

Des-gramaticalizar el cine. Un estudio sobre el papel del símbolo en tres filmes de impronta moderna¹

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE²

Artículo recibido el 16 de julio de 2021, aprobado para su publicación el 12 de noviembre del 2021

Resumen

La investigación filmica permite pensar la complejidad de la narrativa del séptimo arte, la cual, más allá de la composición de elementos técnicos, se estructura a través de mecanismos retóricos y poéticos que hacen posible la creación de sentido. Como resultado de una investigación sobre el trabajo retórico, en este artículo analizamos el símbolo, capaz de amplificar el sistema expresivo cinematográfico, en tres filmes de impronta moderna (*The Tree of Life* de Terrence Malick, *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* de Roy Andersson y *Cemetery of Splendour* de Apichatpong Weerasethakul), a partir de la taxonomía propuesta por Cassetti & Di-Chio (1991). A través de un estudio de caso, de corte hermenéutico, se examina cómo opera el símbolo, en tanto estrategia de des-gramaticalización, para potenciar el trabajo expresivo de filmes que se interesan por romper con la ilusión de realidad del cine clásico.

Palabras clave: Lenguaje simbólico; Retórica; Símbolo; Cine contemporáneo; Narrativa; Estudios sobre cine.

-
- 1 El presente artículo se deriva de la investigación: *Estudio de la alegoría y el símbolo como recursos narrativos en el cine barroco y moderno*, inscrita en la Dirección de Investigaciones y Postgrados de la Universidad de Manizales, Colombia.
 - 2 Comunicador Social y Periodista de la Universidad de Manizales, Filósofo de la Universidad de Caldas, Especialista en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Filosofía de la Universidad de Caldas, Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor Titular de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales y Líder del Grupo de Investigaciones de la Comunicación. Correo electrónico: cfalvarado@umanizales.edu.co

De-grammaticalization cinema's grammar

A Study about the symbol in three films of modern imprint

Abstract

The filmic research allows us to think about the complexity of the seventh art narrative, which, beyond the composition of technical aspects, structures itself through rhetorical and poetic mechanisms that make possible the configuration of purpose. As a result of a rhetorical work research, this paper analyzes the symbol, able to amplify the expressive cinematographic system, in three films of modern imprint (The tree of life from Terrence Malick, A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on existence from Roy Andersson and Cemetery of Splendour from Apichatpong Weerasethakul), starting from the taxonomy proposed by Cassetti & Di-Chio (1991). Through a case study of hermeneutic perspective, we review how the symbol works as a strategy of de-grammaticalization to boost the expressive work of the films that are interested in breaking the illusion of reality proper of classic cinema.

Key words: Symbolic language; Rhetoric; Symbol; Contemporary cinema; Narrative; Film studies.

1. Introducción

Nuestro interés por acercarnos al funcionamiento del símbolo como figura retórica nos lleva a revisar las formas en que se definen sus recursos poéticos-narrativos al interior del Séptimo Arte. En dicho espectro, se reconoce un interés claro por la diseminación del sentido que ausculta el lenguaje en calidad de medio y objeto de estudio. El uso de figuras retóricas puede ser intencional por parte de los cineastas como también pueden ser efecto de la lectura de los públicos. Por ello es importante su análisis para dar un justo lugar a su potencia discursiva en la pantalla. Las figuras presentes en el cine permiten tanto a cineastas como espectadores separarse de las formas expresivas que la historia del séptimo arte ha lexicalizado, ha convertido en gramática, en particular gracias al cine clásico americano.

En tal medida, se puede decir que el sentido no se agota en lo representado, sino que supone ahondar en la forma de representación. Es así como pensamos que la des-gramaticalización del lenguaje fílmico, a través de las figuras retóricas, opera como una herramienta para que cineastas y espectadores incrementen el sentido que circula en la pantalla grande. Como no tenemos la respuesta, la pregunta por la naturaleza de las figuras queda abierta. ¿Son formas inmanentes al texto o el efecto de los mecanismos de lectura? Creemos *que*, sin ser taxativos, hay que pensarlas entre ambas instancias.

Las figuras retóricas (que tradicionalmente han supuesto un uso figurado del lenguaje) son elementos expresivos con fines persuasivos que implican la participación del lector para que, en el caso del cine, refiguren las imágenes en movimiento modificando el lenguaje más allá de su tentativa literalidad. No obstante, no puede perderse de vista que el trabajo retórico utiliza contenidos culturales determinados (de cada época, para ser precisos) y se condiciona por las vivencias sociales e individuales que revitalizan los sentidos para que afloren los contenidos latentes, los cuales son referentes para el ejercicio mismo de interpretación; en otras palabras, existen múltiples interpretaciones dadas diversas experiencias particulares.

