

El giro retórico. Las derivas textuales en el cine perverso de Alex de la Iglesia

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Artículo recibido el 15 de agosto de 2011, aprobado para su publicación el 10 de septiembre de 2011.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo principal analizar el papel de los estudios retóricos en la actualidad. En esa medida, analiza el concepto de retórica clásica, presente en trabajos contemporáneos sobre el lenguaje. Para esto revisa el movimiento denominado neo-retórica que tiene dos vertientes fuertes, una anglosajona, la otra continental. A partir de la idea de la retórica como estudio alternativo del lenguaje se explica la fortaleza de esta perspectiva para analizar cualquier tipo de fenómeno textual. Para mostrar una posible aplicación, se revisan algunos rasgos que serían útiles para una retórica del cine y se realiza una lectura de la obra del director catalán Alex de la Iglesia, para aseverar la existencia de una retórica del esperpento en su trabajo.

Palabras clave: retórica, poética, discurso, texto, cine

Abstract

This work has a main objective analyze the role of rhetorical studies at the present time. Like this way, analyze the concept of classical rhetoric, present at the contemporary works about language. For that, review the movement called neo-rhetoric that has two strong slopes an Anglo-Saxon and other continental. From the idea the rhetorical as an alternative study of language, explain the perspective to analyze any textual phenomenon. To show a possible application, reviews some features that would be useful for a theory of film, and performs a reading of the work of Catalan director Alex De La Iglesia, to ensure the existence of a rhetoric of eyesore of his work.

Key words: rhetoric, poetic, speech, text, film

1 Comunicador Social y Periodista. Magíster en Filosofía. Profesor del programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. E-mail: cfalvarado@umanizales.edu.co

El florecimiento contemporáneo de los estudios retóricos ha dado lugar a diferentes revisiones del papel que dicho campo ha desempeñado en términos históricos. No es extraño por eso, el retorno a los clásicos, la relectura de Empédocles (considerado el padre de esta tradición) las refutaciones a la visión negativa de Platón respecto a la retórica como práctica del engaño, la vitalización de Aristóteles quien reconocía en esta técnica un arte genuino. “La retórica, piensa Aristóteles, contrariando el parecer de Platón, no es un truco, sino un arte con su propia *tekné*, y no se ocupa de una sola cosa en particular sino de un objeto general, se le considera sobretodo una facultad...” (García, 2005, p. 24). Incluso, todo esto ha llevado a suponer que los retóricos de la antigüedad, sirven como referentes para explicar problemas propios del presente. La comunicación, por ejemplo, hoy en día reconoce en los tratados sobre retórica una suerte de teoría. De este modo, muchos trabajos contemporáneos procuran estudiar los fenómenos de intercambio comunicativo propios de los medios masivos, de las nuevas tecnologías o las nacientes prácticas sociales de la red, recurriendo al arsenal conceptual de las retóricas clásicas. Y son muchos los casos en donde este impulso ha crecido exponencialmente. Solo basta pensar en el estudio de la argumentación jurídica, los rituales religiosos, los discursos políticos, o los tratados científicos. En cada uno de ellos la retórica ha surgido de las cenizas para iluminar el fondo discursivo de unas prácticas vigentes sin duda alguna. Se desea llamar a este fenómeno de retorno, el *giro retórico*.

Dicha expresión, hace eco del denominado giro lingüístico que describe un viraje radical en la filosofía del siglo XX (también existe la expresión giro semiótico, acuñada por Paolo Fabbri para exponer el papel central de la semiótica en la explicación de toda práctica signica). Richard Rorty populariza la expresión con el ánimo de señalar que la filosofía contemporánea se centra en el problema del lenguaje, ya no como un medio, un simple instrumento para el trabajo filosófico, sino como una condición que determina el quehacer filosófico. Asociando relacionamente pensamiento y lenguaje, la filosofía no puede volver a pensar como lo hacía siglos atrás. De allí, es fácil deducir que el siglo pasado sea rico en diferentes escuelas, enfoques y estudios sobre el lenguaje, y no sólo en el campo filosófico, sino en general en el espacio de la cultura.

El giro retórico supone, por una parte, el regreso de los análisis clásicos en esta materia, como una práctica no solo legítima, sino rica en posibilidades para estudiar los fenómenos del lenguaje. Y también implica, por otra, un cambio respecto a la comprensión de la retórica como una simple técnica de seducción, reducida a un conjunto de prácticas discursivas concretas. Como modelo de análisis de los discursos, la retórica está presente en todo tipo de texto (independiente de su configuración, su materia expresiva, sus contenidos latentes). No es posible sostener la idea de que existen textos retóricos y textos no retóricos. Dicho componente del lenguaje, incluso la existencia de una competencia retórica, está en la base de toda construcción discursiva. Esto hace fecundo el regreso de la retórica en el presente, el giro retórico como estrategia alternativa del estudio del lenguaje.

La retórica opera como un modo de análisis del discurso, pero no se circunscribe únicamente a una finalidad comunicativa, aunque estudie, en gran parte de los casos, la manera en que un texto comunica un mensaje. Conserva, y quizás esta sea su más rica herencia histórica, la idea de estudiar los mecanismos de persuasión de cualquier práctica discursiva. Más allá de una ponderación moral de las prácticas retóricas que, por ejemplo Platón consideraba engañosas, destinadas a embaucar a una audiencia a través de las peripecias del lenguaje o las argucias de un buen orador, todo discurso posee una estrategia de persuasión.

En otras palabras toda práctica discursiva espera una respuesta en su posible interlocutor, sea esta una audiencia en vivo, un lector de textos en el seno de su hogar, un espectador mediático o el público de una exposición artística. “La retórica –teoría y práctica de la persuasión– describe la comunicación como proceso de intercambio de valores y utiliza la noción de *estimación* para designar el resultado de la aceptación rechazo por parte del receptor individual o colectivo” (Hernández y García, 1994, p. 176). De este modo, los trabajos retóricos contemporáneos, que han recibido en varios círculos el nombre de neo-retórica, suponen que el objeto de estudio de este campo son los discursos, en particular, los que son puestos en obra, los que se completan cuando son actualizados ante todos los posibles destinatarios. A lo cual se le suma que dicho trabajo de análisis implique comprender los modos en que los discursos configuran expresivamente sus estrategias de persuasión.

Neo-retórica. El viraje expresivo

A partir de la segunda mitad del siglo XX comienzan a surgir diferentes esfuerzos por recuperar el legado retórico. La mayoría de historiadores, con un afán clasificatorio, han estipulado la existencia de dos corrientes en esta materia. Por un lado, se reconoce como neo-retórica a los trabajos sobre teoría de la argumentación, desarrollados por Perelman y Olbrechts-Tyteca. Concentrados en gran parte en el análisis del universo jurídico, dichos esfuerzos destacan cómo el trabajo retórico, lejos de ser simplemente un ornamento al momento de pronunciar un discurso, es una forma de argumentación que afecta la dimensión profunda y estructural de cada práctica expresiva. Dicho análisis depara la posibilidad de reconocer qué tipo de argumentos se ponen en funcionamiento en cualquier discurso para persuadir a un posible público. En esta línea se destacan, en la actualidad, los trabajos anglosajones interesados en estudiar la retórica de la ciencia. Puntualmente el caso de Jonathan Potter, quien ilustra cómo toda información de carácter científico, supone una dimensión retórica para poder presentar sus hallazgos. La argumentación está construida para convencer al lector, al interesado en los avances del saber. Y con eso se desvirtúa la idea de que un discurso científico está exento de intereses persuasivos.

Por otro lado, tiene lugar un esfuerzo que se ha denominado retórica de las figuras, encabezado por los trabajos de pensadores como Roman Jakobson, Roland Barthes y Tzvetan Todorov. Sin el interés directo por el problema de la argumentación, esta tradición de estudios retóricos busca analizar la manera en la cual todo discurso dispone de diferentes potencialidades del lenguaje para configurarse. En ese sentido, profundizan en la relación entre lenguaje literal y lenguaje figurado (y allí privilegian la configuración poética de todo discurso), dando una alta importancia a la dimensión figurada, donde el uso retórico de tropos permite transformar cualquier mensaje con intenciones persuasivas.

La discusión que inauguran es capital porque a su interior se pone en tela de juicio la idea de que sólo el lenguaje figurado posee estrategias retóricas. Sus desarrollos exponen que todo el lenguaje, incluso si se mantiene la difícil idea de que exista un particular uso del lenguaje referencial (capaz de reflejar o duplicar la realidad), está configurado por estrategias retóricas. De allí que, por ejemplo, el análisis tropológico de la metáfora o la metonimia aparezca como la base de construcción de un discurso, y no como simples ornamentos prescindibles por su artificialidad.

