen de un pez nadando dentro de una arquitectura desierta, la imagen de lo que somos finalmente? Peces torpes, incapaces de hacer algo esencial por su existencia”

Coincidentemente, esta cinta fue producida por Claudie Ossard, la misma productora de *Delicatessen*, y tuvo un nulo éxito en los Estados Unidos donde apenas fue exhibida en unas cuantas salas. Por el contrario fue reconocida en Europa y ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Berlín de 1993.

¹⁶⁹ http://www.kustu.com/w2/en:arizona_dream

- **LOCURA COMO EXPERIENCIA TRÁGICA**

La locura como experiencia trágica es la macroestructura que domina el texto, pero las que aparecen explícitamente son las formas de *locura de la pasión desesperada*, *locura de la vana presunción* y *locura del justo castigo*.

Puesta en escena: En el caso de la *locura de la pasión desesperada*, ¿qué es lo que persiguen hasta sus últimas consecuencias los personajes de *Arizona Dream*? Los personajes, todos están relacionados con su propia forma de buscar y vivir el “sueño americano”. El tío de Axel, Leo, es un vendedor de Cadillacs clásicos; su madre era un ama de casa, el padre era un agente fronterizo. Millie, la prometida de Leo, es una muy joven inmigrante polaca que necesita casarse para poder quedarse en el país. Paul Leger, el mejor amigo de Axel es un aspirante a actor. Y Elaine y Grace, son dos mujeres que comparten una cuantiosa fortuna gracias al éxito del difunto esposo de Elaine, padre de Grace. Axel se fue a Nueva York después de la muerte de sus padres y trabaja en un barco contando peces porque es lo que lo hace feliz. Como en los análisis de los textos anteriores, vicios y defectos de los personajes van a ser exagerados de formas irónicas y satíricas.

Del personaje secundario de Millie, tenemos pocos referentes. Está a punto de casarse con Leo, pero al mismo tiempo que se muestra feliz y entusiasmada, rompe en llanto a la menor provocación:

Millie habla con Axel excesivamente alegre.

Millie: *Al parecer voy a ser tu nueva tía.*

Axel: *Tú eres su...prometida.*

Millie: *Sí, aunque no tienes que llamarme Tía Millie, a menos que tú quieras. (ríe) ¿Cuántos años tienes?*

Axel: *23*

Millie: *Oh... Somos casi de la misma edad. ¿No es gracioso?*

Millie comienza llorar desconsoladamente.

Leo: *Millie, recuerdas que ya habíamos hablando de esto?*

Millie: *sí, lo siento. Esperen un momento. (Se calma un poco) Leo me está enseñando a cómo dejar de llorar.*

Para calmarla Leo le pide que vaya a probarse otro vestido y durante la escena siguiente mientras Leo y Axel hablan, se escucha desde la habitación a Millie cantando en polaco. Millie es una inmigrante de Polonia, y no es necesario que el director exponga explícitamente en el filme la razón por la cual se casa con Leo. Millie aparece como una dulce y dócil prometida, resignada para conseguir lo que quiere.

Millie no es la única cara de la inmigración hacia los Estados Unidos que reconocemos en el film de Kusturica. A lo largo de la película, aparecen grupos de música mexicana cantando en español por las calles de Arizona (un recurso parecido al que Kusturica emplea en otras películas donde aparecen bandas de música tradicional de Europa del Este) sin explicación alguna, sin embargo rompen la uniformidad de algunas escenas en tema y por supuesto, en idioma.

El personaje de Leo tiene un objetivo primordial que busca constantemente a lo largo del filme: obtener el perdón de su sobrino por ir conduciendo el auto en el que murieron sus padres; lo sabemos por la narración de Axel:

Axel: Se puso tan mal que hasta se sentía culpable cuando usaba demasiada crema de afeitar.

La muerte se convierte en el modo en que Leo puede sentirse aliviado de la culpa, y la manera más efectiva para congraciarse con Axel. Leo explica su muerte como apilar autos hacia el cielo y subirlos hasta llegar a la luna. Cuando Leo muere dentro de la ambulancia que lo llevaba al hospital, vemos a la ambulancia elevarse y dirigirse en dirección a la luna; en la enunciación encontramos la obviedad de la imagen, que no obstante no era una imagen que estuviera en la expectativa de quien ve el texto.

Estos ejemplos son complementarios a los personajes que ilustran mejor la *locura de la pasión desesperada*: Axel y Grace. El primero es un apasionado de los sueños:

Axel: ¡Buenos días, Colón! Eran las palabras de mi madre para recordarme que América ya había sido descubierta y que soñar despierto estaba muy lejos de la verdad de la vida. Pero qué caso tiene respirar si ya te han dicho la diferencia entre una manzana y una bicicleta. Si muerdo una bicicleta y monto una manzana entonces sabré la diferencia. (...)