Su estudio, originalmente en el terreno del lenguaje verbal y escrito, se ha extendido a otras materias expresivas como la imagen en movimiento. Metz (1968; 1971), padre de la *semiología del cine* en clave estructuralista, propició una comprensión teórica del séptimo arte en la cual estudió tanto la dimensión verbal como no verbal de las figuras retóricas. En su obra se señalan algunos vacíos, en términos de la necesidad de escapar al modelo lingüístico, que impiden comprender a fondo el funcionamiento retórico de la imagen-movimiento. En el discurso fílmico, la narrativa supone un sistema de códigos que, con el paso del tiempo, han sido estabilizados. Parte de las figuras retóricas han sido, inicialmente, formas expresivas creativas que, con su uso repetido, han terminado operando como convenciones. Esto puede constatare en el cine clásico que con su afán de contar historias se centró, de diferentes modos, en un ejercicio sistemático de codificación. Otras épocas del cine (barroca, moderna, posmoderna) han supuesto, en términos narrativos, una distancia o modificación de dicha lexicalización.

En el *cine moderno* (décadas de 1960 a 1980), territorio que nos interesa para revisar el trabajo del símbolo, se rompe con las certezas clásicas y se cuestionan las convenciones para dar paso a cierto proceso de desestructuración (Martín, 2002). Estamos ante un cine que, a grandes rasgos, revela su propia enunciación y se decanta por hacer gala de la artificialidad. En dicho periodo podemos encontrar un uso del símbolo que desea mostrar una imagen/movimiento dinámica que contrasta con las narrativas que tenían como cometido generar una fuerte ilusión de realidad.

En síntesis, esta investigación examina cómo el símbolo, en tanto figura retórica, des-gramaticaliza el lenguaje fílmico, lo cual permite, por un lado, crear nuevos sentidos al revelar otras maneras de presentar lo real y, por otro, evidenciar la fuerza fílmica en su expansión retórica. El símbolo, como un signo que amplifica en una manera casi infinita su sentido, genera una liberación de la relación significante-significado, pone al descubierto la necesidad de interpretar su movimiento y, con esta idea de base, se despliega el presente trabajo investigativo.

2. El sentido del símbolo. Des-ocultamiento y liberación en la retórica cinematográfica

Contrario a la alegoría, con quien se opone normalmente, el símbolo es anterior al lenguaje sistematizado e implica, en su seno, un discurso inacabado. Para Ricoeur (2003) la gran diferencia con lo alegórico está en su modo de operar: la alegoría trabaja por traducción y el símbolo por transferencia metafórica. Podemos señalar que tanto la alegoría como el símbolo (en calidad de figuras retóricas) parecen distanciarse entre sí en una especie de combate que pone en tensión una connotación natural, propia del símbolo, y una construcción artificial, propia de la alegoría (Todorov, 1991). Se gesta, así, un juego entre intuición–razón que explica la oposición entre dichas figuras.

El símbolo, según Ricoeur (2003), trabaja por transferencia metafórica. Se distancia de un uso referencial lo cual permite des-gramaticalizar el lenguaje estético con el fin de romper cualquier sistematización de su operación y dar paso a otras formas de expresión. Depende, a la vez, de un proceso extra-discursivo para actualizarse a partir de la interpretación, del ejercicio de lectura que hace que la realidad sea un efecto del trabajo expresivo, de lidiar con el *Afuera* indeterminado que se opone al lenguaje.

Pensamos el símbolo más allá de un contrato social. Como sugiere el enfoque semiótico, hay una arbitrariedad tras la composición de esta figura en calidad de signo. No obstante, el símbolo, desde el ángulo hermenéutico, no se agota en descifrar el código de base. Supone, en otra línea, recoger sobre sí múltiples lecturas que acumulan capas y capas semánticas tras el horizonte de sentido donde se ubique. Lotman (1996) nos recuerda su dimensión extra-semiótica, que la hermenéutica explora, y Eco (1998) resalta su rol para la construcción de universos de sentido que, a su vez, orientan su desciframiento.