Cercano a este trabajo se encuentra la propuesta de una Retórica General desarrollada por el denominado Grupo μ (o Grupo de Lieja). Su trabajo se interesa por las estrategias de persuasión que se valen de la dimensión expresiva del lenguaje, a partir de la idea de desviación que todo idiolecto desarrolla sobre una estructura de base. En alguna medida, centran su esfuerzo en las tonalidades estilísticas que apropia cada discurso para fortalecer su capacidad persuasiva. Su interés primordial es encontrar las reglas universales para plantear un modelo de análisis retórico de cualquier discurso, sin importar su naturaleza concreta.

Esta segunda línea (tanto retórica de las figuras, como retórica general) no sólo es fecunda en sus desarrollos, gracias a que establece constantes vínculos con tradiciones de análisis del lenguaje como la semiótica, sino porque abre la puerta para estudios que no se reduzcan exclusivamente a textos verbales o escritos. Barthes, por ejemplo, traza un posible programa de investigación para la retórica de la publicidad al analizar los tipos de mensajes presentes en la imagen. Por su parte, el Grupo μ plantea, en la misma línea, un modelo de análisis de las retóricas visuales a partir de la diferenciación de la imagen icónica y la imagen plástica. “La nueva retórica ya no sólo alcanza la dimensión literaria: puede hablarse en nuestros días de una retórica del cine, de una retórica de la publicidad, de una retórica de la imagen, de una retórica política y, desde luego, de una retórica general” (Hernández y García, 1994, p. 185).

Esta expansión retórica, sin embargo, no significa una sustitución de los análisis contemporáneos del lenguaje, tampoco que sus hallazgos sean totalmente novedosos. En otra línea, el giro retórico, supone un cambio en el modo de comprensión de la retórica en el interior del universo del lenguaje, pero no una sustitución de otros estudios: “...la teoría retórica puede seguir siendo considerada como una alternativa a los modernas teorías del texto y los métodos de análisis, dotada de capacidad de evolución y que, incluso, permite advertir su historicidad” (Breuer, 2002, p. 35). La neo-retórica corre paralelo a escuelas semióticas, hermenéuticas, gramatológicas, con lo que aporta una nueva arista al estudio de las prácticas discursivas en el seno de la vida cultural.

Quizá valga la pena advertir que los avances más recientes al trabajo retórico han estrechado lazos con las perspectivas del análisis del lenguaje propias del siglo pasado. Por ejemplo, Albaladejo, al igual que Lotman, pero en menor medida, plantea la existencia de una retórica de naturaleza semiótica que funcionaría como una ciencia general de los textos. Allí el discurso supone dos niveles: primero, el nivel del texto retórico que implica toda la organización textual de argumentos dispuestos en una estructura con una estilística propia; segundo, el nivel del hecho retórico que implica la puesta en práctica del texto ante un posible auditorio con unas determinadas estrategias persuasivas. El uno hace referencia al modo en que se configuran los discursos, el otro al modo en que estos se expresan, se convierten en acciones del lenguaje.

De este esfuerzo, que se entronca con el de otros pensadores, vale la pena rescatar la importancia del texto en un sentido amplio como lugar de configuración retórica del discurso. Su estudio, que puede hacerse sin necesidad del análisis concreto de un auditorio, permite analizar teóricamente los modos de persuasión de cualquier fenómeno discursivo (no sólo una oratoria jurídica, o una arenga política, también el comic, la pintura, las noticias, el chiste, etc.). Incluso, la propuesta de Albaladejo es tan ambiciosa, que no sólo se rehúsa a sostener que la retórica es un ornamento, sino que asegura que ésta afecta la dimensión referencial del discurso.

Dicho de otro modo, sostiene que la retórica da forma a lo real a través de un proceso extensional del sentido. “La activación programática por el oyente del código semántico –

extensional que se da en la interpretación de un discurso retórico es similar a la que se produce en el texto ficcional, en el sentido en que tanto el oyente como el lector entienden el discurso retórico y el texto ficcional, como una construcción lingüística que sostiene una realidad vital construida por la actividad semiótica” (Albaladejo, 2001, p. 5). Por lo tanto, es fácil comprender como la fuerza de un discurso puede cambiar prácticas sociales, transformar los acuerdos sobre un fenómeno natural o introducir nuevas representaciones colectivas en una comunidad.

De esta manera, Albaladejo revela la manera en la cual la neo-retórica propone una expansión de la realidad a través de la configuración textual, y el oyente, el lector o el espectador, como si se tratara de un pacto de ficción, habita un nuevo mundo, un referente producido por la estrategia de persuasión retórica. Fácilmente una retórica de la argumentación (propia del impulso iniciado por Perelman y Olbrechts-Tyteca) puede compartir dicho postulado al reconocer transformaciones en las prácticas sociales, luego de que un determinado auditorio es convencido e impelido a la acción por la retórica de un discurso.

Klinkenberg, uno de los miembros del Grupo μ , asegura que las dos tradiciones neo-retóricas no corren por rutas contrarias. Es más, señala, sus objetivos son fácilmente la base de un proyecto común, y solo se alternan algunos énfasis y métodos de trabajo. Ambas propuestas, por ejemplo, se distancian de la tendencia práctica de la retórica clásica. “Mientras que la retórica antigua era esencialmente empírica, las retóricas contemporáneas analizan a posteriori los hechos de palabra y discurso, y extraen las reglas generales de su predicción. Sustituyen la enumeración por la elaboración de modelos que dan cuenta de la generalidad de los fenómenos contemplados, convirtiéndose así la preocupación por la clasificación en accesoria” (Klinkenberg, 2001, p. 14). De igual modo, ambas tradiciones, sea trabajando sobre esquemas de argumentación o sea trabajando sobre una teoría del desvío producida por el trabajo tropológico, establecen un principio de cooperación con el posible auditorio, lector, público o receptor. En éste se da un intercambio comunicativo, una estrategia de persuasión que es siempre objeto de negociación y que su posible comprensión depende de develar las estructuras profundas de cada texto.

Expansión retórica. Las potencias del lenguaje

El trabajo iniciado por el estructuralismo francés es quizá el que actualiza con mayor fidelidad el espíritu de la retórica clásica. Roland Barthes, en su obra *Investigaciones retóricas* (1974), no sólo realiza una reconstrucción histórica del movimiento retórico, sino que formula una posible taxonomía de sus elementos principales, con el fin de esbozar posibles aplicaciones conceptuales a futuro. La retórica, dice, tiene una dimensión polifacética que desde sus orígenes hace imposible reducirla a una simple práctica oratoria. Es tanto una técnica de persuasión estructurada como una gramática, como objeto de enseñanza a discípulos de cualquier academia, o una moral que refleja las dinámicas políticas, incluso una práctica lúdica. Con la expresión griega *tekné rhetoriké*, Barthes pondera la importancia de la retórica como un arte persuasivo que potencia el análisis de los discursos, y en cierta medida inaugura una teoría del uso del lenguaje social.

Su obra, al igual que la de la gran mayoría de autores que pertenecen al movimiento de la neo-retórica (Todorov, Perelman, Albaladejo, Lotman), pondera la estructura de todo discurso, objeto de análisis retórico, recurriendo a elementos de la tradición griega. Entonces, todo

discurso compuesto por cinco partes puede ser analizado a partir del uso de un repertorio de elementos retóricos ya sistematizados por el pensamiento antiguo. A este modelo Barthes lo denomina la *máquina retórica*. Dichos elementos son puestos en funcionamiento a partir de cinco estrategias retóricas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* y *memoria*. Los tres primeros configuran, en términos actuales, la estructura de todo texto. En gran medida, son los que articulan un mensaje en el interior de sistema de signos. Su análisis corresponde a lo que Albaladejo denomina, como antes se señalaba, el texto retórico. Gran parte de los trabajos contemporáneos desarrollados por las dos líneas neo-retóricas, redundan sobre ellos por la pertinencia que poseen para estudiar el universo discursivo, sin reducirlo al acto verbal ni a la oratoria pública. Los dos elementos restantes, *actio* y *memoria*, corresponden a la idea de Albaladejo de hecho retórico.

En palabras de Hernández Guerrero y García Tejera: “Diferencia las operaciones retóricas constituyentes, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* que intervienen en la elaboración del texto retórico, y la *memoria* y la *actio*, de las que depende el éxito del hecho retórico” (1994, p. 178). Estos dos últimos están destinados a la actualización del texto retórico, al hecho de desplegar el discurso ante un auditorio. *Actio*, o acción escénica, implica el trabajo del orador expuesto por la retórica en donde juega al rol de actor que permite que un discurso se convierta en un texto dentro de un escenario.