Recuerdo que mi padre me dijo alguna vez que si quería realmente ver el alma de las personas había que mirar sus sueños y esto te permitiría ser más piadoso con los que nadan en su propio excremento.

Axel está convencido que puede ver en las almas y los sueños de los peces con los que trabaja sólo mirando sus ojos, y como hasta ahora no ha encontrado a ningún pez que le mienta, los prefiere a ellos que a los humanos. A lo largo del texto filmico habrá varias intervenciones de los sueños de Axel. El más importante es con el que abre y cierra la cinta, el sueño del esquimal. Por otro lado, la transición del personaje entre Nueva York y Arizona está llena de imágenes que van de lo real a lo onírico, debido en parte a la alteración de los sentidos por medio del alcohol: en Nueva York las luces neón de los edificios y del túnel moviéndose rápidamente. En la carretera por el desierto, Axel despierta y ve una fila de Cadillacs viejos montados en unas bases que hace

parecer que los autos están suspendidos en el aire. Entre los autos, un hombre con una escoba camina y baila entre ellos; no se aprecia bien, pero podría ser Leo.

En Arizona, Axel se siente atrapado por Leo, por la insistencia de este de que se convierta en un exitoso vendedor de autos como él. Pero Axel se niega rotundamente a que este sea su destino:

Axel: Una cosa segura es que mi tío Leo había sido el héroe de mi niñez. El olor de su loción barata me llevaba de regreso a esa infancia perdida más de lo que lo hacían las viejas películas.

(...)

Decidí ser su padrino, pero de algo estaba seguro, no importa cuánto ame el olor a su loción barata nunca me convertiría en mi tío, nunca iba a vender Cadillacs.

La manera que Axel encuentra para poner distancia con su tío y de alguna manera seguir sus propios impulsos de perseguir sueños aparece cuando conoce a Elaine y a Grace. Axel, se siente fuertemente atraído hacia Elaine, y será cuando conozca sus sueños, cuando se involucre definitivamente en la vida de ella, pero por añadidura también en la de Grace.

Elaine y Axel están sentados en la mesa de jardín, fuera de la casa de Elaine.

Elaine: Cuando era una niña siempre quise volar...

En cuanto dice esto, Elaine, Axel y la mesa, comienzan a elevarse, hasta llegar al árbol. Axel está sorprendido y fascinado. La conversación termina con estas palabras de Elaine:

Elaine: Siempre supe que podía volar pero no solo dije a nadie. Porque si lo saben, pueden hacerte caer, pueden hacerte caer...pueden hacerte caer.

A partir de este momento en la sucesión de las acciones que ocurren dentro del texto fílmico, Axel va a vivir en casa de Elaine buscando hacer los sueños de ella realidad y se enfrascará en la construcción de una máquina voladora. Elaine y Grace viven en una enorme casa sólo rodeada por campo, un tanto desértico. Dentro del ya de por sí peculiar mundo de Arizona, encontramos la casa de las Stalker, un escenario hermético que mantiene a madre e hija alejadas del resto la mayor parte del tiempo y que tiene un funcionamiento particular. Axel decide entrar en el mundo de las dos mujeres y su dinámica. El cambio de valores en Axel se da cuando se enamora de Grace, quien sin embargo resuelve su propia locura con el suicidio.

Grace, por su parte, está huyendo desesperadamente de la figura de Elaine, su peor maldición es parecerse a ella, y la dimensión de sus enunciaciones son malinterpretadas. En el caso siguiente, las palabras de Grace anuncian el final de la película, otras acciones posteriores tendrán la misma función, pero en la dinámica de la construcción de sinsentidos en el diálogo que domina el texto, parecería sólo otro de estos:

Grace: *Ella no es mi verdadera madre, ¿sabías? Se casó con mi padre. Él está muerto.*

Axel: *Mis padres, los dos, están muertos.*

Grace: *Uno se vuelve igual que ellos, te guste o no, aunque no sean tus verdaderos padres. Me voy a suicidar antes de que eso suceda.*

Axel: *¿En serio?*

Grace: *Si.*

Axel: *¿No crees que estás exagerando?*

Grace: *No.*

Axel: *¿No?*

Grace: *¡Mira mis manos! ¡Mira mis manos! Estas no son mis manos, son las de ella.*

Axel: *¿Te gustan mis piernas? ¡Yo las odio! Algunas veces estoy sentada en algún lado, bajo la mirada y veo que las tengo cruzadas exactamente como las de ella.*

