

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404



Citizen Kane (1941) Disponible en: <https://cinephiliabeyond.org/citizen-kane-the-astonishing-debut-of-hollywoods-greatest-wunderkind/>

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA: CONFIGURACIÓN Y SENTIDOS

Vanessa Luque Leal
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
vaneplluque@gmail.com

Recibido: 04/11/2021
Aprobado: 30/01/2022

RESUMEN:

Me propongo reflexionar sobre la producción del sentido y comprobar cómo la estructura visual de las películas tienen cualidades narrativas, de función configurante, que remiten a un significado, en la medida en que entran en conexión con las estructuras narrativas verbalizadas, provenientes del guion, de la actorización y con otras estructuras como la del montaje, sonido y musicalización. En este sentido, partiendo de la semiótica, mi objetivo general será analizar discursivamente la composición de la imagen cinematográfica desde la perspectiva de la fotografía para comprender sus cualidades narrativas y configurantes del sentido y del *aroma*.

Palabras clave: *Citizen Kane*, fotografía, semiótica, narratividad.

Cómo citar: Leal, Vanessa (2023) "La imagen cinematográfica: configuración y sentidos", en *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 28: 103-120.

THE CINEMATOGRAPHIC IMAGE: CONFIGURATION AND MEANINGS

ABSTRACT

I intend to reflect on the production of meaning and verify how the visual structure of films has narrative qualities, of configurative function, which refer to a meaning, to the extent that they enter into connection with the verbalized narrative structures, coming from the script, from acting and with other structures such as montage, sound and music. In this sense, starting from semiotics, my general objective will be to discursively analyze the composition of the cinematographic image from the perspective of photography in order to understand its narrative and shaping qualities of meaning and *aroma*.

Keywords: *Citizen Kane*, photography, semiotics, narrativity.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Una hipótesis sobre la mirada:

A través de la lectura de *Días de una cámara* (1990), de Néstor Almendros, resulta curioso el argumento con que este director de fotografía justifica su mirada sobre el hecho fotografiado. Almendros dice que su *look* tal vez se deba a su miopía. Lo que al principio parece un chiste, una broma en sintonía con el estilo discursivo familiar de Almendros al exponer el saber acumulado durante su carrera, despierta mi curiosidad después de notar lo reiterativo que, conscientemente, se vuelve este señalamiento hacia el final del texto. Tener miopía supone una "falla de nacimiento" en la manera en que se perciben los objetos en relación con la manera común a todos. Una falla que se modifica o corrige con una prótesis (los lentes) o tras una operación. En todo caso, esa falla, en Almendros, es la justificación de por qué mira como mira, y por qué mira lo que mira. En otras palabras, la falla interviene directamente en los modos de percepción y la transforman.

Esta idea nos lleva a considerar los cuestionamientos de Hilary Putnam de las concepciones más tradicionales de percepción, realidad y representación, cuando rescata la idea metafísica de James de la "descripción" no como copia, reproducción fiel de un objeto, sino como reelaboración que involucra una transformación con palabras de aquello que se describe:

El metafísico tradicional tiene toda la razón en insistir en la independencia de la realidad y de nuestra responsabilidad cognitiva para hacer justicia a lo que sea que describamos; pero el cuadro tradicional, que nos presenta una realidad que dicta la totalidad de las descripciones posibles de una vez y para siempre, mantiene precisamente aquellas nociones con el coste correspondiente de perder la *auténtica* idea del pensamiento de James, la idea de que la «descripción» no es nunca una mera copia y que constantemente añadimos las maneras en que el lenguaje se hace cargo de la realidad. Ésta es la idea que no debemos tirar, con las prisas por rechazar la torpe manera que tiene James de hablar de nuestra «invención» (parcial) del mundo. (Putnam, 2001 [1999]: 10).

Sin ser un realista directo o un metafísico, Putnam propone un punto medio (el del realismo natural) y señala que, a nivel de la percepción, la noción física de los datos sensoriales puede actuar como reductora de la noción cualitativa. Dicho de otro modo, para explicar cómo se comportan las actitudes proposicionales, Putnam dice que, en efecto, "hay relaciones entre los procesos que se dan en el ojo que se corresponden precisamente con todas las relaciones de color que podemos detectar, y sin duda también se dan relaciones entre diversos procesos que ocurren en el cortex visual." (1999- 2001: 45). Pero, para el científico, podemos identificar los datos sensoriales con los procesos que se dan en el ojo solo si se está consciente^[1] de ello. Por tanto las

[1]El concepto de conciencia (precisamente el concepto de conciencia que resulta pertinente para la *epistemología*) es el concepto de disponibilidad para el pensamiento. (Putnam 1999: 45).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

categorías que establecemos y las proposiciones que hacemos tienen, en parte, un componente subjetivo que subyace de manera consciente. Y este, a su vez, está conectado con nuestra configuración fisiológica. Tener un dato sensorial (el color "azul") puede ser una cualidad que privadamente asocio con la palabra "azul", que puede ser o no ser lo que los demás asocian con la palabra "azul", expresa Putnam (1999-2001).