La *memoria*, por su parte, es un recurso enciclopédico al que el orador alude para dar fuerza a su representación. Si bien tanto *actio* como *memoria* son partes del discurso de suma importancia, su análisis es reducido en la actualidad. En el caso de textos estéticos como el teatro, o en artes de la acción (performance, happenings), podrían encontrarse espacios ricos para explorar estas estrategias retóricas, dado que necesariamente funden el texto retórico con el hecho retórico.

La propuesta de Barthes supone pensar que una *tekné rhetoriké* implica un análisis discursivo de las tres partes principales del texto como estrategias de persuasión. En tal medida, recuerda cómo todo discurso compone su dimensión expresiva al mantener una tensión entre *res* (cosa) y *verbum* (palabra). Pero no se trata simplemente de una organización de hechos; en otra línea la *res* implica un material de significación, el cual es modulado por las estrategias del lenguaje. Y quizá la gran ventaja del análisis retórico es que en este intersticio analiza un amplio número de estrategias de seducción que no se constriñen únicamente a las posibilidades que ofrece el universo de los signos, sino que recurren a las capacidades argumentativas de los oradores, al acto de apelar a la emotividad de los públicos, a la gran enciclopedia de cada cultura evocada por la memoria, etc.

La *inventio*, primera estrategia retórica, se sitúa del lado de la *res*, del material significativo para permitir el acceso a un amplio universo cultural en que yacen los posibles elementos para dar forma al discurso. En palabras de Barthes “La *inventio* remite menos a una invención (de argumento) que a un descubrimiento: todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo, es una noción más extractiva que creativa” (1974, p. 44). En gran medida supone la selección del mensaje que se desea transmitir, en un discurso jurídico, por ejemplo, implica la selección de los argumentos de una defensa; en una obra literaria la decisión de los acontecimientos con que va a ser urdida una historia.

La *dispositio* implica la organización del material discursivo. De esta manera es el acto de disponer espacial y temporalmente los elementos que han sido descubiertos en la *inventio*.

En dicha estrategia se da el arreglo de las partes con el fin de hacer funcional la persuasión del discurso, incluso, en la estructura retórica clásica supone una fórmula en cuatro momentos. Primero, un *exordio*, que introduce al auditorio en el discurso; segundo, una *narratio*, que como forma demostrativa (más que narrativa) ilustra sobre todos los argumentos capitales de la materia oratoria; tercero, una *confirmatio*, donde se presentan las pruebas para sostener una postura que se espera convenza a los oyentes; y por último, un *epílogo*, que sirve de cierre y afecta pasionalmente a quien escucha.

En la actualidad, la *dispositio* como estrategia, es una rica fuente de análisis de todo discurso que no cae bajo la lógica de la retórica clásica. Dichos discursos no reglados a la usanza de una gramática, implican diferentes modos de disponer del material expresivo, y por eso el análisis revela las nuevas orientaciones que poseen diversos tipos de textualidades. Por último, la *elocutio*, capacidad de enunciación o actividad locutoria, es una estrategia retórica que aparece asociada al acto estilístico, a la ornamentación particular de cada discurso, el trabajo de modulación poética, simbólica sobre el mensaje.

En el caso de la neo-retórica de las figuras, se asocia al trabajo propio de los tropos, a la desviación que implica el lenguaje figurado. Barthes señala que la *elocutio* implica tanto la elección de las palabras (*eglogé*) como la reunión y articulación de las mismas (*synthesis*). “Hay una base desnuda, un nivel puro, un estado natural de la comunicación, a partir del cual se puede elaborar una expresión más complicada, adornada, dotada de una distinción mayor o menor respecto del suelo original” (Barthes, 1974, p. 72). El trabajo del Grupo μ , por ejemplo, ha privilegiado el análisis de la elocución como centro de la retórica contemporánea. “La Retórica General del Grupo μ , que es una retórica restringida a la *lexis* o estilo, se centra por tanto, en esa parte de la retórica que es la elocución, que atienden no a la argumentación, sino a la palabra que se va a pronunciar...” (López, 2000, p. 117).

La obra de Barthes estudia un gran número de prácticas retóricas presentes en los discursos oratorios clásicos que, como un posible programa de investigación, bien podrían ofrecer luces sobre otros discursos, incluso no centrados en la palabra, como la imagen, el cine, las artes escénicas, los medios de comunicación, el cuerpo o la ciudad. Entre ellos vale la pena destacar la *tópica*, que tiene varias dimensiones de sentido. Por un lado, es el arte de encontrar argumentos, y en esa medida, corresponde al lugar al que se recurre para desplegar el trabajo de la *inventio*. Pero también es, dice Barthes, una red y una reserva. Red de formas sin contenido y reserva de contenidos sin forma, que bien sirven para estructurar el material del discurso en la *dispositio*.

En esta última posibilidad, la *tópica*, como reserva, hace referencia al *topoi koinoi* (lugar común) que no sólo posibilita la disposición sino que da identidad a cada discurso. Para el caso de los discursos argumentativos, con el fin de pasar a otro elemento retórico, las pruebas (*probatio*) son de suma importancia para hacer persuasivo un discurso, por tal motivo el autor destaca el papel de los *entinemas*, silogismos imperfectos que aluden al sentido común, a la comprensión cultural colectiva para dar forma a los argumentos: “...el *entinema* es un silogismo retórico desarrollado únicamente a nivel del público, a partir de algo probable, es decir, a partir de lo que el público piensa” (Barthes, 1974, p. 49). De igual manera, la *imago* (*eikon*), figura que remite a un personaje ejemplar como recurso para ilustrar un punto de vista o un argumento, bien puede permitir estudiar discursos narrativos tanto escritos como visuales. La *narratio*, elemento que aparece principalmente como parte de la *dispositio*, sirve para ilus-

trar hechos a una audiencia, y es de por sí una categoría autónoma por derecho propio en la actualidad, no sólo por la gran cantidad de estudios sobre el mundo del relato (narratología), sino por su uso para analizar múltiples experiencias sociales.

En gran medida, cuando se habla de la narrativa de una organización, del yo, de un grupo, se hace referencia a un mecanismo retórico que delimita un universo de sentido para una historia. Por último, vale la pena destacar la *pathé* (pathos, sentimientos), que determina el trabajo emocional sobre el público, la manera cómo el discurso prevé, como táctica, la respuesta afectiva del oyente, del lector o del espectador para potenciar su capacidad persuasiva más allá de la simple argumentación. “Pathé son los sentimientos del que escucha (ya no del orador), al menos tales como se los imagina” (Barthes, 1974, p. 64).

De cualquier modo la propuesta de la neo-retórica que impulsa Barthes permite un trabajo contemporáneo que recupere el espíritu clásico, y al mismo tiempo, un trabajo que pueda entrar en comunión con los trabajos sobre lenguaje desarrollados por la semiótica o incluso teorías como los actos de habla. Por ejemplo, Antonio López, al analizar el objeto de la retórica en la actualidad, no sólo concuerda con la idea de que es una teoría que explica la persuasión social de los discursos, sino que señala que los procesos discursivos se realizan a totalidad cuando despliegan una acción, analógicamente al desplegarse como un acto de habla que pone en situación al mensaje que se desea comunicar.

Así, la retórica se emparentaría con la función ilocucionaria de un lenguaje que supone una afectación tanto del referente (transforma una realidad que le es objeto) o del que recibe el discurso (afecta a un sujeto que recibe un mensaje). Por ende, la retórica revela una dimensión pragmática y su relación de dependencia con un espacio cultural. “La retórica estudia las inmensas posibilidades de la lengua en la sociedad e interesa a un dominio de la sociología en que se estudian las relaciones entre lenguaje y sociedad, así como el papel que en la sociedad desempeña la comunicación” (López, 2000, p. 91).

En esa misma línea es capital el análisis del giro retórico presente en el trabajo de Lotman. A partir de su propuesta de comprensión de los signos como una capa cultural, como una semiosfera que rodea el mundo natural, el trabajo de la neo-retórica se alimenta de esta gran enciclopedia semiótica. En parte, el autor adelanta una interesante hipótesis del trabajo retórico como estudio de la poética de todo texto. Su finalidad es descifrar cómo cada configuración particular de un mensaje, apropia un discurso, le da forma, le imprime un estilo. Y con base en esta idea el texto es el espacio discursivo por excelencia capaz de albergar las más variadas materialidades y configuraciones.