Como en el caso de *Brazil* de Terry Gilliam, hacia el final de la cinta las expectativas cambian hacia un tono positivo en la relación entre Grace y Elaine, y en consecuencia la normalidad en la relación madrastra – hijastra, se vuelve una anomalía en este texto fílmico. El día del cumpleaños de Elaine, Grace le regala un pequeño avión con motor y lleva a un grupo de música mexicana a tocarle. Durante la noche organiza una fiesta, donde el grupo de música sigue tocando y Paul, Axel, Elaine y Grace bailan y cantan. El personaje de Grace que a diferencia del de Axel o el de Elaine había permanecido fuera de las fantasías, cambia radicalmente para esta última parte: mientras Axel baila con su madre, Grace se sienta en una silla y la silla comienza a elevarse, sólo Axel es testigo de esto. También en la propia forma de su muerte: Grace prepara un vestuario especial para ese momento y en realidad, todo lo que hace como festejo del cumpleaños de Elaine es una especie de ritual antes de morir.

De una forma mucho más velada encontramos la *locura como justo castigo*. A pesar de lo tangencialmente que este tema se toca en la cinta, las enunciaciones por las que identificamos la macroestructura dan sentido y ofrecen respuestas al espectador en cuanto a la historia, ofrece la causa del trágico final de Grace. Además, es la única forma en la que se habla de la locura directamente como una enfermedad y no como metáfora, como ha sido el común hasta ahora.

Sabemos que Elaine no es la madre de Grace sino su madrastra y que el padre de Grace está muerto, y que si viven juntas es porque comparten la fortuna de la tercera mina de cobre más grande de Arizona en partes iguales, pero Elaine dispone de ese dinero sólo bajo el permiso de Grace. Y esa es la causa de que aunque se odian en apariencia, y estén al borde de una crisis a cada momento se mantengan viviendo bajo el mismo techo. Sin embargo, hay dos diálogos en la película cuyas enunciaciones corresponden a lo que hay detrás de la enfermiza relación madrastra

– hijastra. La primera ocurre durante la primera cena de Paul, Axel, Grace y Elaine en casa de ellas, durante la escena de la pelea y el intento fallido de suicidio de Grace:

Grace: *Eres una inmadura. Eres como una niña en el cuerpo flácido de una vieja.*

Elaine: *¡Tú eres una pálida imitación mía cuando yo tenía tu edad!*

Grace: *Tal vez lo sea. ¡Pero al menos yo no maté a mi esposo!*

Elaine: *¡Cállate!*

Grace: *No, cuéntales a tus nuevos amigos lo que se siente matar a alguien.*

Elaine: *¡Cállate!*

Grace: *¡No, porque ya lo dije!*

Elaine: *Si no fuera por ti, él todavía estaría vivo.*

Con estas enunciaciones sabemos que hay una verdad oculta, pero no nos dejan aún nada claro. Más adelante mientras Axel le asegura a Elaine que es a ella a quien quiere, sabemos por la enunciación de Elaine los motivos que la orillaron a cometer efectivamente homicidio en contra de su esposo:

Axel: *Estás loca.*

Elaine: *Eso era lo que decía Ronny y es lo que todavía dice Grace, "Mamá toma tus medicamentos o enloquecerás". Él la lastimó, y yo lo maté. Y no estoy loca.*

Elaine y Grace están entonces unidas indisolublemente, la culpa de la muerte del padre de Grace es la que las mantiene juntas y la que las lleva a enfrentarse y poner en juego el equilibrio mental de ambas, hasta que Grace decide quitarse la vida y así, finalmente, lograr desprenderse de la sombra de Elaine.

La última categoría de la experiencia trágica de la locura, la *locura de la vana presunción*, la cual consiste en la adhesión imaginaria que le permite a alguien atribuirse características de las cuales está desprovisto, tenemos dos ejemplos ilustrativos en las aspiraciones y el delirio de grandeza de Paul en cuanto a su carrera como actor y en la necesidad de Elaine de sentirse joven.

Paul afirma categórico durante su audición:

Paul: *Mi nombre es Paul Leger. Muchos de ustedes se preguntan qué significa Leger. Muchos se preguntan sobre su origen ¿es italiano, o es sueco? Bueno, es un apellido francés y significa literalmente "nacido para actuar".*

El texto nada nos revela de la resolución del personaje de Paul, pero es evidente que sus aspiraciones no llegarán más allá. Su talento se basa en la repetición e imitación de diálogos que conoce de memoria de películas enteras y que le gusta repetir en cualquier momento aunque este no sea el más conveniente para hacerlo, como cuando interrumpe una función de cine. Paul se ha

creado un personaje de sí mismo, el personaje del potencial gran actor, incluso ha cambiado su acento a uno que lo hace sonar como neoyorkino y toda su ropa es negra:

Paul: *cuando sea importante, puede que comience a actuar extrañamente. Quizá no devuelva las llamadas telefónicas, me vista todo de negro y vaya a restaurantes elegantes. Pero quiero que me mantengas en perspectiva, haz eso, por mí.*