Fotograma de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott

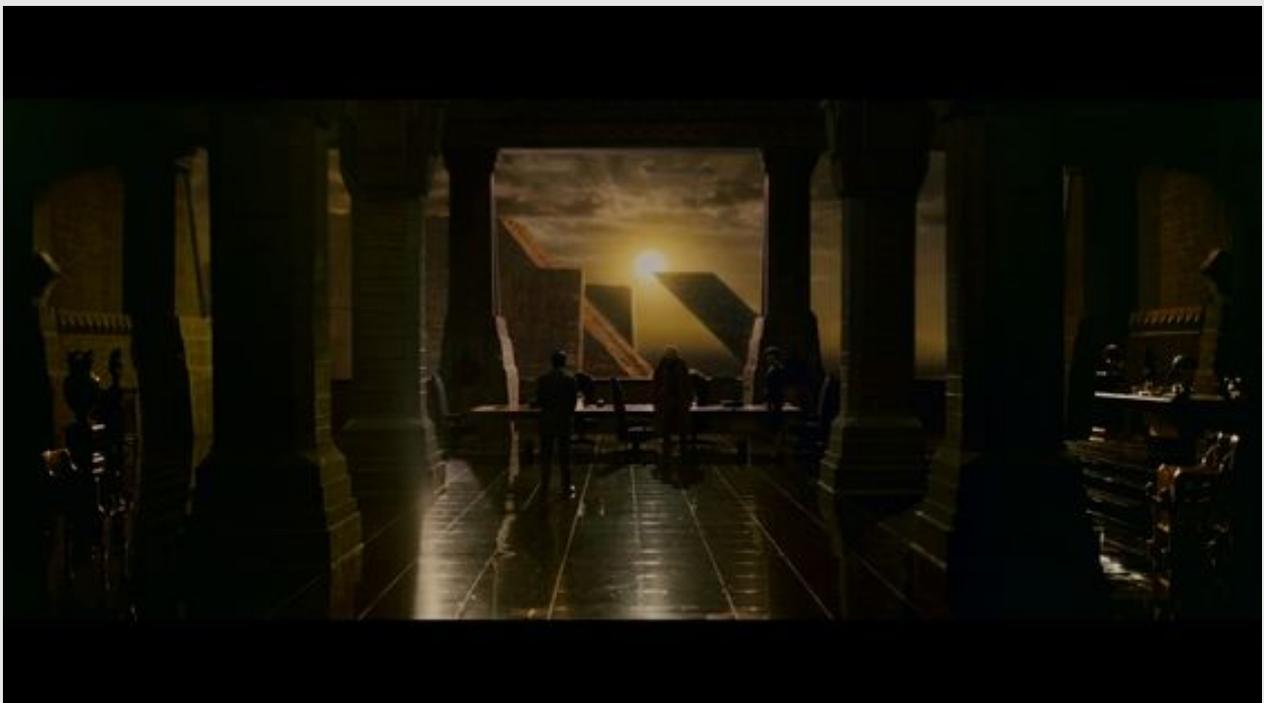
Por medio del chiste y de manera consciente, Almendros justifica su mirada sobre los objetos con su rasgo miope, y así fija una distinción entre su estilo y el común. Entonces, un dato sensorial como el color es, desde una noción funcional, lo que todos identificamos como "ese" dato sensorial. Pero, es, a la vez, desde una noción cualitativa, lo que asociamos con "ese" dato sensorial. El color "azul", para continuar con el mismo ejemplo, puede identificarse como "frío" y encadenar una serie larga de experiencias: "aislamiento", "introspección", "silencio", "pureza", entre un sinnúmero de abstracciones que pueden variar en un mapa temporal de valores.

Las experiencias sensoriales no son afecciones pasivas de un objeto llamado «mente», sino (en su mayor parte) experiencias de aspectos del mundo experimentadas por un ser viviente. Hablar de la mente no es hablar sobre una parte inmaterial de nosotros, sino, más bien, una manera de decidir el ejercicio de ciertas capacidades que poseemos, capacidades que sobreviven a las actividades de nuestros cerebros y a todas las diversas transacciones que establecemos con el entorno, pero que no tienen que ser explicadas reductivamente utilizando un vocabulario de la física, de la biología, ni siquiera el vocabulario de la ciencia de la computación. La reformulación metafísica que propongo supone aceptar una pluralidad de recursos conceptuales, de vocabularios diferentes y no mutuamente reductibles... además de suponer un retorno al «realismo natural del hombre común» aunque no sea un retorno al dualismo. (Putnam, 1999-2001: 47).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

La descripción de esas experiencias, en el sentido que le da James a la descripción como modificación con palabras, involucra las asociaciones privadas con que el sujeto caracteriza lo que mira. En el caso de la fotografía, esas asociaciones emanan del cuadro, enmarcadas por unos límites que determina el mismo fotógrafo, pero estas no actúan de manera independiente sino en relación con otros elementos también seleccionados y posicionados allí para interactuar y configurar una totalidad: la imagen. A este punto volveremos al final de nuestro trabajo.