La retórica no se reduce a textos verbales, sino que circula por toda textualidad posible. Por ejemplo, se pueden estudiar no sólo textos escritos (lineales) sino organizaciones no lineales, distribuidas en espacios múltiples, rizomáticos (caso del cine digital, las artes escénicas, el net-art). La retórica tendrá como tarea el análisis del pensamiento creador, el cual da forma a una segunda naturaleza cultural, que hace de la artificialidad un nuevo suelo para habitar. Allí entonces no se trata solo de la oratoria tradicional, como se ha insinuado, sino del arte en un amplio sentido, como el de la ciencia en todas sus dimensiones. La preocupación de Lotman sobre el texto como objeto de la retórica le lleva a avivar la tesis del lenguaje figurado, la teoría del desvío, la existencia de una segunda lengua (*elocutio*) para un análisis sobre un lenguaje connotado, superpuesto a un lenguaje directo o referencial. Y allí, supone, está una de las claves para entender las dinámicas culturales como una suerte de retóricas montadas sobre el mundo natural. “Si el texto

en su conjunto está codificado como texto retórico en el sistema de la cultura, todo elemento del mismo también se vuelve retórico, independientemente de si se nos presenta de una forma aislada, poseedora de significado recto o traslaticio” (Lotman, 1996, p. 133).

Sin embargo, y allí está la grandeza del trabajo de Lotman, la estructura retórica (entendida en la estrategia de la *elocutio* como la capacidad poética de cada texto, la estilística singular puesta en obra), no es simplemente un efecto de una estructura de base, mucho menos un ornamento posterior y quizá prescindible. Por el contrario proviene del suelo cultural, está quizás en el afuera del texto y afecta la estructura de base, para producir una nueva dimensión significativa, tal vez un excedente de sentido que permite la persuasión propia, particular.

Por eso tras de todo esto subyace una posibilidad de redimensionar la *elocutio*, el trabajo del adorno, como una estrategia crucial en el interior del texto. Con lo cual se revela uno de los eslabones imprescindibles para comprender su potencialidad retórica, por ejemplo en el caso de los análisis de discursos narrativos, estéticos. Esto claro, no puede oscurecer el análisis sobre las otras dos estrategias del texto retórico (*inventio*, *dispositio*), en especial si se busca redimensionar el papel de la retórica más allá de una visión estrecha asociada al ornato, al accesorio suplementario.

Retóricas expandidas. Las derivas de la imagen

La idea del giro retórico puede también aprovecharse para hacer alusión al viraje que sufren los textos oratorios como objetos privilegiados del trabajo discursivo. Dicha torsión, bien anuncia un cambio de rumbo que dirige los esfuerzos retóricos a una expansión que incluya el análisis de otras textualidades, como por ejemplo las múltiples derivas de la imagen en el seno de la semiosfera. Así, el trabajo sobre una retórica de la imagen ha generado varios surcos que horadan el fértil terreno de los discursos tanto mediáticos como artísticos, incluso incrustados en los más extraños soportes como el cuerpo, la ciudad y la naturaleza misma. Entonces, es un trabajo de Barthes el que presenta un acercamiento retórico iniciático al estudio del discurso visual. Éste, titulado *Retórica de la imagen*, realiza un análisis de la imagen a partir de herramientas propias del esfuerzo semiótico para develar la construcción de mensajes en soportes icónicos, en particular, propios de la práctica publicitaria.

No obstante, en este acercamiento, Barthes no hace uso directo del arsenal de elementos propios de la retórica clásica. Su análisis se ampara en la discusión sobre los modos de codificación de la imagen, y en las posibilidades de construir sentidos a partir del uso de otros sistemas de signos (en sentido estricto un análisis de los procesos de connotación). La discusión retórica aparece constreñida a un uso simbólico de la imagen, que es derivado de una naturaleza referencial o denotada, propia del caso fotográfico.

En gran medida este trabajo supone la existencia de tres tipos de mensajes en el interior de la imagen. Un mensaje lingüístico, constituido por el uso de la palabra al interior de la imagen. Allí señala la existencia de dos funciones posibles, la palabra como anclaje, y la palabra como relevo. La primera permite disminuir la dimensión polisémica de la imagen y ofrece un sentido que cierre su amplitud, a partir de un trabajo de clarificación de cualquier ambigüedad; la segunda, permite agregar nuevos significados, una ampliación de sentido que amplifica la potencia de la imagen. “La palabra-relevo, de rara aparición en la imagen-fija alcanza una gran

importancia en el cine, donde el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes, sentidos que no se encuentran en la imagen” (Barthes, 1986, p. 37).

El segundo mensaje implica el análisis de la imagen cuando carece de un código. Una extraña utopía que intenta sostener Barthes como si la fotografía tuviese la posibilidad de ser una extensión natural de un referente, y al mismo tiempo, un caso anómalo, porque todo sistema de significación depende de una codificación. De esta forma aparecería como una imagen denotada que permite, dice Barthes, encontrar un estado adánico en la foto: “...la imagen denotada vuelve natural el mensaje simbólico, vuelve inocente al artificio semántico extremadamente denso de la connotación” (1986, p. 41). Dicha posibilidad de un sistema sígnico sin código, sería, técnicamente, la base para una segunda construcción, para la proyección de sentidos articulados sobre dicha dimensión referencial. Allí, aparece el trabajo retórico en el terreno de un tercer mensaje codificado o de naturaleza simbólica.

El caso del cine es representativo de este tipo de mensaje, ya que la imagen nunca posee una dimensión referencial, denotada, adánica, accesible al ojo del espectador. Al aparecer, en pantalla la primera imagen de una película, todo la dimensión referencial, está ya estructurada por un segundo sistema de signos, un mensaje simbólico que describe unos contenidos que revelan un tipo de relato, una época particular, un espacio íntimo, un drama social, etc. “La imagen, en su connotación, estaría constituida por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (idiolectos)...” (Barthes, 1986, p. 43).

De esta manera, el concentrar la tarea retórica al análisis del mensaje simbólico, Barthes plantea una lectura de la imagen que recorre las estrategias del texto retórico. El modo de articulación permite comprender cómo se da forma a contenidos transmitidos en el discurso visual que necesariamente tienen una base en los acervos culturales. Allí importa tanto la semántica de la que se alimenta la *inventio*, las relaciones sintagmáticas propias de la *dispositio*, como las variaciones ornamentales que son propiedad de la *elocutio*. Al estudiar la manera en que una película tiene un mensaje simbólico, que revela información sobre una estrategia de género, sobre la construcción de un escenario, el significado del vestuario, etc., se utilizan sistemas léxicos para acceder a la comprensión de la *dispositio*.

Asimismo podría reconocerse que el análisis del mensaje lingüístico (funciones de anclaje y relevo) es un trabajo que hace parte de la *dispositio* del discurso. En particular, la función de relevo propicia que el discurso circule, y da forma a los contenidos narrativos que van dirigidos a un determinado público. En ambos tipos de mensajes (en el caso del cine no habría imagen denotadas), es perfectamente plausible una lectura de la *elocutio*. Un mensaje lingüístico puede hacer parte de una estilística particular para generar una marca de identidad en una narración, como una imagen simbólica construida con formas tropológicas también puede operar a partir de un proceso profundo de ornamentación.

Por otra parte, una posible retórica de la imagen está presente en los esfuerzos colectivos del Grupo μ . Su trabajo mancomunado tiene como fin principal la construcción de una teoría retórica general. Es decir, más allá del análisis de casos concretos, de fenómenos comunicativos, aspiran producir el andamiaje teórico, un gran modelo con un sistema de reglas debidamente articulado para estudiar cualquier fenómeno discursivo. Teniendo presente que tanto la lingüística como la semiótica han construido modelos generales de análisis para explicar el funcionamiento de

diferentes sistemas de signos, asumen que la retórica debe producir un programa de trabajo similar. En el caso de la imagen, presentan un complejo trabajo dedicado a estudiar, a partir del andamiaje teórico, la *elocutio* de los mensajes visuales. Y en el interior de ellos distinguen dos tipos posibles, mensajes icónicos (que varían desde el dibujo hasta la fotografía) y mensajes plásticos (asociados principalmente a las producciones artísticas).