Axel: *Paul, ya te vistes todo de negro*

Paul: *Escucha, sabes de qué hablo. No puedo convertirme en esclavo de mi carrera, de mi éxito. Debo seguir siendo yo.*

Elaine por otro lado, es una mujer que no acepta su edad, y se refleja en acciones tan simples como quitar velas en su pastel de cumpleaños hasta acostarse con jóvenes menores de 30 años, como se lo recrimina Grace en la secuencia de la cena. En lo que parece una conversación extravagante del extravagante Leo, este pone de manifiesto el comportamiento anómalo de Elaine, sin embargo ella reafirma este subtema de la macroestructura principal con sus enunciaciones:

Leo: *Sra. Stalker deje ponerlo de esta manera, ¿ve ese Coup de Ville 65?*

Elaine: *Es 66 no 65.*

Leo: *¿Perdón? Es un 65. Y es un auto excelente pero se necesita arreglarle la suspensión.*

Elaine: *La suspensión está perfecta, apenas la revisé.*

Leo: *Está bien, entonces necesita una nueva alineación.*

Elaine: *¿Vino a darme consejos automotrices?*

Leo: *Aunque es un modelo viejo sigue conservando su voz y su estilo.*

Elaine: *¿Azúcar?*

Leo: *No, nunca la tomo. Ahora, Sra. Stalker, imagine un totalmente nuevo Coup de Ville, apenas salido de la fábrica, puesto junto al suyo modelo 65. Las bellas líneas del viejo modelo, pierden elegancia. La carrocería se hunde, el acabado es opaco. Entonces usted lo lava, lo encera, pero sigue sin vida y no hay nada que usted pueda hacer.*

Elaine: *Sr. Smiley...*

Leo: *No hay una sola cosa que pueda hacer, que lo pueda rejuvenecer. Esos dos Coup de Ville no deben ponerse juntos. ¿Entiende?*

Elaine: *No, lo único que está claro aquí, señor Smiley...*

Leo: *No, es Sweetie.*

Elaine: *Sr. Smiley, es que sus torpes intentos por insultarme con metáforas sobre autos son increíblemente inmaduros.*

Leo: *¡Inmaduros, sí! ¡Usted podría ser su madre!*

Elaine: *Pero no lo soy, Sr. Sweetie. Soy su amante, y debería decirle que su sobrino es un animal salvaje en la cama. Debería pedirle lecciones.*

Leo: *Y me siento muy mal por mi sobrino. Preferiría que estuviera con una persona que supiera la diferencia entre "hacer el amor" y "coger"!*

Puesta en serie: no resulta tan explícita, sin embargo, un claro ejemplo que puede ilustrar la locura de la pasión desesperada en este nivel de análisis se encuentra en el ritual previo a la escena del suicidio: Grace, Paul, Axel y Elaine salen al patio a romper una piñata, llevan cubiertos los ojos con cintas negras y desde el comedor salen chocando contra los muebles y contra ellos

mismos hasta que Elaine encuentra a la piñata colgada de un árbol. Paul, Axel y Grace, con los ojos vendados, se quedan del lado derecho del árbol y un travelling lentamente se desplaza hacia el lado izquierdo se detiene en el centro y nuevamente se desplaza hacia la izquierda, donde de nuevo aparecen Grace, Paul y Grace, casi en forma de espejo de donde comenzó la escena.



De nueva cuenta la cámara regresa a Elaine, se detiene y del otro lado, pero esta vez dispuestos en un orden diferente aparecen Grace, Axel y Paul. Paul repite continuamente durante la escena “Está lloviendo”, y es el primero en romper esta cadencia cuando sale corriendo a resguardarse en la casa, seguido por Axel. Grace felicita a su madre y le dice que la ama, y se abrazan. Entran corriendo a la casa, pero justo antes de entrar Grace deja libres a sus tortugas bajo la lluvia. En el nivel de la puesta en escena, la escena del suicidio se desarrolla junto a ese mismo árbol, en medio de la tormenta; Grace sale vestida de blanco llevando un revólver en el bolso. Axel la ve a través de la ventana y junto a Elaine salen corriendo tras ella. Un rayo cae sobre el árbol y Grace dispara atrapada entre las voces de Axel y de su madre.