La cuestión se vuelve aún más compleja en el contexto del cine al considerar el director de fotografía como colaborador del director. Las proposiciones visuales del primero son, pues, el resultado de una trasposición de las proposiciones verbalizadas en el guion y de las exigencias de la situación de grabación. En consecuencia, las modificaciones de las proposiciones descritas son inherentes al enunciado final. Este enunciado, además, no se detiene allí, sino fluctúa con su entorno global.



Fotograma de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En este sentido, Susan Sontag, en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias* (2007), expresa: la fotografía “es una manera de mirar. No es la mirada misma” (133). Esta manera de mirar, debemos entender, es la del sujeto moderno, el de las revoluciones industriales; y tiene su correlato en el desarrollo de una técnica, de un saber, de los avances tecnológicos de la cámara, la especialización y en la división del trabajo en el campo cinematográfico. Las transformaciones de la mirada, desde la fotografía, ha sedimentado una tradición que va desde el quiebre entre el régimen de representación y el régimen estético de las artes hasta nuestros días, incluyendo la querrela entre las artes plásticas y la fotografía de finales del siglo XIX y los experimentos fotográficos que hicieron posible la aparición del cine al permitir mostrar imágenes en movimiento. Se abre, entonces, una brecha de discusiones sobre las formas de mirar, representar y narrar que pone en relieve algo que advierte Putnam desde el inicio de *La trenza de tres cabos* (1999-2001): “el grado de confirmación que los hablantes asignan, de hecho, a un enunciado puede ser simplemente una función de sus experiencias sociales” (22-23).

Configuración y sentidos:

Más allá de las históricas relaciones de tensión entre los modos de mirar y sus disciplinas, quiero resaltar la posición del director de fotografía en tanto sujeto moderno que mira y se piensa “memorizador” y creador de imágenes, entre luces y sombras, poseedor de un saber transmisible, de una técnica. La imagen es una forma de enunciación no verbal que configura sentidos. En plural, las imágenes son la construcción de mundos posibles, y también de protocolos del mirar y sentir que se integran a un sentido desde su configuración y modos de composición, en común acuerdo con una selección y ubicación de todas sus partes constitutivas. Estas imágenes pueden, entonces, tener un carácter narrativo en la medida en que se suceden, yuxtaponen, empalman, y proponen un hilo discursivo, en un tiempo determinado. Como bien señala Barthes, en la imagen cinematográfica cada elemento forma parte de una serie, y este no acaba de tomar su sentido más que integrándose a un nivel de descripción superior, a través de una serie de integraciones (1971: 13).

Para Putnam es conveniente hablar de representación siempre y cuando entendamos que “La visión no nos ofrece un acceso directo a un mundo prefabricado, sino que nos ofrece una descripción de los objetos según la cual estos últimos están en parte estructurados y contruidos por

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

la propia visión" (1988: 123). Paolo Fabbri se pregunta, en *El Giro semiótico* (2000), ¿cómo integrar la representación del lenguaje como discurso, como conjunto de fuerzas y narraciones? (2000: 13). Lo primero a tomar en consideración es que esa descripción de objetos en nada los reproduce con exactitud. En la línea trazada por Putnam y Fabbri, representación no es sinónimo de calco de la realidad, mucho menos de verdad verificable. La única realidad, decía Foucault, está en los objetos; no en las palabras ni en las cosas (Cit. por Fabbri, 2000: 40). En segundo lugar, hay que tomar en consideración que esta representación se vuelve discurso en la medida en que está estructurada por partes que interactúan entre sí y que configuran una totalidad. Estas partes tienen propiedades de emergencia^[2] (Eagleman, 2011: 518). De manera que lo que se desprende de su conjunción, el sentido, resulta siendo mucho más grande que la suma de todas sus partes o la visualización de una parte en particular. La semiótica, por tanto, me sirve de herramienta intermediaria, para establecer puentes entre disciplinas distintas, comprender y hacer inteligible el recorrido del sentido, su proceso, y su carácter exponencial, en la imagen cinematográfica.

Desde este punto de vista, "veremos que la combinación de estas unidades elementales (o *sememas*) producen sucesos de sentido distintos, es decir, distintas unidades de significado, que los contextos hacen pertinentes" (Hjelmslev cit. por Fabbri 2000: 36). Tanto en el plano de la expresión como en plano del contenido, estas unidades están relacionadas de manera sistemática, no se comportan arbitrariamente. En su fluir semántico, configuran algo que posee sustancia: la significación. Este fluir es, justamente, el que adquiere el texto analizado (la película) a través de su cualidad narrativa. Para Fabbri:

La idea de que la narratividad es un modo de poner en movimiento la significación combinando específicamente no sólo palabras, frases o proposiciones, sino también agentes especiales sintáctico-semánticos a los que a veces llamamos actores, otros personajes y así sucesivamente. La narratividad tiene una función configurante, con respecto a un determinado relato, remitiendo de inmediato a cierto significado.
 El conjunto de *La Odisea*, por ejemplo, remite a un sentido global que se da a su articulación narrativa. Es decir, el sentido de este poema no remite al conjunto de las palabras o frases que lo componen, sino de una articulación semántica global que es de tipo

[2] "El concepto de las propiedades emergentes significa que se puede introducir algo nuevo que no es inherente a ninguna de las partes" (Eagleman, 2011: 518).