El gran aporte de este trabajo radica no sólo en ofrecer una retórica general de la imagen, sino en plantear un sistema de conceptos a partir de teorías que estudian los modos de producción y el tipo de estímulos que activan las imágenes. De allí que el esfuerzo suponga que toda imagen tiene un sistema de codificación autónomo que debe descifrarse para poder establecer el uso de estrategias retóricas al disponer los elementos propios de una manera de terminada (principalmente por supresión o por adición): "...los enunciados retóricos no tiene por finalidad el simple reconocimiento de los íconos y sus producidos, pueden, por ejemplo, suprimir sistemáticamente rasgos en ellos, en provecho de otros que eventualmente pueden engrosar: la supresión generalizante de rasgos tiene un efecto sinecdótico y la exageración de los rasgos seleccionados, un efecto hiperbólico" (Grupo μ , 1993, p. 320). De tal forma, el trabajo retórico puede explicar cómo una imagen, discursivamente, genera un tipo de impacto cuando reduce sus elementos para presentar un mensaje, realzando por ejemplo, un rasgo o un fragmento de su contenido, o por el contrario saturar la información, sea por cantidad o por realce visual, para generar una respuesta que implica un alto grado de discernimiento cognitivo por parte del espectador, por ejemplo cuando se enfrenta a una escena con muchos personajes, objetos, etc.

El trabajo del Grupo μ no considera directamente el caso del cine. Empero, por pertenecer a la categoría que este colectivo denomina Collage, dada su heterogeneidad de elementos expresivos (disposición temporal, espacial, imágenes icónicas, técnicas de movimiento, signos lingüísticos, banda sonora), amerita una lectura retórica que no puede reducirse exclusivamente a una teoría de la imagen. "El cine es un terreno rico en encuentros entre estructuras temporales, estructuras auditivas y estructuras lingüísticas, y el producto que sale de este encuentro tiene su originalidad... pero la evidencia de este terreno es completamente empírica: la existencia masiva del cine en nuestra cultura no debe hacernos olvidar la complejidad del fenómeno" (Grupo μ , 1993, p. 12).

De allí se puede inferir que el análisis retórico del cine auspicia la necesidad de un trabajo de comprensión de las estrategias discursivas tanto del relato como de los sistemas expresivos que lo componen. No obstante, para el grupo de Lieja es claro que dicha tarea supone siempre la preocupación por analizar las desviaciones del sentido introducidas dentro de todo mensaje, es decir, constreñir la retórica a esta estrategia particular. Esto dado que el Grupo μ ha construido inicialmente toda su propuesta restituyendo el papel estructural de la *elocutio*. Pero esto no cierra las puertas a un estudio, en el caso del cine, a las demás estrategias como formas retóricas vitales (*inventio*, *dispositio*), en especial cuando se reconoce la naturaleza compleja de la imagen en movimiento.

Avatares retóricos del cine. La poética como objeto

El trabajo sobre retórica del cine bien bebe de estas dos fuentes (Barthes y el Grupo μ). Sin embargo, gran parte de sus riquezas yacen en el interés de pensar la retórica como un análisis del discurso poético. En gran medida como ya se insinuaba, la poética supone la estructuración de un texto que da forma a un mensaje que ponderan el trabajo de los recursos expresivos.

En dicha tarea la estilística que determina en parte la identidad de toda poética, es decir el estilo propio de cada obra, permite que el análisis del texto retórico (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) sea fecundo al reconocer formas comunes, como variaciones de una obra a otra en una escuela cinematográfica, en un género, en la filmografía de un autor.

Podría aventurarse la idea de que la *inventio* permite el ejercicio de investigación semántica para descubrir, en el seno de un léxico cultural, en la gran enciclopedia semiótica, en la semiosfera, qué contenidos narrativos, qué lógica de acciones, qué argumentos son claves para relatar, para dar forma al discurso cinematográfico. De tal manera, dicha selección siempre está destinada a la persuasión particular de un grupo de espectadores posibles. Por ejemplo, la estrategia de género condiciona el relato, no sólo desde su organización, sino desde la selección posible de rasgos semánticos. Una historia de terror supone una particular respuesta emocional del público. El miedo, como efecto afectivo, orienta siempre la *inventio*, la selección del material. De allí que sea fácil recurrir a una *tópica* común, por ejemplo escenarios nocturnos, arquitecturas derruidas, lugares desérticos, fenómenos paranormales, leyendas atávicas, mitologías de monstruos, etc. Cada género, orientará la estrategia de *inventio* para el público, estudiando la historia del cine mismo, los antecedentes de películas que desarrollan tonalidades similares, nuevas fuentes culturales asociados al terror, etc.

La *dispositio*, por su parte, también se asocia con facilidad a la selección del género como estrategia posterior al descubrimiento de contenidos narrativos. Se puede, por ejemplo, decidir narrar una historia de amor imposible, y el género en calidad de modulación, puede determinar el modo en que se dispone dicho material. En consecuencia puede tener lugar una historia de amor trágica, al estilo de las adaptaciones al cine de Romeo y Julieta, pero también de tono cómico, como en algunas películas explotadas por el melodrama clásico de Hollywood. Por otra parte, el trabajo de la *dispositio* implica en sentido estricto el modo de ordenar el relato. De esta forma, la puesta en serie (ordenación temporal de acontecimientos), hace posible reconocer un particular uso retórico. Las películas de Quentin Tarantino hacen de la disposición temporal una marca estilística (*elocutio*), un trabajo retórico sobre la modulación. La presentación de relatos anacrónicos genera una particular respuesta tanto en el trabajo de lectura del público, que demanda mayor participación, como otras respuestas emocionales asociadas a la ruptura con la idea de que la última escena corresponde al final del relato. En esta perspectiva, la *dispositio* posee un alto valor intencional, de allí que las historias de suspense propias del cine de Hitchcock, apelen a la disposición para alcanzar una persuasión en sus espectadores. La historia de un asesinato, quizás un tema mullido, con poco trabajo en la *inventio* como estrategia, alcanza sus cúspides estéticas en la *dispositio*. Por ejemplo, el contarle al público, intencionalmente, quién es el asesino, hace que la respuesta afectiva (*phaté*) se incremente cuando el protagonista se ve cerca o acechado por el villano. La cooperación narrativa se acrecienta por una estrategia retórica de esta naturaleza.

En el caso de la *elocutio*, fácilmente pueden explorarse los recursos tropológicos de naturaleza visual y verbal. Metáforas, metonimias, sinédoques, ironías, bien pueden servir para construir parte de la poética de una historia. Sin embargo, vale la pena pensar la *elocutio* en las variaciones por ejemplo que cada relato hace al tratamiento fílmico. Desde los modos de composición de un plano, hasta el tipo de montaje, los efectos de luz, el subtexto de los personajes, pueden ofrecer formas de elocución al interior del cine que permiten al análisis

retórico ampliar los sentidos poéticos de una película. Por ejemplo, el particular trabajo de ruptura del cine de Godard con las convenciones narrativas del cine clásico, su fragmentación de las acciones, su hipercontinuidad narrativa, sus falsos *raccords*, son muestras del trabajo retórico, de una estrategia elocucionaria que ofrece una estética del artificio, un cine cuyas poéticas desafía la idea de la ficción perfecta.

Por último, antes de revisar a manera de aplicación la filmografía del director Alex de la Iglesia que da cuerpo a una retórica del esperpento, vale la pena sugerir la importancia de un par de elementos retóricos en el cine. Primero el concepto de *tópica*. Como se señalaba, es el método para la selección del material de una historia; pero también es una red y una reserva. El trabajo de la *inventio* en un arte narrativo como el cine, siempre recurre la *tópica* como red de formas vacías para orientar el relato. Por ejemplo en el Hollywood clásico el imperativo del final feliz, se convierte en una *tópica* (red) que debe ser satisfecha por el relato.

De igual modo, la *tópica* como reserva de contenidos sin forma y permite orientar los argumentos universales del cine. Historias del regreso a casa, de la búsqueda de un objeto perdido, de una comunidad amenazada por una entidad externa, la búsqueda de un mejor futuro, sirven para orientar el trabajo de la *inventio* en la mayoría de historias. De igual modo la figura denominada *imago* (personaje emblemático) sirve para estudiar cómo en la *dispositio*, se construye la red de personajes. Pensar en términos de protagonistas, antagonistas, y agonistas, o en una teoría de actantes, en objeto y sujeto de deseo, ayudantes y opositores, permite comprender como la *imago* contribuye a una estructuración retórica del relato para persuadir a los públicos que identifican en dicha función un elemento para orientar la percepción.