- **RELACIÓN ENTRE LOCURA Y HUMOR**

Puesta en escena: la función que adquiere el humor en esta película, es prácticamente paralela a las funciones que tiene tanto en *Brazil* como en *Delicatessen*: gracias al humor la experiencia trágica de la locura y el tono oscuro de las cintas se ven minimizados, en cambio se magnifican los vicios y defectos de los personajes para que al nivel de la puesta en escena el mundo posible de la locura adquiera coherencia. En el caso de *Arizona Dream*, dado que no hay una puesta en escena que abra un completo vacío y ruptura con el mundo real, el humor adquiere una función parecida a la que los decorados y la ambientación tienen en los otros dos textos filmicos. Las dos macroestructuras dominantes, tanto la locura como experiencia trágica como la relación entre locura y humor aparecen unidas indisolublemente prácticamente durante todo el filme; sin embargo para los fines de este análisis ilustraremos los casos más resaltables donde encontramos esta relación.

Grace, como vimos en el tema anterior, se convierte en una figura trágica de la locura, pero no la lleva a sus últimas consecuencias sino hasta la secuencia final. La primera apreciación que tenemos de ella corresponde a esta macroestructura del humor, y define a Grace como una figura insoportablemente inoportuna que se pasea por la casa tocando su acordeón con la misma tonada una y otra vez, especialmente para molestar a Elaine y Axel.

Paul, reafirmando el papel del tema de la *locura de la vana presunción*, se agrega como forma adquirida por esta macroestructura de la relación entre locura y humor. El absurdo de creerse un actor de verdad lo pone en situaciones cómicas o sus enunciaciones verbales caen en la comedia. La escena del concurso en el cual interpreta a Cary Grant en la película *North by Northwest* (1959), lo ilustra: Paul se inscribe en un concurso de talentos local, y después de escuchar a una mujer cantar como una muñeca de una caja de música, Paul pone milpas en el escenario y sin decir nada, se deja caer entre ellas una y otra vez; el público se ríe y la animadora no puede comprender qué pasa. Paul sigue actuando, representa la escena en que Cary Grant es perseguido por un avión.

En una escena, cuando una chica intenta besarlo, Paul vuelve a enunciarse con tintes cómicos, no sólo por lo que dice en sí, sino por la referencia directa en el guión al actor que da vida al protagonista de la película. El juego entre ficción y realidad, entre la recreación de un mundo se pone de manifiesto en forma humorística:

Paul: *No, no me toques la cara.*

Chica: *¡Por favor!*

Paul: *No, no estoy bromeando. Podemos hacer el amor pero no puedes tocar ni mi cara ni mi cabello.*

Chica: *¿Todos los actores son así?*

Paul: *Todos los grandes actores son así. ¿Crees que alguien toca la cara de Brando? ¿Crees que alguien toca la cara de Pacino, o de De Niro?*

Chica: *No*

Paul: *¿Crees que alguien le toca la cara a Johnny Depp? No. Entonces nadie tocará la cara de Paul Leger.*

En diferentes momentos de la película, y una vez más rompiendo con la uniformidad de la misma pues no podemos explicarnos la intención o al menos no hay una causa evidente, aparecen distintos animales: un cerdo negro que pasea anárquicamente por el negocio de Cadillacs de Leo o un perro que camina por las calles y finalmente se planta frente a la pantalla del cine. El perro de la casa de Elaine y Grace también es un elemento constante en varias escenas. Estos, por supuesto, se suman al motivo que domina el filme: un pez flotando por los aires.

La cinta finaliza como inicio, con el sueño de Axel. La diferencia es que ahora sueña que el y su tío están en Alaska pescando y teniendo una discusión sobre el pez que logran atrapar. Sin embargo esto sólo lo podemos inferir por sus caras y sus expresiones exageradas, y el tono de sus voces igualmente humorísticas pues la conversación se está llevando a cabo en el idioma de los eskimales, hasta que finalmente el pez comienza a volar.

Puesta en cuadro / puesta en serie: La función que adquieren estos niveles de representación, son muy importante para esta macroestructura. Un ejemplo ilustrativo es la secuencia de la primera cena en casa de Elaine y Grace, a la que asisten Paul y Axel, por la cantidad de acciones que se suceden una tras otra. La puesta en serie recurre a al corte directo entre una y otra toma, es decir en asociaciones por transitividad, pasando de personaje en personaje. La duración de las tomas es variable, y en el nivel de la puesta en cuadro predominan los *close ups* de Grace y los *three shots* para Axel, Elaine y Paul. Hay además un *travelling* alrededor de la mesa con la misma función de destacar a cada personaje. A continuación se enlistan brevemente algunas de estas acciones:

(Sonidos: En el tocadiscos suena gipsy jazz, "Minor Swing" de Django Reinhardt. La lámpara con ventilador que cuelga del techo rechina) Grace comienza a hablarle a una de sus tortugas. Axel y Paul están replegados del lado que Elaine está sentada. Grace deja a una de sus tortugas sobre la mesa para que camine en la mesa. Axel trata de contar su sueño del eskimal pero a cada momento se detiene para tomar a la tortuga y ponerla en el lugar de Grace. Axel continúa contando su sueño. Paul deja caer cubiertos para ir bajo la mesa. Paul bajo la mesa besa las piernas de Elaine. Elaine trata de ponerle atención a Axel pero en realidad está poniéndosela a Paul. Axel termina de contar la historia y le arroja un vaso de agua a Paul.