El autor ilustra esta definición con un ejemplo que nos parece pertinente citar: "Ninguna de las piezas metálicas de un avión posee la propiedad de volar, pero cuando se ensamblan de manera adecuada, el resultado levanta el vuelo." (Eagleman 2001: 518).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

narrativo y configura un universo de significados de un modo totalmente autónomo. (Fabbri, 2000: 48).

En las imágenes cinematográficas, el sentido es la consecuencia de la interacción de todas sus partes. Como se combinan las palabras, frases, enunciados o proposiciones en un texto literario, se combinan en una película los componentes visuales básicos de lo que vemos: los tipos de espacio visual (tanto el físico –el que está enfrente de la cámara– como el espacio que aparece en la pantalla y el de la pantalla misma), las líneas y formas, el tono, el color, el movimiento (ya de los objetos, ya de la cámara y de los ojos del espectador), el ritmo de los objetos y el que propone el montaje. Estas *unidades elementales* interactúan en el encuadre con esos otros agentes especiales sintáctico-semánticos que Fabbri llama actores, con los personajes, la musicalización, la presencia de ruido o de silencios. La articulación de todos estos elementos en los distintos planos que se enuncian, al unísono, configura un sentido global que se comunica narrativamente, mediante un discurso audiovisual.

Como bien advierte Bruce Block (2008):

“Definir los componentes visuales abre la puerta a entender la estructura narrativa visual que puede ejercer de guía a la hora de diseñar personajes o elegir localizaciones, colores, decorados, atrezzo, fuentes tipográficas, vestuario, ópticas, posiciones de cámara, composiciones de cuadro, tipos de iluminación, movimientos de actores u opciones de montaje (2008: 5).

Las ventajas que señala Block van más allá del nivel práctico del empleo de una técnica porque el significado solo surge de la copresencia de todos estos elementos constitutivos, de su fluir, y de su encuentro con el espectador, en una situación de expectación particular. De allí que Eagleman insista en hacernos ver cómo la totalidad sobrepasa el desempeño de cada unidad aislada, cómo sólo podemos aprehender el dinamismo del sentido desde la totalidad, no desde el fragmento. Pues, en palabras de Greimas y Fontanille, el significado se comporta como “flujo coagulante, con su espesamiento continuo, a partir de la confusión original y potencias para llegar, por medio de su virtualización y actualización, al sentido de la realización” (1994: 9). Esto quiere decir que la unidad visual no tiene un sentido intrínseco que se sea inmutable, por sí misma, el sentido es aquello que surge depende de su conjunción con las otras unidades, tanto las del género de lo visual como las que integran lo verbal, auditivo y el montaje.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

El significado es reclamado por estos efectos de sentido visuales que se orquestan desde una relación dialógica entre director y director de fotografía, en la que la decisión final está a cargo del primero. El cine juega con estas cualidades de la imagen y busca potenciarlas como lenguaje. En este sentido, el cine también puede entenderse como una especie de archivo de imágenes que se renueva y actualiza gracias a su potencia intertextual. Y esto, justamente, permite constatar cómo la imagen se resignifica constantemente en conexión con otras artes y con ella misma, en relación con ese archivo que ha ido acumulando en el tiempo. De allí esa búsqueda constante de los realizadores y su equipo por lograr un lenguaje auténtico, autónomo y exploratorio, en el que toda decisión técnica y estética justifique la atmósfera que aspira desprender la película. "Un componente visual comunica: estados de ánimo, emociones, ideas, marca una estructura en una imagen" (Block, 2008: 3). Pero no por su mera existencia. La luz no nos dice nada por ella sola, sólo significa en la medida en que actúa sobre el objeto y en relación a un entorno, en el que la medición del cuerpo percibiente es absolutamente necesaria:

Es por medio del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido -en lengua- que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un modo de pensamiento del sujeto. (Greimas y Fontanille, 1994: 2).

Del paso del cine europeo al norteamericano, de las películas a blanco y negro al *Technicolor*, a la digitalización y la alta resolución (HD), esa búsqueda de un lenguaje plurisignificativo que permita contar y mostrar historias que estremezcan, que generen compasión y temor en el espectador ha sido constante. Sería interminable registrar todos los momentos en que el cine se vuelca sobre sí mismo o sobre otras artes para explorar sus capacidades narrativas y discursivas, para transformar y crear nuevas maneras de mirar y contar. Lo cierto es que muchas corrientes se han desarrollado desde entonces, muchos estilos también han dejado una marca, un sello reconocible. El cine ha sabido jugar acertadamente con su propio lenguaje para fijar referentes de usos y técnicas, actualizarlos, invertirlos, parodiarlos. Cuando hablaba de protocolos del mirar, al inicio de este trabajo, me refería precisamente a cómo ciertas asociaciones que los sujetos percibientes hacen entre los objetos y sus estados de ánimo pueden generalizarse y, por medio de un convenio, categorizarse. Incluso, pueden llegar a constituir un valor determinado, dentro de un tiempo histórico determinado. La luz o los colores pueden comunicar un estado de ánimo para un grupo de gente, en un contexto global, porque las maneras de mostrarlos y de percibirlos así lo permiten. Un ejemplo de ello son las teorías sobre el color de Vittorio Storaro en *Writing whit light*

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

(2002) y sus aplicaciones en películas como *El conformista* (1970), *Apocalipsis Now* (1979) y *El último emperador* (1987). Asimismo, el contraste y la afinidad entre planos y secuencias, a nivel del espacio, de las líneas, del tono, etc. pueden percibirse asociadas a estados como: pasividad, violencia, velocidad, entre otras cosas.