Alex de la Iglesia. Retórica del esperpento

El principal interés es aplicar la hipótesis de una retórica del cine en el grueso de la filmografía del director catalán Alex de la Iglesia. Con esto se espera mostrar cómo el análisis retórico es susceptible de realizarse tanto en obras concretas, independientes, al igual que puede usarse como hilo que articula una poética de autor, un trabajo estético en el cual se reconocen las marcas que dan coherencia a la materialización de una mirada singular. Y es interesante esbozar la idea de autoría en el trabajo de este director, porque en varias ocasiones ha negado que su cine caiga dentro de dicha categoría. Incluso, se ha atrevido a dudar del valor estético de esta etiqueta. Sin embargo, y de allí las paradojas de la autoría, su cine corresponde a esta estética más allá de los propios alegatos al margen que de la Iglesia ofrezca. La autoría no supone exclusivamente la materialización de una intención, un proyecto personal, o unas tentaciones particulares. Tal se entreteje en el conjunto de una obra, en sus búsquedas expresivas, y en sus exploraciones temáticas, generando vínculos intertextuales con otros modos narrativos y con el gran universo de la semiosfera. Allí el director, poco o nada puede controlar el movimiento orgánico de su obra.

No es difícil, tras entrar en el universo fantástico del cine de Alex de la Iglesia, pensar en los extraños ecos que posee su obra la estética del esperpento tan bien ponderada en los textos teatrales de Ramón del Valle-Inclán. Como si las ideas sobre el esperpento como una forma de lo grotesco, que supone la deformación de las dimensiones narrativas para construir una sátira social, fuesen las fuentes mismas de las que se alimentan las películas del director catalán. Casi podría decirse, son, en términos retóricos, la *tópica* que visita su trabajo para

conducir la estrategia de la *inventio*. Allí operan como formas vacías que serán saciadas de los más particulares contenidos en cada uno de los relatos, y con el grupo de personajes marginales de todas sus películas.

En *Luces de Bohemia*, Del Valle-Inclán, presenta, a través de su personaje principal, las semillas de una teoría que arremete contra la poética del héroe clásico. “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (1961, p. 108). Esto pareciera inaugurar la idea de que el proceso artístico necesita de un trabajo de torsión, de mutación, malformación, descomposición para poder lograr tocar el terreno social. Como si un arte especular asociado a un reflejo diáfano no hiciera otra cosa distinta que reafirmar un orden ya dado, incapaz de decir algo que impacte la vida cultural. De allí, que pueda sugerirse que el cine de Alex de la Iglesia se valga de una retórica del esperpento para introducir un nuevo idiolecto cinematográfico, capaz de ofrecer las suficientes variaciones, desviaciones para dar cuerpo a un estilo propio, a una estilística amarrada indefectiblemente a su propio nombre como director mutante, una bestia cinematográfica.

Como define Ramírez en su análisis del cine del director, su obra retoma el impulso del romanticismo, que de un modo cíclico pareciera aparecer cuando entran en crisis los movimientos modernistas. De allí que su trabajo no sólo se caracterice por una potenciación hiperbólica del universo fantástico, una materialización de una imaginación productiva, sino por recuperar ciertos cánones clásicos que además de interesarse por la innovación formal, por el shock estético de la vanguardia, lo hace por la re-significación de las convenciones, del *topoi koinoi*, en este caso del cine clásico.

El director, expresa Ramírez: “...pertenece a la llamada generación de los noventa, una que tiene como característica esencial el rechazo contundente de los dogmas de la modernidad...” (2008, p. 7). Ya allí se hace fácil distinguir una estrategia retórica propia de la *dispositio*. Toda la filmografía hace uso las formas narrativas del cine clásico americano, en especial de la estética del suspense, que emana del cine de Alfred Hitchcock. Independiente entonces del tipo de historias que se narren, la modulación de los relatos responde a una disposición clásica. Por supuesto, hay variaciones, en especial de tono irónico, incluso cínico, que generan diferencias, y son marca de estilo, pero en general ya se presenta un marcado uso retórico perteneciente al modelo americano.

La filmografía del director también pareciera trabajar al interior del modelo de los géneros cinematográficos. Estrategia, como se señaló, tanto de *inventio* como de *dispositio*. En el primer caso, porque el género ya delimita el tipo de material para dar forma al argumento narrativo. Por esto es que en las películas del director asociadas al terror, se reconozcan personajes emblemáticos, o en sus *thrillers*, elementos recurrentes como asesinatos, policías, investigaciones, etc. En el segundo caso, porque dichos materiales son dispuestos a lo largo del relato recurriendo a las formas que la tradición genérica ha perfilado. Y eso se constata fácilmente con referencias intertextuales a otras películas en sus obras.

Podría asegurarse entonces, que la inserción de elementos sardónicos, la deformación de las tópicas de los personajes, la expansión hiperbólica de lo verosímil, el humor negro, la parodia de elementos de la cultura popular, incluso sacral, se convierten en las estrategias del director para dar forma a una retórica del esperpento. Y es que al analizar la *elocutio* de su obra, la desviación

de una norma de género y la torsión del comportamiento de un personaje, se reconocen como estrategias discursivas para plantear su propia huella como director. En ellas se hace evidente una retórica que recurre, como lo sugería Ramírez, a la parodia de las costumbres, a un sentido del humor casi enfermizo, y al uso del humor negro con un fin crítico. Además se presenta el recurso estilístico, al nivel de la *elocutio*, como una parte capital de la estructura de cada película, no como un adorno. Sin ellos las películas del director caerían en una retórica clásica, a la cual no podría calificársele bajo el modo estético del esperpento.

Como un neorromántico, un reciclador de formas clásicas, un hombre capaz de la más fina intertextualidad, Alex de la Iglesia ilustra la potencia de las formas retóricas en el cine. Sus variaciones comprueban que la retórica no se reduce a un conjunto de reglas para orientar un texto. Sus propias búsquedas representan el equilibrio productivo de una poética, en contraste con las dimensiones históricas de una textualidad dada como el cine clásico. Y podría decirse, que al igual que en el modelo de Hollywood que palpita en su obra, su intención persuasiva apunta a llevar al público a un viaje emocional.

El pathos puesto en su obra, supone que todo su discurso recurra a los miedos del espectador, a la proyección de sus deseos más sórdidos, al humor negro que se desea ocultar, al compromiso con lo marginal: "... esa mezcla de humor negro con violencia explícita que inunda la pantalla provocando en el espectador, la risa, el llanto y la estupefacción al unísono, así como unos personajes al margen de la ley que son, en la mayoría de los casos, unos pobres diablos que resuelven sus conflictos utilizando una brutalidad inesperada porque sólo así encuentran soluciones" (Escobar, 2002, p. 152).

De esta suerte, puede reconocerse cómo la comprensión del auditorio, del espectador escondido en la butaca, responde al modelo del melodrama que espera una identificación con la mala fortuna del personaje. Y por eso es indudable que todos sus extraños protagonistas sirven de espejo al público. Claro, siempre entregando un reflejo deformado, la imagen del esperpento, haciendo gala de una retórica que alude a la posibilidad de reírse de la propia tragedia que está en pantalla.

El primer largometraje de Alex de la Iglesia, *Acción mutante*, socava en el género de ciencia ficción. Desde allí, se hace evidente el trabajo sobre la *dispositio* que ordena la historia futurista de un grupo de minusválidos rebeldes que atacan violentamente un orden social caracterizado por el culto a la belleza. El relato gira en torno al secuestro de la bella hija de un empresario para cobrar un rescate millonario. Dicho modo de ordenar los acontecimientos bien rememora formas tradicionales del relato, por ejemplo, plantear un conflicto claro, a la espera de una resolución.

Al mismo tiempo, la estrategia de la *inventio* recurre al arsenal semántico de territorio de la ciencia ficción y el cine fantástico. El filme hace parte del idiolecto de escenarios apocalípticos que revelan las ruinas de los desarrollos tecnológicos. La nave espacial en que se desplazan los personajes hace parte de una *tópica* que recorre, por su aspecto deshecho, hitos de este género desde *2001 odisea en el espacio* hasta *Blade runner* o *Brazil*. El desenlace de la película tiene lugar en un planeta llamado Asturias, habitado sólo por hombres, todos engendros extraídos fácilmente de una película de zombis o de malformados genéticamente, al estilo de las adaptaciones cinematográficas de la *Isla del Doctor Moreau*. Este escenario revela una *tópica* del género que corresponde a una semántica del fin del mundo, en donde la estética

de la esterilidad anticipa un desenlace funesto. Allí fácilmente están los ecos tanto del *Retorno del Jedi* de *La Guerra de las Galaxias*, como los caminos desolados de *Mad Max*.

El director sitúa en el rol de protagonistas al grupo de mutantes. Presenta una primera marca de la retórica del esperpento. Casi siempre, este tipo de personajes tienen un rol antagónico. En este caso, son presentados como héroes que critican un sistema manipulado por los medios y que pondera una imagen de belleza homogénea, de la que está excluido cualquiera que posea una anormalidad. Dichos mutantes, esperpentos retóricos, son *imágenes* (personajes emblemáticos que visualmente construyen el discurso), están mutilados, son retrasados mentales, paranoicos, etc.