La intensidad de la secuencia de la cena aumenta mientras transcurre. La música del tocadiscos y las acciones sucediéndose una tras otra, parecen agregar ritmo. Par finalizar la escena, Grace amenaza con suicidarse con sus pantimedias y el aspecto humorístico hace de la situación prácticamente un gag cómico en la película, en enunciaciones como:

Grace: *Se acabó. Se acabó. ¡Me mataré en este mismo momento!*
Elaine: *Bien, está bien. Te haré un bonito funeral.*

Y en las acciones con las que se consuma la secuencia:

Grace se avienta. Elaine cierra los ojos, Axel corre hacia Grace. Paul, que está repitiendo los diálogos de una película que se sabe de memoria se sube a una silla del comedor a terminar su interpretación y la lámpara del comedor se desprende del techo. La media de Grace se rompió pero aún la sostiene y en vez de ahorcarla, sólo sirve de elástico que la sube y la baja del techo. Elaine comienza a llorar desesperadamente y Axel no sabe si bajar a Grace del elástico o consolar a Elaine, y corre de una a otra. Y cuando atrapa a Grace y ella lo abraza, Elaine llora aún más y sale de la habitación. Axel va tras ella y suelta a Grace que es jalada por la media al techo de nuevo, desapareciendo del cuadro.

Pareciera que la intención del montaje no es otro que mostrar la total falta de compatibilidad de los personajes y sus actitudes en la situación específica de la cena, es una especie de “cada loco con su tema”, si podemos llamarlo de este modo.

CONCLUSIONES

La locura nos pone en disposición vigilante; a pesar de los intentos por racionalizar el conocimiento que tenemos sobre ella a partir del desarrollo de ciencias como la psiquiatría y la psicología, lo cierto es que la incomprensibilidad de la figura del loco ya sea en los pensamientos o creencias que exterioriza o en las acciones que realiza, la convierten en una especie de misterio difícil de interpretar. Y la actitud del ser humano racional ante lo que no comprende es clara: lo rechaza, lo condena, le teme. No en vano las sociedades han desplegado una serie de mecanismos de control y exclusión ante este supuesto peligro, al cual lo mismo se ha dimensionado en su calidad mística - mágica que como criminal, al grado de crear una red de instituciones que encerraran estos peligros.

Sin embargo, se ha recurrido históricamente a la locura como forma simbólica que pone en evidencia los sinsentidos de las sociedades y de los hombres, a partir de las experiencias más cercanas que un hombre “razonable” podría encontrar a la impenetrable locura: el sueño y el error. Como estrategia de los discursos inscritos en la esfera de las artes, la locura tiene la función de enfrentar al hombre con todo aquello que está acostumbrado a no mirar en su vida cotidiana porque le molesta o le causa ruido, enfrentándolo así a una cara velada de la naturaleza humana, para que en la figura del loco, del insensato, finalmente reconozca actitudes propias.

A partir de esta investigación, se identificaron las formas simbólicas que han aparecido en discursos como el pictórico y el literario: *locura como anunciadora del fin del mundo*, *locura como experiencia trágica* – y las variantes inscritas en ella: locura por identificación novelesca, locura de la vana presunción, locura como justo castigo y locura de la pasión desesperada -, *la relación entre la locura y el humor*, y *la locura como forma del poder grotesco*. Este trabajo comprueba cómo estas formas han sido retomados y adaptados a las condiciones y características específicas del discurso cinematográfico, la locura es un principio de creación que sirve como estrategia a algunos cineastas para la construcción de mundos posibles.

Si bien las primeras grandes obras que planteaban los temas fueron las surrealistas y los primeros trabajos de Eisenstein, dado que el sonido simultáneo aún no se incorporaba al cine, estas no aportan uno de los niveles en los cuales podemos constatar más claramente los temas de la locura en el cine de hoy: las enunciaciones verbales. Las obras surrealistas y películas como la

incompleta *¡Qué Viva México!* (1932) de Eisenstein estaban más cerca de lo que hoy se conoce como cine experimental, y además tenían un claro enfoque en explotar las posibilidades del film, como soporte material: rayarlo, horadarlo, empalmarlo. En esta evolución natural de la cinematografía, hay cineastas contemporáneos que manipulan los códigos fílmicos – desde los narrativos hasta los formales, con énfasis en estos últimos- y trasladan con efectividad los temas de la locura en tres niveles: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

Los tres textos fílmicos que sirvieron para el análisis comparten la característica de ser filmes narrativos, y sólo por la intromisión de verdaderos sueños, la mayor parte de la narración ocurre de manera lineal y con finales contundentes, no ambiguos. Los tres también provienen de directores considerados autores contemporáneos – Terry Gilliam, Jean Pierre Jeunet y Emir Kusturica-, que como explicaba Jean Claude Biette son aquellos que abordan su arte con la máxima intimidad, conjugando tanto forma como contenido.