Block señala que hay características emocionales vinculadas a las líneas curvas y rectas. Pero estas connotaciones socialmente establecidas sobre las formas y líneas solo son en la medida en que se asumen así virtualmente: como generadoras potenciales de estos significados por asociación y aprobación de una comunidad visual que incluye tanto al realizador y a su equipo de producción, como a los espectadores. Estas mismas características, bajo estas mismas circunstancias de enunciación, pueden aplicarse a las formas circulares, cuadradas y triangulares. Las redondeadas pudieran asociarse con lo romántico, la naturaleza, lo orgánico, lo infantil, lo flexible. Las cuadradas son más directas, pueden asociarse a lo industrial, al orden, a lo artificial, lo rígido. Las triangulares, por su parte, poseen diagonales. De manera que pueden tener un carácter aguerrido, agresivo, dinámico, amenazante, caótico, desorientador (2008: 91). Pruebas de ello hay muchas, pero una clásica puede ser *El Gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene. Respecto al tono, dice Block, "el cine negro y las películas de terror y suspenso suelen enfatizar el control incidental de la escala de grises" (2008: 122). *Blade runner* (1982) propone esquemas de iluminación que transmiten los estados de ánimo relativos a la historia y a la naturaleza de sus personajes. Finalmente, con los espacios cerrados o abiertos, el uso de grandes angulares y la profundidad de campo, se pueden comunicar sensaciones de inmensidad, de acorralamiento, de inmensidad (Block 2008: 80), se puede dirigir la mirada del espectador para hacer énfasis narrativo en una situación, para situarlo en el contexto del actante o personaje, como ocurre en *Citizen Kane* (1941), al "borrar temporalmente el marco del encuadre y crear una sensación de espacio visual fuera de sus límites" (Block, 2008: 81). Es por ello que reconocemos a Lubezqui en la expectativa y angustia que genera la inmensidad de sus planos en *The tree of live* (2011), *Gravity* (2013), *The revenant* (2015).

Las asociaciones que fundamos, en tanto cuerpos perceptivos, con los objetos son dinámicas en el tiempo. Las emociones y sensaciones dependen de variables externas (contexto global) y de variables internas relacionadas con las cualidades narrativas del texto (el *look* u atmósfera que quiera adoptar la película, la mirada que nos quiera mostrar, su aroma). El estado, dicen Greimas y Fontanille, "es un estado de las cosas del mundo que se ve transformado por el sujeto, pero también

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

es el estado de ánimo del sujeto competente para la acción y la competencia nodal misma, la cual simultáneamente sufre transformaciones" (1994: 14). Los estados de ánimo no son exclusivos de los actantes, sino están presentes en la propia narración del texto, y ambos transfiguran los del espectador.

Aunque la realización de una película supone la colaboración de un equipo interdisciplinario, toda obra memorable, como bien dice Almendros, coincide en algo: la fuerza narrativa de sus imágenes, esa cualidad que tienen de quedar fija en el espectador memorioso, está a cargo del director y del director de fotografía. Este último tiene, entre sus competencias: (1) traducir el guion de un lenguaje verbalizado a un lenguaje visual. (2) establecer la narrativa visual de la película. (2) configurar el clima de las escenas a través de la luz. (3) ubicar las localizaciones, escoger los equipos, adecuar el vestuario y la utilería al *look* de la película. (4) ubicar la cámara en el espacio para componer las tomas. (5) estar a cargo de la calidad visual y del control del color hasta la postproducción (Bianchi, 2007: 37-38). Potenciar las posibilidades expresivas de cada plano propuesto por el director y ser el "depositario o transmisor de adelantos o descubrimientos en eso que se ha dado en llamar lenguaje cinematográfico" (Almendros, 1990: 27), muchas veces, lo puede llevar a rebasar los límites de otras áreas como la dirección de arte y la producción.

Pero una película, como he venido explicado, es un sistema complejo, en el que todos sus elementos constitutivos se interrelacionan como distintas fuentes de significado para hacer emerger proposiciones significativas que, por separado, no tendrían el mismo sentido. Como Fabbri sostiene (2000), la imagen no es el único mecanismo de contenido semántico. Ella se apoya en el elemento actoral, musical, verbal. Aunque, históricamente, las películas tenían un carácter narrativo que se enunciaba principalmente a nivel de la construcción de la imagen y de la actuación, intervenida ocasionalmente por enunciados escritos, y acompañado por la música; hoy día no tiene objeto seguir valorando las cualidades narrativas del texto fílmico desde la jerarquización de sus elementos constitutivos. La significación es rizomática, su proceso de configuración no puede comprenderse desde una posición unívoca o fragmentaria.