Este cambio en la disposición permite una postura crítica en un cine que no aparenta compromisos sociales. No obstante, es precisamente esta estrategia la que potencia estéticamente todo el discurso del director. Allí, como rasgos propios de una estilística, se presentan las burlas sardónicas a valores culturales populares. La novia raptada termina enamorada de uno de sus captores, haciendo del síndrome de Estocolmo una burla sintomática. Un pequeño infante, representado por un hombre mayor de baja estatura, revela el más morboso ímpetu sexual, que desemboca en el impulso tanático de matar a su abuelo sin remordimiento alguno.

“En su primera película, De la Iglesia se muestra irreverente, sarcástico, subversivo, y como siempre en pleno uso de su poderoso humor: antiolemonidad pura, cuya intención manifiesta es la deconstrucción o el desmantelamiento de todo aquello que posee el tufllo institucional...” (Ramírez, 2008, p. 8). Y si bien todo eso es quizá un contenido de segundo orden que se alimenta de un relato de ciencia ficción, en dicho cometido tiene sentido la retórica del esperpento como crítica social. De alguna manera, allí se anticipa una idea presente en la filmografía del director, parte de su propia poética, y que rememora las ideas de Valle-Inclán, y es tejer ecos de la realidad social, situaciones históricas, de una manera sardónica, en el relato de ficción. En este caso el poder de los medios de comunicación para transformar y condicionar la vida social.

En una de las quizás más famosas obras del director, *La Comunidad*, dicha crítica aparece constreñida a un espacio íntimo. Esta historia ilustra cómo una mujer de mediana edad dedicada a los bienes raíces, por un golpe de suerte, se hace dueña de una fortuna de un hombre que acaba de morir. Infortunadamente para poder disfrutarla, debe sacarla de un viejo edificio en donde una comunidad de vecinos se interpone, pues desean para ellos, desde años atrás, el mismo botín. Fácilmente puede comprobarse la alusión que hace Ramírez en este filme a la supervivencia del más fuerte, a la teoría de la evolución de las especies de Darwin. “La comunidad es un filme en el que los seres humanos son mostrados como verdaderas bestias que compiten en un medio salvaje para conseguir su sobrevivencia; de un modo claro, es la selección natural darwiniana la que rige el *modus operandi* de esta furiosa caterva” (Ramírez, 2008, p. 8). Y en ese caso se revela un trabajo en la estrategia del *inventio*. Ya no se remite al universo cinematográfico directamente, sino al mundo de la cultura, a la semiosfera en donde un trabajo científico es seleccionado para poder persuadir al público de la lógica del comportamiento de los personajes, fácil retórica del esperpento cuando estos hombres devienen en bestias.

La *inventio* recurre en este relato al género del suspenso. Los intertextos que remiten a películas como *La ventana indiscreta* o *Con la muerte en los talones*, son evidentes marcas estilísticas, un trabajo propio de la *elocutio* que da cuerpo a la poética del director. Incluso,

la película responde al modelo del *thriller* cuya retórica está dirigida a trabajar el pathos del espectador a partir de emociones extremas. Durante el relato se convierte al viejo edificio en que habita la comunidad en una férrea prisión de la cual la protagonista debe escapar, acechada por la encarnación del mal presente en los vecinos. Acá se reconoce otra marca de la retórica del esperpento, personajes sin las cualidades de los héroes clásicos, caracterizados por las más bajas pulsiones. Allí, una de las estrategias visuales, es recrear imágenes que remiten al cine de zombis. Escenas como las que presentan a los vecinos que acechan a la entrada del apartamento de la protagonista, o que describen cuando despedazan una maleta en que presuntamente está el botín, remiten a la imagen de los muertos vivientes que se alimenta de otros cuerpos. Dicha lógica revela hiperbólicamente la saturación de otros contenidos semánticos, del recurso de una *tópica* genérica al servicio del discurso del director.

Recurrir, como se mencionaba, a las formas del cine de suspenso, permite evidenciar la *tópica* como red, como forma sin contenido. El clásico estilema Hitchcockiano que ofrece mayor información al espectador que al personaje se actualiza en la película cuando el espectador sabe que un cómplice fortuito de la protagonista la ha engañado cambiando la maleta con el dinero. Ella no lo sabe, pero el espectador sí, generando un efecto retórico particular en la percepción. Esta extraña comunidad, este grupo de zombis que bien pueden hacer parte de *La noche de los muertos vivientes* de George Romero, se convierten en esperpentos que disuelven las ideas preconcebidas de los lasos afectivos de cualquier comunidad social. De esta forma, la retórica del esperpento hace uso del humor negro para potenciar los lugares oscuros que se evidencian con el relieve de sus discutibles valores morales, y con la renuencia del texto fílmico a ponderar en ellos alguna cualidad heroica. Y quizás esa tarea de desnudar la humanidad tras la silueta de un personaje, dotar de volumen a un cuerpo, profundizar en la imago que cohesiona una narración, sea uno de los rasgos retóricos de *800 balas*, una obra del director que nuevamente recurre al universo semántico de los géneros cinematográficos.

Con una historia ubicada en las postrimerías de un género en estado terminal como el Western, el director despliega la estrategia de la *inventio* en un doble nivel. Por una parte, recurre a múltiples elementos emblemáticos de la época dorada del western americano. No es gratuita que la secuencia inicial de la película reconstruya la secuencia inicial de *La Diligencia* de John Ford, ni que los duelos, remembre películas como *Por un puñado de dólares* de Sergio Leone. En términos visuales, se da forma a una retórica sinecdótica que se vale del realce de los elementos clásicos, que permiten informar al espectador del esplendor de un viejo género. Están presentes tanto los paisajes desérticos en donde cabalga el cowboy valiente, como las calles polvorientas de los poblados que anunciaban el desarrollo urbano del siglo diecinueve. Carretas, tabernas, prostitutas, hombres borrachos, indios, el Marshall, forajidos, aparecen compuestos en una planimetría que revela a mediante un fragmento, la totalidad semántica del género.

De igual manera, en un segundo nivel, el relato recurre a la historia del cine en términos de producción. Se narra la historia de un grupo de hombres que reviven el espectáculo del oeste en Almería, una de las famosas locaciones donde se rodaron gran parte de las *spagueti western* en la década del sesenta. Allí, el olvido de un lugar mítico en el mundo del cine como fueron estos famosos estudios, introduce otra clave discursiva que permite hacer uso del mundo del cine como estrategia retórica. En ésta, un viejo doble de películas de vaqueros, años después de la época de

gloria del género, revive su historia representando una escena clásica del oeste con un pequeño grupo de actores. Dicha representación es reconstruida por el director con todas las marcas narrativas que permiten que el espectador reviva en pantalla el viejo cine rodado en Almería.

Y de nuevo, los personajes revelan una galería grotesca de hombres decadentes. Todos parecieran ser la expresión de una ruina que se resiste a ser derruida. Caricaturescos, negándose al cambio, sosteniendo unas raíces imaginarias, viviendo en la fantasía de un cine que no existe, parodian la idea del modelo laboral. Se niegan, como en gesto infantil, a un trabajo que no está asociado a un ritual epopéyico. Y todo eso, estrategia de disposición, permite el reencuentro familiar para saldar viejos fantasmas entre una familia segregada por el pasado. El protagonista conoce a su nieto quien se maravilla con la vieja gloria de su abuelo, lo cual desata el odio de la madre del chico, cuyas acciones desembocan en el cierre definitivo del viejo poblado en el cual habitan estos personajes decadentes.

Allí, pareciera que un argumento universal, una gran *tópica* del reencuentro tortuoso orientara el relato. Su resolución, tragicómica por demás, hará gala del derroche de formas elocucionarias del cine de acción, de las películas bélicas del western más ácido que exagera el uso de municiones, convirtiendo las balas en una invitación a la danza, y a la secuencia de cierre una ópera visual que permite que los esperpentos triunfen simbólicamente, así sea solo por un momento, sobre el avance de un modelo de progreso que se representa en el intento de cierre de las viajes instalaciones cinematográficas de Almería. Al final, como para acentuar una estrategia retórica que se alimenta de los *spaguetti western*, se comprueba que el dudoso pasado del protagonista como doble de grandes estrellas era cierto, cuando, en medio de su funeral, se revela la presencia de Clint Eastwood, amigo personal de este viejo cowboy.