Como señala Ricoeur (2003), si la base natural puede desembocar en una gramática, no es posible apresar esta figura retórica en un canon. De ser así, el trabajo interpretativo no tendría valor. Una máquina podría interpretar símbolos. Lo cual, en el sentido profundo sugerido por la hermenéutica, no tiene lugar. Si la intención es recuperar la fuerza del símbolo para expandir el sentido, para condensar, sobre una dimensión expresiva concreta, direcciones múltiples de lectura, no es deseable reducirlo a una estructura (así tenga usos concretos en sistemas relativamente cerrados de signo).

Para efectos de nuestro trabajo, comprenderemos el símbolo en términos orgánicos, lo cual supone que su desciframiento siempre implica una relación con el contexto cultural en que emerge. Sin caer en la pura artificialidad que cada cultura depara, se entiende como natural en dicho seno, como extensión de base de sus

propias formas de modular la realidad. Por eso, como sugiere Garagalza (1990), tiene la cualidad de ampliar la comprensión de quien se enfrenta a su lectura en el marco de un texto. Dicha posibilidad de apertura a una forma de verdad (por lo menos en términos estéticos, como des-ocultamiento de sentido), permite reafirmar nuestra idea de que el símbolo, en calidad de figura retórica, no puede reducirse a un mecanismo ornamental.

Estructuralmente, registramos el símbolo en términos hermenéuticos como dos mitades que buscan reunión (Gadamer, 1991). Su plano expresivo tiene una distancia evidente con su plano de contenido. Entre ambos hay siempre un misterio que reclama la exégesis. Así, la distancia supone una apertura de sentido que abandona la linealidad del signo convencional para dar paso a una pluridimensionalidad. Por ello la interpretación siempre pasa del plano expresivo a un plano de contenido amplificado, ramificado, virtualmente, el sentido hasta el infinito.

Volviendo a Ricoeur (2003), este ha tematizado el símbolo como una figura que da que pensar. Por eso señala que el trabajo interpretativo oscila entre la donación que la figura hace en términos de apertura y el trabajo de quien hace su lectura a partir de su propio horizonte de vida. El filósofo sostiene que en el símbolo se gesta un doble movimiento. En principio ofrece una base en la que se reconoce la estructura del símbolo (que puede asociarse a la visión convencional de la semiótica), luego revela un excedente que sobrepasa la estructura y permite una conexión con el mundo en que el símbolo se ubica.

El sentido literal y manifiesto apunta más allá de sí mismo hacia algo que es *como* una mancha, *como* una desviación, *como* una carga. Así, contrariamente a los signos técnicos que, en su absoluta transparencia, solo dicen aquello que quieren decir al plantear el significado, los signos simbólicos son opacos porque el sentido primero, literal, patente, apunta analógicamente a un *sentido segundo que no se da más que en él* (Ricoeur, 2003, p. 263).

Por su parte, Agis-Villaverde (1995) insiste en que la fuerza de la visión ricoeuriana del símbolo radica en que al desplegar la interpretación no se borra el misterio original, sino que se aviva con la posibilidad de sobrepasar dicho punto de partida hacia un nuevo universo de sentido mayor, es decir, el símbolo va más allá de la simple reproducción de sus orígenes.

En este contexto hermenéutico, el símbolo opera siempre al interior de un texto. No obstante, no se reduce a una parte (o elemento mínimo) que se articula con otros elementos afines para dar un resultado mayor. El símbolo mismo puede desbordar el alcance de un texto. Ser una parte mayor del todo. Lo que nos interesa es que el símbolo no se tematiza de una manera cerrada. Puede operar de varias maneras. Para efectos del cine, que nos ocupa, puede ser un objeto, un cuerpo, una imagen, un contraste entre imágenes, una relación entre imagen y texto, etcétera. El modo

de descifrarlo siempre reclama el trabajo interpretativo, la lectura que supone el mundo que se despliega delante del texto.

En el mundo del cine encontramos tematizaciones del símbolo desde la perspectiva semiológica que se interesó por pensar estructuralmente el funcionamiento del filme. Mitry (1991) ofrece, en su obra, una visión del símbolo a partir de un proceso de sustitución que tiene la virtud de dar apertura al sentido que podemos sintonizar con nuestra discusión hermenéutica.

Si pensamos en la idea de relevo que sugiere Metz estaríamos más en un terreno de semiotización que es la base del cine. Las imágenes operan como sustitutos signícos para dar lugar a un texto. En tal caso, no encontramos el símbolo como nos ha interesado tematizar. La segunda sugerencia se centra en un segundo significado que, concretamente, suma a una significación inicial. Para el caso del cine, reconocemos que el símbolo puede operar en diferentes instancias. Puede hallarse tanto en la dimensión diegética (el universo de ficción puesto en pantalla), como operar a partir de los recursos de enunciación del séptimo arte. Puede ser símbolo un objeto al interior del escenario, como el escenario mismo puede devenir símbolo. Puede ser símbolo un tipo de plano recurrente como un tipo de escritura en imágenes.