A partir de agrupar las enunciaciones, las acciones y las actitudes de los personajes y las resoluciones de los textos en cuanto a lo qué vemos en el cuadro y la manera en que las imágenes de estos cuadros se relacionan, podemos decir que para la construcción del mundo posible de la locura, contenido y forma se encuentran en comunión y ligados fuertemente con la intención. Son obras donde la función poética predomina sobre las otras y tiene de una fuerte filiación metafórica.

Cuando son analizados se puede verificar en los tres textos que el mundo posible de la locura es un mundo coherente: por el lado de la interpretación y los diálogos, los personajes se mueven en el espacio del error; por el lado de los encuadres, la iluminación, los movimientos de cámara y en general en la asunción y presentación de los espacios y acciones hay una poderosa estética de lo onírico. Hay entonces una paradoja en las películas afincadas en los terrenos de la locura: para conservar su equilibrio y su coherencia, las incongruencias y los ruidos dentro de estos textos en particular serán las intromisiones de lo que se consideraría normal para otros textos por lo tanto, no hay reivindicaciones de la insensatez o absurdos de personajes o atmósferas en pro de conservar la credibilidad. Cuando un espectador está frente a estos textos, se ve obligado entonces o a entrar en la dinámica del texto o desecharlo totalmente y resistirse a entrar a un mundo poblado por los locos que está acostumbrado a no ver.

Los temas de la locura no aparecen todos siempre en los textos; los que son adecuados adquieren la forma de una estructura jerárquica, donde aparecen simultáneamente pero alguno tiene un predominio especial en los diferentes momentos. Así pues, *la locura como anunciadora del fin de mundo* sólo responde al nivel más general y es menos probable que aparezca como tema dominante porque esto circunscribiría la estrategia de la locura sólo a películas del tipo “apocalíptico” o “distópico”. *La locura como forma del poder grotesco* puede predominar en el tema, pero también puede funcionar como característica preponderante de alguno de los personajes. *La locura como experiencia trágica* está relacionada con la resolución de los textos, especialmente si en estos se involucra el binomio temático locura/ muerte. Finalmente, podemos apreciar que es *la relación entre humor y locura* resulta la forma que domina en general los textos. Por supuesto esta situación no es azarosa: el humor tiene la función de relajar tensiones y minimizar las historias trágicas que son cada uno de los textos analizados. Los absurdos y patetismos de estos mundos mueven a la risa del espectador porque este no puede evitar identificar estos con los propios.

La idea de que un texto fílmico puede construirse a partir de un concepto, una idea, un prejuicio o un dogma, ofrece un mar de posibilidades de análisis, y de modelos de construcción. La locura es sólo uno de estos conceptos, y este trabajo representa una propuesta de abordarlo, como podrían abordarse otros tantos principios de creación. El campo queda totalmente abierto para exploraciones posteriores que amplíen las conclusiones sobre las posibilidades del traslado de la locura al lenguaje cinematográfico y lo contrapongan a las estrategias utilizadas para representar los mundos posibles creados a partir de otros conceptos.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques. *Estética del cine*. Paidós. Barcelona, 1983. 336 pp.

AUMONT, Jacques y MICHEL, Marie. *Análisis del film*. Paidós. Barcelona, 2005. 311pp.

ACKERKNECHT, Erwin. *Breve Historia de la Psiquiatría*. Colección Scientia Veterum. EUDEBA. Buenos Aires, 1962. 71 pp.

BAECQUE, Antoine de. (Compilador). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Paidós. Barcelona, 2005. 352 pp.

BARTHES, Roland. *La Aventura Semiológica*. Paidós. Barcelona, 1990. 352pp.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general II*. 3ª edición. Siglo XXI. México, 1979. 286 pp.

BERISTAÍN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª edición. Editorial Porrúa, México, 2006. 510pp

BORDWELL, David. *El arte cinematográfico. Una introducción*. McGraw Hill. México, 2003. 449pp.
_____ *The narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press. Madison, 1985. 370 pp.

BRAUDY, Leo y COHEN, Marshall. (Comp.) *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press. Nueva York, 2004. 937 pp.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra. Madrid, 1989. 212 pp.

CALDERÓN NARVÁEZ, Guillermo. *Esa agonía llamada locura. Historia de la Psiquiatría*. Segunda Edición. Edamex. México, 1990. 235 pp.

CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra. Madrid, 1991. 323 pp.

CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine. 1934- 1990*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2000. 265 pp.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona, 1991. 278 pp.

CASTEL, Robert. *El orden psiquiátrico: la edad de oro del alienismo*. Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1980. 343 pp.

CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique. *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2005. 671 pp.

CHRISTIE, Ian y GILLIAM, Terry. *Gilliam on Gilliam*. Faber and Faber Limited, Londres, 1999. 304 pp.

CRUZ SALGADO, Ileana de la. *La función poética en el cine: El lado oscuro del corazón*. Tesis de licenciatura. Asesor: Francisco Peredo Castro. FCPyS. UNAM, 2004. 146 pp.

DUPLESSIS, Yvonne. *El Surrealismo*. Oikus – Tau Ediciones. Barcelona, 1972. 123 pp.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica. México, 1988. 267 pp.

FOUCAULT, Michel. *El Orden del Discurso*. Tusquets Editores. Buenos Aires, 1992. 76 pp.

_____. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Octava edición. Siglo XXI, México, 1981. 293 pp.

_____. *El poder psiquiátrico. Curso del Collège de France (1973 – 1974)*. Francois Zwald y Alessandro Fontana Editores. Ediciones Akal, Madrid, 2005. 381 pp.

_____. *Historia de la locura en la época clásica I*. Segunda edición. Fondo de Cultura Económica. México, 1976. 575 pp.

_____. *Historia de la locura en la época clásica II*. Segunda edición. Fondo de Cultura Económica, México, 1976 411pp.

FRANZ G., Alexander y SELESNICK, Sheldon T. *Historia de la psiquiatría. Una evaluación del pensamiento psiquiátrico desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días*. Editorial Espaxs, Barcelona, 1970. 544 pp.

GALINDO Cáceres, Jesús (Coordinador). *Técnicas de investigación en Sociedad, cultura y comunicación*. Pearsons Comunicación. México, 1998. 523 pp.

GASPAR Abraham, Fernando. *La locura como discurso en Moneda de Tres Caras de Francisco Hernández*. Tesis. Asesor: Samuel Gordon Listokin. FFyL, UNAM, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. 2a edición. Ed. Ariel. Barcelona, 1981. 333pp.

KROMM, Jane. *The Art of Frenzy. Public madness in the visual culture of Europe, 1500 – 1850*. Continuum, Nueva York, 2002. 238 pp.

LOTMAN, Yuri M. *La estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo, Madrid, 1988. 364 pp.

_____. *Estética y semiótica del cine*. Colección Punto y línea. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. 153 pp.

LOWENSTEIN, Stephen. *My first Movie: Take Two. Ten celebrated Directors Talk about their First Film*. Vintage, Nueva York, 2008. 304 pp.

McCONNELL, Frank. *El cine y la imaginación romántica*. Colección Punto y línea. Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 1977. 203 pp.

METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine. (1964-1968). Volumen 1*. Paidós. Barcelona, 1999. 266 pp.

ROSENBERG, Morris. *The Unread Mind: Unrevealing the Mystery of Madness*. Lexington Books. Nueva York, 1992. 125 pp.

STAM, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós. Barcelona, 2001. 418 pp.

STAM, BURGONE y otros. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona. Paidós, 2003. 272 pp.

VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. 14ª edición. Siglo XXI Editores. México, 2005. 161 pp.

_____ (Compilador) *El discurso como estructura y proceso*. Gedisa. Barcelona, 2001. 512 pp.

ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM, México, 2003. 159 pp.

FUENTES ELECTRÓNICAS (COMPLEMENTARIAS)

<http://www.imdb.com>

http://www.kustu.com/w2/en:arizona_dream

FILMOGRAFÍA

Arizona Dream (1993)

Dir. Emir Kusturica. Prod. Claudie Ossard. Guión: David Atkins y Emir Kusturica. Fotografía: Vilko Filac. Edición: Andrija Zafranovic. Música: Goran Brevogovic Reparto: Johnny Depp/ Faye Dunaway/ Jerry Lewis/ Vincent Gallo. 142 min.

Brazil (1985)

Dir. Terry Gilliam. Prod. Arnon Milchan. Guión: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown. Fotografía: Roger Pratt. Edición: Julian Doyle. Música: Michael Kamen. Reparto: Jonathan Pryce / Kim Greist / Robert De Niro. 132 min.

Delicatessen (1991)

Dir. Jean Pierre Jeunet y Marc Caro. Prod: Claudie Ossard. Guión: Gilles Adrien, Jean Pierre Jeunet y Marc Caro. Fotografía: Darius Khondji. Edición: Hervé Schneid. Música: Carlos D'Alessio Reparto: Dominique Pinon/ Marie Laure Dougnac /Jean Claude Dreyfus. 99 min.