En la película *Crimen Perfecto*, el director recurre nuevamente al modelo genérico del *thriller*. Y allí, dicha decisión de la *inventio*, toma elementos de una *tópica* que remite al eterno argumento, exaltado por las novelas policiacas decimonónicas, de cometer un crimen sin fisuras, sin que nadie descubra al perpetrador, asesinar sin consecuencia alguna. De entrada, el título de la obra presenta una estrategia retórica. La disposición lexical, el cambio, aparentemente por un error o un descuido del lugar de dos consonantes, anticipa toda la lógica del fracaso, de la equivocación propia de intentar cometer un crimen perfecto. Fabulosa paradoja de una perfección imperfecta, del craso error con que comienza la idea de un crimen sin responsable. De alguna manera, se recurre al léxico genérico, que siempre culmina señalando que no existen crímenes perfectos, y que los asesinos son descubiertos tarde o temprano. Un gesto estilístico acentúa esta forma retórica. En medio del relato, el protagonista, planeando el crimen perfecto, renta en una videotienda la película de Hitchcock con este título. Al pasar por la caja registradora, por un error ha sido codificada como el crimen ferpecto, gesto que anticipa toda la paradoja de la historia.

En este relato, un vendedor de ropa para dama, en una prestante tienda madrileña, termina siendo la presa de la más horrorosa mujer. Tras un crimen no premeditado, ella se convierte en su cómplice y lo chantajea hasta llevarlo a la locura. El protagonista es la imagen del éxito, atractivo, exitoso con las mujeres, con la libertad de una soltería empedernida y la ambición de un empresario sin escrúpulos. Pero todo desaparece tras caer en las redes de una depredadora que lo convierte en un hombre común, mediocre, con su masculinidad hecha trizas. La retórica del esperpento aparece tanto en una mujer físicamente fea, y casi psicópata, como en un hombre ególatra que no teme pisotear a nadie para alcanzar sus objetivos. Ambos son *imago*s que

representan la monstruosidad que en general el hombre del común combate o trata de ocultar. Al final del relato, en un despiadado discurso, el protagonista le dice a su opresora compañera que es fea, y que aunque no es su culpa, tampoco lo es de él. La sociedad ha educado a todos para despreciar la fealdad, y los esperpentos deberían ser exterminados.

Y pese a todo lo que anticipa la imposibilidad del crimen perfecto, y como una marca propia del director, la disposición del relato presenta un giro inesperado. El protagonista consigue su cometido. Sólo que el engañado en este caso es el espectador. Una estrategia retórica de persuasión en la cual ocultar información, hacer uso de la intriga de predestinación (figura retórica moderna), incrementa el resultado narrativo. Todos los preparativos para el crimen, que asume el espectador será el de la temible victimaria, están destinados para fingir la muerte del protagonista. Y logra también este engaño que hace que un incendio consuma un cuerpo de un maniquí como si fuera el suyo. Consigue escapar y librarse de su terrible vida. Allí, las marcas de la elocución revelan siempre el sardónico enfoque del director. Las llamas con que se logra el escape, aluden al infierno presente en medio de la vida cotidiana, la estética de una moda de payasos que se impone cuando él abandona la empresa, revela la burla a una sociedad de lo bello que el personaje amaba con pasión; al igual que la destrucción del reino de la moda, el gran almacén de ropa, por el caótico torrente de gente que escapa cuando arde en llamas, robando implementos, como si se representara una extraña anarquía del orden social.

Balada triste de trompeta, la más personal de las obras de Alex de la Iglesia, recrea un trabajo que bebe tanto del cine bélico, del cine de conflicto político, del melodrama trágico, y las variedades de feria. De entrada recurre a un trabajo en la *inventio* que selecciona materiales de muy diversa naturaleza. Por una parte, presenta la guerra civil española, y toda su locura que desemboca en situaciones de terrorismo y tensión política en la década del setenta con el fantasma de Franco a bordo. Por otro lado, recurre al universo del circo, y se vale de la figura del payaso para plantear un nuevo giro de la retórica del esperpento. Dos personajes, un payaso tonto, y un payaso triste, revelan una lucha titánica, una actualización del mito de David y Goliat, que de la manera más sardónica solo puede culminar con el llanto desesperado de ambos personajes ante la pérdida de la mujer por quien luchan a muerte. Hacer devenir a un payaso triste, un hombre taciturno, huérfano de la guerra, tras una decepción amorosa al entrar en un triángulo sentimental perverso, en un asesino despiadado que desfigura su rostro con ácido, es un gesto explícito de la *elocutio* visual para potenciar el esperpento. Este personaje, extasiado por la música de Rafael, incapaz de reconocer la línea que separa al cine de la realidad, presenta una nueva reconfiguración del héroe, una disposición a lo largo del relato que permite deconstruir los estereotipos sobre el imaginario circense.

Al mismo tiempo, se bebe de otros referentes cinematográficos. Películas como *It* o *Payasos asesinos del espacio exterior* se han encargado de presentar al payaso en una faceta malévola. Incluso, alcanzan el rango de asesinos, y aprovecha el tema de la máscara como mutación de la identidad. En el caso del payaso triste de la película, destruir su rostro pareciera un gesto destinado a fundir al payaso con el hombre, a anular cualquier capacidad de distinguir al personaje del actor. De nuevo, el universo de esperpentos está presente. Cada uno de los personajes del circo es un espécimen, una *imago*, de esta figura grotesca. Pero de igual modo lo son los personajes militares, asociados con el mundo político en el retrato que hace el director.

En esta historia se constata fácilmente la retórica que se vale de hechos históricos para potenciar la ficción. El asesinato con una bomba del presidente español Luis Carrero Blanco, aparece

retratado como consecuencia de uno de los actos desesperados del protagonista por ganar el amor de su amada. Ambos payasos, en la *dispositio* propia de un triángulo amoroso romano, luchan al final por el amor de una trapezista, en el icónico escenario de una torre, en la actualización de un castillo medieval, ante los ojos de la policía y de los demás miembros del circo. No es difícil que el público sea seducido por un pathos trágico, y que la respuesta buscada sea la de identificarse con el dolor de las relaciones, con el fracaso rotundo de los esperpentos circenses.

Son muchas las pistas que pueden seguirse para estudiar no sólo la obra de Alex de la Iglesia, sino el cine en general en términos retóricos. En este caso, no se realizó un análisis centrado en la *elocutio* a partir de la teoría clásica de las figuras de la desviación del sentido (metáfora, metonimia). Sin embargo, es posible reconocer un trabajo concentrado en el uso de hipérboles visuales tanto en la imagen como en la escritura fílmica de la mayoría de sus películas. De la estrategia de la *elocutio* se realizan algunos acercamientos a la idea de la retórica como una segunda lengua, tal como insinúa Barthes, que despliega un mensaje de tipo simbólico, una estructura connotada. Esto en particular en el análisis del discurso en contra del sistema, o en la idea del esperpento como parodia del héroe clásico. El interés de concentrar la lectura, en especial desde el problema del género, en la *inventio* y la *dispositio*, busca darle valor a la retórica como modelo de análisis discursivo, del cine como texto, sin reducirlo a una estrategia elocucionaria, y mucho menos ornamental. Un mapa rizomático de un cine como este, no desea saturar las posibles lecturas sino generar fisuras en los modos de interpretación que sólo conciben posible un acercamiento desde los elementos semio-lingüísticos. La retórica, la del esperpento en este caso, es finalmente un modo complementario de lectura, que además considera tanto el trabajo de construcción del director como la respuesta de los públicos. Y en ese caso, significa un giro, un retorno a la sabiduría clásica, cuya actualización tiene un largo camino que recorrer en el presente.

Bibliografía

- Albaladejo, T. (2001). Retórica y propuesta de realidad (La ampliación retórica del mundo). *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*. (Nro. 1), 1-18.
- Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (pp. 29-48). Barcelona, España: Paidós.
- Breuer, D. (2002). La importancia de la retórica para la interpretación de textos. En Plett, H. (Ed.), *Retórica. Posturas críticas sobre el estado de la investigación*. (pp. 25-49). Madrid, España: Visor Libros.
- Escobar, F. (2002, diciembre). Un día con la bestia. *Revista Gatopardo*, (Nro. 31), 144-154.
- García, F. (2005, Julio). Una aproximación a la historia de la retórica. *Icono 14. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, (Nro. 55), 2-31.
- Grupo µ. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid, España: Cátedra
- Hernández, J.A. y García, M.C. (1994). *Historia breve de la retórica*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Klinkenberg, J.M. (2001). Retórica de la argumentación y retórica de las figuras. ¿hermanas o enemigas? *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*. (Nro. 1), 1-22.
- López Eire, A. (2000). *Esencia y objeto de la retórica*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, España: Cátedra
- Ramírez, A. (2008). El desplante neorromántico de Alex de la Iglesia en el contexto finisecular. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (Nro. 38), 2-13.