Nuestra pesquisa se centra en reconocer que la fuerza retórica del símbolo yace en el lugar en que su enigma aparece. Si, en principio, no tenemos inconveniente con la idea semiológica de un segundo significado, lo hacemos siempre y cuando no se asuma que existe un significado de base de tipo gramatical. Es decir, un significado previamente codificado sobre el cual se da un acuerdo social. Para la lectura hermenéutica el símbolo no tiene un sentido previamente establecido pues esto supondría borrar su enigma. Hay, si se desea, marcas culturales que detonan la posible lectura sin que sobre ellas se cierna algún tipo de reglamentación.

Frente al símbolo, nuestra postura se centra en tomar distancia de cualquier gramaticalización del cine. El símbolo, al suponer un ejercicio de mediación entre el plano expresivo y las múltiples posibilidades semánticas, opera en términos poéticos, lo cual lo distancia de cualquier idea de referencialidad, cualquier intento de atribuirle un objeto concreto como correspondencia. Sin duda, este rodeo que tiene lugar en el interior del símbolo nos ha hecho interesarnos por pensar su presencia en el cine moderno. Lo cual no quiere decir que sea privativo de este espacio. Símbolos encontramos en cualquier suerte de cine sin importar su geografía, época o estilo narrativo.

Nos enfrentamos a una narrativa que busca sabotear (de diferentes modos) la idea de transparencia representativa propia del cine clásico. Es decir, el cine moderno no oculta el andamiaje del dispositivo cinematográfico, opta por hacer evidente su artificialidad lo cual, como efecto, supone cierta dinámica antinarrativa propicia para el trabajo del símbolo. "...viene a ser aquel en que la representatividad y los valores

miméticos entran en crisis, rechazando al mismo tiempo, la estructura lógica del discurso mediante la discontinuidad narrativa...” (Aragón, 2006, p. 27).

El periodo 1960-1980 da origen al estilo moderno en el séptimo arte para dar respuesta al clasicismo mediante una *poética misteriosa*³, un cine que no se decanta por extender lo real de manera directa, que se rehúsa a las codificaciones naturalistas de tipo especular. Ello lo vemos reflejado en los tres filmes, objeto de análisis, que no corresponden con la época de la modernidad del cine. Las obras son contemporáneas, pero se decantan por el estilo moderno en su narrativa que, como sabemos, supera y sobrevive su propio tiempo. Ahora, no queremos decir que el símbolo siempre se haga presente en las arcas modernas. Pensamos que puede leerse bajo el manto hermenéutico que pone en contacto con un inconsciente cultural, y mediante una lectura semántica que depende de la singularidad de cada obra.

3. Metodología

Los resultados que presentamos se contemplan dentro del campo de los estudios de caso que abordan, como unidad de trabajo, un grupo de filmes que responden (sin pretender hacerse un análisis histórico) a la narrativa moderna en el cine contemporáneo. Hemos presentado ya resultados del análisis del símbolo en el cine moderno *in situ* (Alvarado y Peralta, 2017), es decir correspondiente al lapso histórico en que, aproximadamente, esta corriente tiene lugar (1960-1980). En este caso ponemos a prueba nuestro trabajo con filmes de corte moderno que, aunque no corresponden directamente a la época de origen, operan bajo los rasgos estéticos propios del periodo. Dicha idea se justifica en tanto la narrativa no se constriñe a la historia. Así, nuestra unidad de trabajo (muestra) está conformada por una filmografía contemporáneo seleccionada bajo el criterio de *muestra opinática* de Arias (2006). Se abordan tres películas seleccionadas a partir del reconocimiento de la crítica especializada: *The Tree of Life* (2011) del director Terrence Malick, *Branch Reflecting on Existence* (2014) con la dirección de Roy Andersson y *Cemetery of Splendour* (2015) con Apichatpong Weerasethakul en la dirección.