Christian Metz justifica, basándose en los estudios de Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Bremond y Todorov, el análisis estructural de una película. Pero, el parecido entre un plano y el modelo lingüístico no hay que tomarlo al pie de la letra, aclaran André Gaudreault y François Just (1995: 29). Para Metz, el plano se parece más a un enunciado que a una palabra. En este sentido, el plano

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tiene una organización sintáctica y semántica que permite contar lo que se cuenta de “cierta manera”. No obstante, los enunciados, como potencial realizado de un texto en un acto de significado, no son nada si no se encadenan unos con otros. En una película, un plano sucede a otro. En la medida en que se propone una secuencia de acciones, se construye un discurso narrativo y ficcional, que se da en un tiempo y en un espacio. Además de estas dos características (narratividad y ficcionalidad), este discurso debe tener unicidad e intensidad de efecto para sobrecoger al espectador, generar un efecto tensivo, estimular sus sentidos.

Ciertamente, el guion constituye la propuesta inicial que marca la orientación que tendrá toda la película. Desde la preproducción hasta la postproducción. En todo este transcurso, el director de fotografía desempeña un rol esencial, no solo como traductor sino como materializador del deseo del director. Y esto es justamente lo que explica Almendros sobre su práctica: “la habilidad del director de fotografía se mide por su capacidad para organizar visualmente una escena ante el lente” (1990: 21). Esta anticipación que supone la organización de un mundo posible no es solo mecánica, el ojo ante el objeto tecnológico y el resultado que de su uso se obtendrá es también una anticipación de las creencias del espectador ideal, del público en general (sus valores, sus creencias), del mercado, de ese mundo al que se le propone el texto. Un texto al entrar en circulación en la sociedad tiene vida propia, tiene lo que llama Davidson (1990: 127) *autonomía del significado* y este significado puede que no coincida con el que un autor previó en su composición. Esto “significa que no puede haber forma de discurso que, sólo a fuerza de su significado convencional, pueda usarse solamente para un propósito dado, tal como hacer una aseveración o formular una pregunta” (1990: 127).

“En el visor no solamente se selecciona, sino que también se organiza el mundo exterior. Las cosas se vuelven pertinentes, toman cuerpo en relación a límites verticales y horizontales y se sabe al instante, gracias a los parámetros del cuadro” (Almendros, 1990: 20). El mundo exterior son todas las posibilidades para narrar la historia, para representar los objetos. Ahora bien, este poder de selección, integración, relación y exclusión de los distintos elementos constitutivos del encuadre, así como la escogencia del ángulo de enfoque para cada elemento, determinarán la manera en que se comunica visualmente esa historia. La estructura de la imagen, los estados de ánimo, emociones e ideas que se quieran captar dependerán del encuadre y su iluminación porque ellos son los que crean esa atmósfera que le da unidad y expresividad a la película.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Toland, por ejemplo, con su iluminación y contrapicados, no buscaba un efecto estético en *Citizen Kane*, buscaba potenciar aquello que ya había sido abordado por el expresionismo alemán: imprimir una huella profunda en el espectador desde lo subjetivo que traspasara lo epidérmico, lo impresionista, y se internara en lo sensible: en la transmisión de sensaciones como soledad, tristeza, abandono, en la expresión del derroche, del gasto.

El *punctum* como propiedad emergente del sentido:

Para mí, la fotografía en el cine no es un elemento medioambiental, preciosista, superfluo, sino pertinente. Justificada o no, la luz y el enfoque contribuyen sustancialmente en la creación de la atmósfera de una historia y la hacen singular, inteligible, verosímil. Esa singularidad es la huella, lo que hace que la película no pase desapercibida y se sume a ese banco de producciones felices, pero irrelevantes. Roland Barthes (1989) habla de un *punctum* en la fotografía, "elemento que viene a perturbar el *stadium* (campo tan vasto del deseo indolente)" (59). Esto es: "El pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. *El punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)" (1989: 59). En otras palabras, es lo que hace a la imagen, ergo a la película, potencialmente memorable.

El azar juega un papel importante en el cine y en todo proceso creativo que el sujeto emprende. Los descubrimientos más productivos con la cámara fueron, casi todos, azarosos. Tanto el científico como el artista saben lo que buscan lograr, más el proceso para hallarlo es algo desconocido, en fin, azaroso. Almendros relata en *Días de una cámara* cómo la "casualidad" jugó un papel importante a lo largo de su carrera:

Disponíamos también de un *zoom*, pero se utilizó poco. En el montaje de la tempestad hay un *zoom* brusco y mal hecho, no pensado para ser montado: un simple recurso que me permitiría pasar, rápidamente y sin interrupción, del plano general al primer plano. Se daba por supuesto que Barbet lo cortaría en el montaje (...)

El caso es que Barbet vio ahí un efecto de vértigo que le convenía.

Yo le dije que eso arruinaría mi reputación, que de haberme pedido un *zoom* para montarlo, se lo hubiera hecho con mucho más cuidado y mejor; que la intención era otra. Pero cuando vi montado todo el copión, comprendí que Barbet, como otras tantas veces, tenía razón. Aquel *zoom* brusco añadía dramatismo a una de las escenas más violentas de la película (1990: 78).