En el marco de los estudios de caso, esta investigación se orienta por la perspectiva de una hermenéutica filmica, tanto en el abordaje del objeto de conocimiento (narrativas cinematográficas), la categoría central de estudio (la des-gramaticalización del lenguaje), como en la sustentación teórica de corte transdisciplinar que se integra al análisis fílmico en el manejo del problema de investigación (figuras retóricas). Es de considerar que este tipo de indagaciones se contemplan dentro de los estudios intrafílmicos en los cuales la evidencia cinematográfica empírica se balancea con el

3 Asumimos la *poética misteriosa* como el recurso fílmico para producir un cine enigmático que activa en el espectador su capacidad interpretativa para des-ocultar, a través del montaje, una narrativa que involucra cogniciones y emociones en un marco cultural.

soporte cognoscitivo de base (referentes). Nos centramos en la exégesis del *texto fílmico* para reflexionar sobre la relación entre plano de la expresión y plano del contenido), lo cual da paso a una comprensión del filme, en términos de Ricoeur (2006), como un texto, una producción discursiva puesta en obra.

4. Análisis

4.1. La imagen como símbolo: *The Tree of Life*

No cabe duda, el director norteamericano Malick es un poeta de la imagen. Gran parte de su obra, desde la década del setenta hasta el presente, ha sido fiel a la fuerza visual como mecanismo narrativo. Es decir, se esfuerza porque la palabra, a pesar de estar presente, no sea el centro de gravedad de sus relatos. Esta descripción nos acerca más a la poética del cine silente (clásico no cabe duda) que a cualquier otro cine. El estilo visual del director, interesado en la movilidad del punto de vista, en la incapacidad de fijar el foco visual en un punto fijo del espacio, siempre desemboca en una escritura que desestructura los cánones del cine institucional. Si bien puede ser discutible la modernidad narrativa de su obra, es imposible reconocer en él la impronta de Hollywood y su sueño de transparencia. Posiblemente se ajuste a una tendencia manierista. Tal vez sea un director que, llevando el clasicismo al límite, se acerque a la de-construcción moderna sin dar el paso completamente. Quizás su camino sea otro. Lo que deseamos destacar es que su registro visual oscila entre el clasismo y la modernidad, y su régimen narrativo se orienta al debilitamiento del relato clásico. Todo lo cual, para un filme como *The Tree of Life*, supone potenciar, en calidad de símbolo, los recursos cinematográficos.

Este filme tiene a la imagen como símbolo. En principio porque su referencialidad no alcanza para abarcarla. Son símbolos los objetos (árbol, torre, cuerpo). Los espacios retratados por la cámara inquieta del director devienen en símbolos. La vida y la muerte, la naturaleza y el espíritu solo pueden accesarse como símbolos porque están a la base de la historia y operan siempre en términos místicos. Nuestro relato tiene el mitema del árbol de la vida en su título. No es difícil pensar que esta figura opera como símbolo abriendo una exégesis que supone una superposición de religiones, mitos y creencias inabarcables fuera de un cuidadoso tratado. No obstante, Malick deja dicho símbolo como una figura omnipresente en el relato sin mayor despliegue narrativo. Literalmente es un misterio. Vemos imágenes de un árbol, siempre desde ángulos que revelan su verticalidad (picados y contrapicados), alternadas con las demás imágenes del relato centradas en la vida cotidiana (con un marcado tono bíblico que está a la base del filme). Nos llama la atención, más que el árbol, su manera de aparecer. Como todo lo que toca la cámara del cineasta, aparece como objeto visual con un falso movimiento como marca. Si bien el árbol está estático, el punto de vista del registro visual es móvil. La cámara siempre lo recorre, siempre le aplica dinamismo.

Su presencia supone tanto el vínculo expresivo a cualquier suerte de especulación cultural, como al misterio como forma de la naturaleza arrancada, gracias al cine, de su propio entorno. Nuestra historia oscila entre la creación del universo y la vida de una familia signada por la tragedia de la muerte de un hijo. Naturaleza y espíritu parecieran el telón de fondo de esta elegía manierista. Para llegar hasta dicho telón el sistema de símbolos es crucial.

Tenemos un retrato de la tensión entre naturaleza no humana y técnica civilizatoria. En el primer tramo del filme, Malick nos presenta un conjunto de imágenes que narran el origen del universo enfatizando el festín de formas y colores. Naturaleza informada o en formación termina por ser la puesta en obra perfecta de un plano expresivo (las imágenes son el símbolo del cine que se rehúsa a depender de la palabra). Su débil contexto narrativo empuja al espectador a pensar que en dichas imágenes está el misterio de la creación como el misterio de la forma misma que siempre puede ser llenada con diferentes contenidos. Estas imágenes luego oscilarán con el retrato de un viejo barrio en la década del sesenta, cerca al agua (río), cerca de la vegetación (ambiente rural) que combina, en clave de desecho, casas destruidas, la obra del hombre en decadencia con la vorágine que emerge y traga todo a su paso. Todo ello se combina con un tiempo posterior en que el hijo mayor, hecho adulto, vive en una megalópolis. Su espacio ahora es el de los rascacielos, de las torres, de las formas verticales que, anodinas, pareciera sugerir que la naturaleza es técnica.

Nos centramos en los escenarios (espacialidad-objetualidad) del filme que, retratados en clave de elegía visual, presentan las crisis de una familia, como cualquier otra, que trata de comprender infructuosamente la existencia. Solo la muerte, que viene pronto, y viene tarde, pareciera ser colofón de este viaje. Una de las escenas finales tiene lugar al lado del mar. Los personajes vivos y muertos, de diferentes edades, se encuentran. Visualmente reconocemos la unión y creemos que en ella hay una forma, instantánea, de sentido. La vida, que tal vez es lo que el filme pretende convertir en objeto del trabajo del símbolo, no se encuentra en un solo lugar. No está en el relato de la naturaleza. No está en el relato espiritual (que la familia abraza en términos religiosos). Ni los juegos, ni las afrentas, ni la música, ni el hogar resuelven el misterio. Pareciera que solo la sintonía entre todo lo existente (que los personajes no reconocen o reconocen demasiado tarde) permite el ejercicio de donación semántica a la vida como plano expresivo. Malick, creemos, no resuelve el problema. No puede moral, ni existencialmente. Su filme, gracias al marcado estilo dinámico, a la cámara que siempre deforma, que no ofrece nada parecido a una objetividad de lo representado, solo presenta las fuerzas del cosmos como si se trataran de imágenes estéticas. Concebimos que esa idea supone que deben ser vistas, como todo buen poema, fuera de la gramática. Deben ser vistas como símbolos en el sentido profundo del término. Una invitación a buscar sentido tanto en el texto (película), como fuera de él.

4.2. El objeto como símbolo: *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*

La paloma ha oficiado a nivel global, podría decirse, como símbolo de la paz. Si bien su origen se remonta a la tradición judeocristiana, el siglo XX hace de esta imagen portaestandarte de la armonía, luego de las dos guerras mundiales. Cualquiera que sea su origen, no obstante, opera como un símbolo en el más artificial de los sentidos. Su fuerza hermenéutica supondría rastrear su base cultural y amplificar sus posibles ramales. En principio, parece un caso de texto para el concepto de símbolo propio de la semiótica. Lo que nos impresiona es que aparece mencionada en el título de filme del director sueco Roy Anderson: *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*. No sabemos si esta paloma es familia de la paloma de la paz. Posiblemente no. En el mejor caso, una prima muy lejana. Lo que sí sabemos es que no la vemos nunca en pantalla. Aparece, en contadas ocasiones, fuera de cuadro. Solamente sabemos de ello porque oímos en algunas escenas su gorjeo. Más que la paloma, nos atrae la manera como hace parte de la puesta en cuadro del director. Por una parte, no es visible, cuerpo-animal que reconocemos solo por el sonido. Opera como una falsa voz que, en combinación con el título del filme (elemento para-textual), nos sugiere que la obra que tenemos entre manos obra como una disquisición.

Nuestro filme completa una trilogía sobre la humanidad. Su mensaje, que oscila entre el absurdo de la comedia y el sinsentido de la existencia, se construye a partir una mirada externa, des-humanizada. La paloma opera como símbolo de ese escape antropomórfico. Tal vez por ello no podamos verla, como se supone, no puede verse ni al director que se esconde tras la cámara o al espectador que se esconde en la oscuridad de la sala. Paloma-símbolo que implica la vacuidad del discurso ante situaciones de grueso calibre como la muerte que aparece cuando no se le espera, de la vejez que implica cierto olvido, de los estragos de la guerra o del amor no correspondido. Anderson revela la dura artificialidad de la existencia con escenas de tono surrealista a través de una mirada que, sin dudas, intenta operar de manera no-humana. Las 39 escenas rodadas con cámara fija que componen el filme se decantan por la generalidad. Más que hacer alusión a la taxonomía que define el plano en relación con el cuerpo humano, pareciera una elección en la que el cuerpo humano es un dato más. Si bien no estamos hablando de la ausencia de hombre, si de su falta de relevancia para el cuadro (en el plano se descentra el cuerpo humano, aparece in-significante). Por ello tenemos múltiples focos de atención y los cuerpos, distantes entre sí, implican un desplazamiento de la mirada intrusiva del espectador que busca humanizar a pesar de no lograrlo.