Storaro, por otro lado, logra ese efecto perturbador sobre el Coronel Kurt, en *Apocalipsis Now*, gracias a la precariedad de recursos con que contaba durante los primeros días de rodaje. Es Coppola

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

quien explica la dificultad de las escenas que correspondían a Marlon Brandon: Storaro toma su cámara y, entonces, comienza a grabar "paso por paso", dice este realizador. Un rayo de luz tras otro rayo de luz va descubriendo el rostro del Coronel que yace en la penumbra del templo. El efecto surrealista de este plano acrecienta el suspenso que se viene construyendo desde el inicio de la película y le agrega una nota mística asombrosa. Lo "impredicable" se conjuga aquí con los elementos compositivos de la imagen, lo conceptual y la decisión técnica del director de fotografía de hacer estos acercamientos del rostro de Marlon Brandon (que no quería una toma de cuerpo entero debido a su peso).

De modo que el *punctum* es aquello que nos atrae de la imagen, eso "inexplicable" que nos punza, que sólo se percibe como premonición, como anticipación de algo, y que en el cine es producto de la configuración. Como Barthes, pienso que el *stadium* (eso que yo llamaré en adelante lo "medioambiental" en el cine), mientras no sea "atravesado", "fustigado", "rayado por un detalle" (el *punctum* de Barthes) engendra el tipo de imagen más definida y común (Barthes 1989: 78- 79). Parafrasear a Barthes, en este orden de ideas, me sirve para explicar cómo la fotografía en ciertas películas participa activamente en la narración, mientras que en otras no, pasando totalmente desapercibida. Quiero dar a entender cómo el guion, la actuación y demás elementos de la película pueden redimensionarse desde los contrastes y afinidades de los componentes visuales de la imagen; cómo una toma puede dar un giro completamente distinto y dotarse de mayor o menor intensidad.

Para Barthes no es posible establecer una regla de enlace entre el *stadium* y el *punctum*, se trata de una copresencia. Aunque un poco vaga[3], esta propuesta del proceso perceptivo plantea algo que puede entenderse desde los mecanismos descritos por Greimas y Fontanille. El *punctum* podría ser aquello que está antes de la categorización, antes de lo cognoscitivo. Eso que al sujeto perceptivo, cuerpo y operador del sentido a la vez, perturba y mueve; eso que está pronto a su aprobación o desaprobación, y, por tanto, genera tensión e inestabilidad en él. Esa perturbación que se da en el espectador, durante el tiempo de visualización, es la que también se da dentro de la narración, tanto a nivel visual como verbal y auditivo, en el actante y en su devenir.

[3]Pienso que es pertinente, antes de establecer un juicio, recordar desde dónde habla Barthes en este libro. Como advierte en la introducción, no encontraremos aquí al Barthes postestructuralista ni a un especialista en fotografía. Barthes habla desde el gusto, por lo tanto sus opiniones no están justificadas epistemológicamente.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Para que se construya el sentido de un objeto del mundo se tienen que dar ciertas precondiciones y condiciones. El cuerpo, como ya sabemos, media entre los objetos del mundo y el sentido que a estos se les adjudica porque la conversión en valor de los primeros está a cargo de ese cuerpo. "Es por medio del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido -en lengua-, que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un modo de pensamiento del sujeto" (Greimas y Fontanille 1994: 13) Pero este proceso no es lineal, involucra también otros aspectos relacionados con el entorno. En este punto, ya el sujeto como operador del acto cognitivo está en la facultad de organizar y transformar figurativamente el mundo que mira a su manera, pero ese mundo estará cargado de su propia interacción con lo colectivo: historia, valores, normas, ideas, etc.

El texto cinematográfico no construye su sentido aisladamente, hay otros componentes externos con los que debe interactuar: el receptor y la situación de enunciación, eso que arriba llamo entorno. Incluso, muchos de los componentes visuales de una película se deciden tomando en consideración la importancia de este entorno: se piensa en función de las condiciones del rodaje y también se piensa en una especie de espectador ideal para la película. Respecto a este último detalle, las creencias del público intervienen en la narración y en cómo se planteará discursivamente la historia porque se busca un efecto perceptivo de aprobación o rechazo, de desconcierto, conmoción o choque. Un ejemplo claro de ello fueron las vanguardias históricas. Y no me refiero únicamente al tratamiento de un tema en particular (que pueda considerarse tabú dentro de una comunidad) sino a las estrategias discursivas que visualmente el director y el director de fotografía decidieron poner en marcha.