Un retrato casi maquínico de diversos avatares de la vida que cruzan fácilmente épocas (el rey de Suecia, Carlos II, y su ejército rumbo a la batalla contra Rusia en el entran a una taberna en pleno siglo XX y repudian la presencia de las mujeres en

dicho espacio) tiene como hilo conductor a dos vendedores de artículos de bromas para fiestas. Ambos, apesadumbrados a pesar de decir que trabajan para el negocio del entretenimiento, suponen una suerte de crisis de cualquier teleología de la vida. Casi en una forma de vagabundeo estos quijotesos personajes recorren la ciudad intentando, inútilmente, hacer negocios. La crisis adviene sobre ellos por fracasar en su cometido. No podemos dejar de pensar que Anderson los convierte en símbolo del sinsentido. Más allá de su fracaso comercial estamos ante la impotencia de resolver el deseo humano de donar sentido a la existencia. Sus cuerpos robustos, su edad madura, la movilidad reducida simbolizan cierta imposibilidad de alcanzar una meta concreta. Pareciera que el tránsito es imposible si se espera un lugar de arribo seguro. Por eso cualquier crisis que se cierne sobre ellos termina sin resolución. En nuestros personajes (como en la gran mayoría de historias con las que se cruzan) se hace evidente el misterio de la existencia. Misterio irresoluble para los personajes, misterio irresoluble para quienes miramos.

4.3. Lo sobrenatural como símbolo: *Cemetery of Splendour*

Apichatpong Weerasethakul, cineasta tailandés, nos presenta en *Cemetery of Splendour* un relato que, en principio, se atiene al más acucioso realismo. Dicha decisión puede suponer que esta obra, en términos escriturales y representativos, se distancia del cine moderno. No obstante, conforme avanza el relato nos damos cuenta que la modernidad adviene en su régimen narrativo. La historia se centra en una enfermera voluntaria que decide hacerse cargo de uno de los pacientes de un improvisado hospital en medio de una escuela. Todos los hospitalizados son soldados que sufren un extraño síndrome que les impide despertar. Una suerte de bellos durmientes que se rehúsan a regresar al mundo diurno. Nuestra protagonista es una budista devota y pronto, con la ayuda de una médium, se convence de que puede hablar con Itt, una de las vidas pasadas del soldado que cuida. Sin necesidad de recursos que desafíen visualmente el realismo, el director nos muestra una fina tensión entre el mundo sobrenatural y el mundo cotidiano. Enfatizamos en que el director da lugar a un trabajo centrado en el símbolo a partir de diversos mecanismos que privilegian su ausencia visual.

Si bien puede parecer paradójico, el trabajo del símbolo en esta obra supone cierto tipo de negación del plano expresivo. Por supuesto, esto no es posible en sentido literal. Tenemos un plano expresivo de base en el filme (en cualquier filme). Lo que nos interesa destacar es que el trabajo que busca multiplicar la dimensión semántica alrededor del mundo sagrado, que tiene lugar en el relato, implica un interés fílmico por no hacer uso de recursos visuales. Dicha estrategia, a su vez, supone un tipo de revisión simbólica del cine mismo. Nuestro personaje tiene una fuerte conexión con el mundo sobrenatural que bien puede ser explicada como un delirio o una psicosis. El soldado que cuida, al igual que los demás pacientes, no puede despertarse. No obs-

tante, vemos varias escenas en que juntos departen en la ciudad: van a cine, pasean por un centro comercial, comen en un congestionado mercado, pasan la tarde cerca al mar. A través de la médium se entera que los soldados no pueden despertar porque el colegio-hospital está construido sobre el cementerio de un antiguo reinado. Los reyes hacen que los soldados combatan en su nombre. Por ello luego vemos a nuestra protagonista recorrer los predios en ruinas, guiada por Itt (que ha tomado posesión del cuerpo de la médium) quien le muestra el castillo y todas sus suntuosidades. Si nos fijamos, en calidad de espectadores, no podemos ver sino un espacio ruinoso que la naturaleza devora rápidamente, pero la narración en boca de los personajes permite la materialización del pasado (nosotros no vemos lo que ven porque no está sensiblemente en pantalla). El plano expresivo ofrece una tensión entre el registro visual y el relato que permite dislocar el sentido de base de la imagen.

Esto no supone, de entrada, el trabajo del símbolo. Su fuerza emerge cuando, gracias a este tipo de recursos, lo sagrado se funde con el mundo cotidiano. Pareciera que este tipo de estrategia tiene como fin una vulgarización de la dimensión sacra. En medio de este esfuerzo por manifestar un pasado mágico sin romper con el realismo el director introduce imágenes casi escatológicas que parecieran reforzar la vulgarización. Vemos a nuestro soldado, que sabemos no puede despertarse, defecando en el campo. En otra escena tiene una erección dormida y la médium no resiste la tentación de acariciar su pene. En tal sentido, no es tampoco extraño reconocer una suerte de trabajo sobre la ruina (en diferentes matices) a través de la diégesis del filme. Tenemos cuerpos ruinosos que yacen en un hospital simulado. El sueño supone la ruina de la vigilia, como cierto sabotaje de la razón. El espacio físico de la escuela se encuentra literalmente en ruinas. Observamos, sumado a ello, varias retroexcavadoras cerca al lugar que dejan destruida una cancha de fútbol. Nuestra protagonista tiene una pierna físicamente arruinada que le supone una movilidad limitada. Pareciera que la ruina tiene lugar en este ejercicio de superposición de rasgos visuales que abren las puertas a cierta destrucción de la propia creencia religiosa. Al final no sabemos a ciencia cierta qué tan cierta es la aventura sobrenatural de nuestra protagonista. Su mirada, en el último plano, parece vacía. ¿La ruina adviene también para su mente, para sus creencias?

5. Conclusión

La posibilidad de reconocer el cine moderno como territorio fértil para el símbolo no fue posible sin un esfuerzo interpretativo. En calidad de figuras retóricas, los símbolos permiten, en el contexto de la narrativa moderna, una forma de opacidad que empuja al espectador a considerar múltiples planos de contenido, una amplia reserva semántica que depende de su propio suelo cultural. En este marco, tenemos tres filmes que pertenecen a diferentes geografías y que se acercan a la narrativa moderna con estrategias de des-gramaticalización diversas: la objetualización-espacialización

en una narrativa del aparecer, la cual emerge de la imagen en tanto símbolo; la antropomorfización con una narrativa de la falsificación que realza el objeto a través de sus rasgos; y la ruinosidad con una narrativa de la ausencia que no visibiliza recursos visuales. La posibilidad de pensar el símbolo a partir de una imagen que se rehúsa a la palabra como en Malick, mediante una imagen des-humanizada como en Anderson, de una imagen invisible como en Weerasethakul, resalta el papel del espectador para que el texto adquiera sentido, al igual que la imposibilidad de su clausura en términos de un significado literal. Estos símbolos operan gracias al lenguaje cinematográfico, lo cual implica que se modifican por el trabajo estético de los cineastas. Se sobrepasa cualquier tipo de diccionario para que el sentido se amplifique.

Referencias

- Agis-Villaverde, M. (1995). *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Alvarado, C. F. & Peralta, M. A. (2017). Alegoría y símbolo en el cine barroco y moderno. Estrategias retóricas, amplificación de sentido. En: *Galáxia. Revista do Programa de Pos-Graduação em Comunicação e Semiótica*, 1(6), 18-30.
- Aragón, T. (2006). *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Arias, F. (2006). *El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica*. Caracas: Editorial Episteme.
- Cassetti, F. & Di-Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Metz, Ch. (1968). *Semiotics of cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Metz, Ch. (1971). *El lenguaje del cine: una semiótica del cine*. Barcelona: Paidós.
- Mitry, J. (1991). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Akal.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. (Sexta edición). México: Siglo XXI.
- Todorov, T. (1991). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Filmografía

- Andersson, R. (Director). (2014). *Branch Reflecting on Existence (Una paloma sentada en una rama reflexionando sobre la existencia)*. [101 minutos]. Suecia: Co-production Suecia-Alemania-Noruega-Francia-Dinamarca; Roy Andersson Filmproduktion AB, Nordisk Film.
- Malick, T. (Director). (2011). *The tree of life (El árbol de la vida)*. [133 minutos]. Estados Unidos: Fox Searchlight, River Road Entertainment, Brace Cove Productions.
- Weerasethakul, A. (Director). (2015). *Cemetery of splendor (Cementerio de esplendor)*. [122 minutos]. Tailandia, Francia, Alemania, Malasia: Kick the Machine, Detalle Films.