Muchas veces una obra no tiene a un público capacitado para ser entendida. Solo un pequeño número de espectadores acepta la propuesta. Esta particularidad de la construcción de sentidos es algo muy explotado por las formaciones alternativas al cine académico. Sobre todo las propuestas independientes tienden a explorar y experimentar con la sintaxis del lenguaje visual. La obra en sí puede ser revolucionaria, pero si el público no tiene los conceptos estéticos para aceptar la propuesta, se pierde por un tiempo hasta que viene a ser reivindicada por un grupo, una corriente, un movimiento posterior. Es entonces cuando la crítica y la historia de la cultura cooperan, se transforman valores, se modifican protocolos perceptivos y se introducen cambios en la mirada. En el campo de la literatura y de las artes plásticas se han registrado casos famosos que ilustran esto: el Conde de Lautreamont (Isidore Ducasse) con *Los cantos de Maldoror*, o el

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

riesgo que Van Gogh representó para los marchantes de su época. En general, las vanguardias. En el cine, recordemos que la primera propuesta de *Blade runner* (1982), de Ridley Scott, que más tarde apareció con el subtítulo de "final cut" (1992) fue inicialmente rechazada por la productora porque se consideró que sería incomprensible para el público de entonces. De ahí que se impusiera la presencia de las voces explicativas *in off* de Deckard, como si se tratase de un narrador tradicional del *noir*. En este entorno, entonces, espectador (como sujeto operador del acto cognitivo), colectivo lego, colectivo crítico y mercado intervienen en la construcción del sentido.

El entorno no está pasivamente afiliado a la interacción, es dinámico y los directores saben que deben lidiar con él. Cuando Eagleman dice que "la totalidad puede ser a veces más grande que la suma" (2011: 518), está pensando en el sentido como algo que no se culmina, que se reactualiza constantemente. El *punctum* de un texto fílmico puede serlo o no para un determinado público, durante un tiempo. Pero, sin duda, me atrevería a decir que eso que punza, pincha y capta la atención es derivado de esa propiedad emergente del sentido. Lo "pertinente" a la narración, en oposición a lo "medioambiental", es el desvío en el uso convencional de los componentes visuales por parte del director y del director de fotografía, en su propuesta creativa. Ese uso es consciente: "Cada vez que hago una película, me pregunto: ¿Cómo se rueda normalmente este tipo de escena? ¿Y si hiciéramos lo contrario?" (Almendros, 1990: 39). Sin embargo, no excluye que el azar juegue a favor a veces.

Pero lo que escapa (el *punctum*) no es inherente a cada componente visual en sí, es lo que emerge cuando el texto interactúa simultáneamente con sus elementos compositivos y el entorno. Si no ¿por qué conmocionan ciertas películas? por qué *L'Année dernière en Marienbad* (1961) de Alain Resnais, *Eraserhead* (1977) de David Lynch, *Natural born killers* (1994) de Oliver Stone, *Pulp Fiction* (1994), todo Kubrick, *El topo* (1972) de Alejandro Jodorowsky, entre otras tantas, se convierten en películas de culto?, ¿qué hay en todas ellas que las distingue del resto?, ¿por qué una película como *El Hoyo* (2019) de Gaztelu-Urrutia resulta tan controversial en épocas de pandemia?

Parece que concluyo con más preguntas que respuestas. Pero para recapitular lo expuesto, luego de abordar los problemas teóricos relacionados con la imagen, su configuración y sentido, es importante sentar las bases de la perspectiva con que se evalúa cómo se comportan e interactúan los distintos componentes visuales dentro de los sistemas y procesos de significación del cine; y cómo

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

se comportan e interactúan los distintos componentes visuales dentro de los sistemas y procesos de significación del cine; y cómo el uso de la luz y de la profundidad de campo en la imagen cinematográfica pueden valorarse como *punctum*.

Según Fabbri:

Podemos crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones válidas. En última instancia, solo por ese camino se puede estudiar esa curiosa realidad que son los objetos, unos objetos que pueden ser al mismo tiempo palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, estados de materia, etc., o sea, toda nuestra comunicación (2000: 41).

Queda claro, pues, que parto de la idea de caracterizar el significado como flujo constante, mutable, activo. El sentido que deriva de la representación y expectación del discurso fílmico, planteado como conjunto de imágenes, enunciados, que se suceden y están articulados entre sí, con cualidades narrativas y ficcionales, no puede comprenderse como algo culminante, que llega a ser en una toma final (cuando termina la película). El sentido es algo que se rehace constantemente porque tiene propiedades emergentes; y se hace en la relación que se establece entre las unidades internas de la película y lo externo: el espectador y el entorno global. Recordemos, además, la noción de autonomía del significado. El significado circulando por diferentes creencias, entornos y fuerzas que termina cuajando de manera imprevisible; de manera en que el espectador ideal de la emisión no concuerda con el espectador real, empírico.

Referencias

Agelvis, Valmore (2021). *Sobre Putnam y la idea de "contenido estricto"*/ Entrevistado por Vanessa Leal. Comunicación personal.

Aristóteles (1990). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Almendros; Néstor (1990). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.

Barthes, Ronald (1970). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

——— (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 28 ESPECIAL, ENERO- DICIEMBRE, 2020-2022
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Bandelli, Pío; Della Volpe, Eco y otros (1971). *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Benveniste, Emile (1977). "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de Lingüística General II*. México: Siglo XXI.

Bianchi, Clara (2017). *Dirección de fotografía y efectos visuales: Articulación de los roles en el cine contemporáneo*. Buenos Aires: Elaleph.

Block, Bruce (2019). *Narrativa visual. Creación de estructuras visuales para cine, vídeo y medios digitales*. Barcelona: Omega.