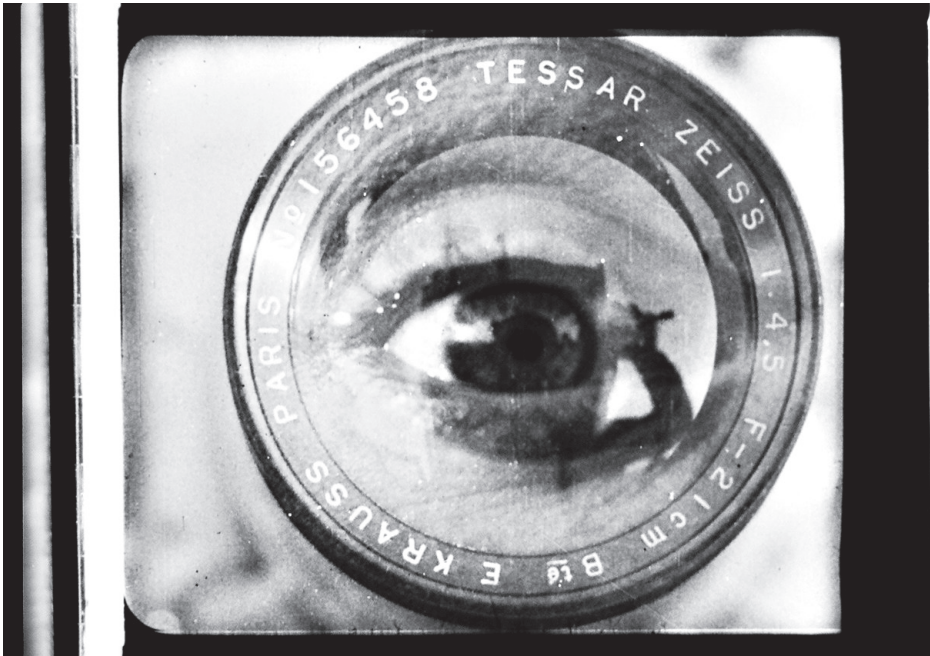




La metáfora cinematográfica según Josep Carles Laínez

DIANA MILENA REYES ARIAS¹

Introducción

Este escrito, parte del proyecto de investigación en la Maestría en Diseño y Creación Interactiva “Narrativa y metáfora en el cine de cortometraje

colombiano 2004 - 2010”. Dicha investigación nace a raíz de la Ley de Cine en Colombia en el 2000, la visible preocupación de las universidades por mejorar tecnológicamente, el interés porque la bolsa de cine siga teniendo dinero para los estímulos y por la escasa bibliografía sobre el cine colombiano. Empero, respecto a esto último, aclaro “hay numerosos textos acerca de la historia del cine colombiano, así como de aspectos temáticos, antropológicos

¹ Comunicadora Social. Profesora del Área de Lenguaje Audiovisual del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. mile.reyes@gmail.com

o sociológicos, pero escasean los análisis a la luz de la teoría cinematográfica” (Rojas, 2009. p. 51).

Con este panorama me interesé por investigar sobre la narrativa a través de la metáfora y hallé a Josep Carles Laínez con su libro: *Construcción metafórica y análisis fílmico*; trabajo absolutamente impecable en su revisión histórica de la metáfora, que me hizo interesar en este tropo que nace en la poética de Aristóteles de la siguiente manera: “la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie o de especie a género, o según una analogía” (Laínez, 2009, p. 15). Si bien algo suplanta a otro, ello empieza a generar un escenario de discusión al llegar al cine, siguiendo con la ruta que el autor plantea, hasta desembocar en los puntos de vista de la Neorretórica. En este momento es en donde deja ver que esta figura de ornato se transforma en una figura de sentido y significación.

La retórica ha comprendido la metáfora, al interior del cine, de un modo clasificatorio, meramente taxonómico. Este argumento vincula a autores como: Eisenstein, Martín, Mitry, Clifton y Whittock, que han abordado el análisis fílmico y, de alguna manera, han dejado documentos sobre teoría fílmica o dado luces al tema de la metáfora fílmica. Con la apuesta de Laínez, que rompe con lo que se tenía considerado y refresca la mirada en el análisis de la metáfora, se posibilita la reflexión desde cada contexto, reivindicando la posibilidad no solo polisémica sino interpretativa frente a este tropo.

A través de tres bloques daré a conocer la propuesta de Laínez y las miradas frente a los otros autores, para que, como bien dice el mismo autor, se

amplíe el círculo de discusión sobre el análisis fílmico y la metáfora.

El Montaje y la metáfora. Montaje de atracciones

“La atracción (...) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial y psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final” (Eisenstein, 1998, p. 74).

Podríamos decir, inicialmente, que la metáfora trabaja en el montaje. En otras palabras señalar que el montaje es metafórico dada la yuxtaposición de las imágenes que propone, pero es justo lo que rebate Laínez al afirmar que el “montaje de atracciones no es metafórico”, en la medida que la metáfora no ocurre solo fuera del plano en la yuxtaposición de los mismos, sino al interior de él. Pues el montaje en paralelo, sea de atracción o vertical, no implica una metáfora en la medida que este tropo funciona por salto, no por comparación.

Sin embargo, Marcel Martín entiende la metáfora en el cine como la “yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico, cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película” (Martín, 2002, p. 102). Con ello se podría defender el ‘montaje de atracciones’ con construcción metafórica, a partir de su clasificación de *metáfora plástica* que “se basa

en una analogía o semejanza de analogía estructural o tonalidad psicológica en el contenido puramente representativo de las imágenes”. Ello dado que comprende la metáfora como el sustento del montaje tonal de Eisenstein, referido al golpe psicológico y al montaje en paralelo que, como su nombre lo indica, establece acciones en imágenes montadas en paralelo bajo el efecto Kulechov, en donde la yuxtaposición de dos imágenes genera sentido, un sentido distinto del de las imágenes individuales.

Si volvemos al argumento de Laínez que invita a pensar la metáfora no solo a través de la yuxtaposición de planos, estamos ante una de las premisas que permite el encuentro de estos dos autores y los distancia a su vez.

Laínez expresa claramente que Eisenstein no tenía interés en teorizar en la metáfora fílmica y no debería concederle más atención, pero vale la pena

recordar que es gracias al ‘montaje intelectual y de atracciones’ que se puede pensar en el desarrollo de este tropo. Es posible que su autor no le haya interesado teorizar sobre la metáfora pero esto no niega el aporte brindado. Comparto con Laínez que por simple paralelo o yuxtaposición no hay metáfora, pero no se puede desconocer los aportes que este elemento narrativo hace a su clasificación a través de conceptos como montaje y diégesis (narración), que nutren su apuesta de *analogía metafórica* como “la existencia, en un plano específico de la cadena fílmica, de dos o más elementos, en principios divergentes, que muestran sintonía conceptual, es decir, que remiten a un mismo orden de valores presentes en la diégesis” (Laínez, 2009, p. 65).

Mitry, por otro lado, comprende la metáfora como un proceso que ocurre en el ‘montaje paralelo’ (Eisenstein)



y expresa que el cine es un lenguaje metonímico y no metafórico, como lo ve Barthes también, y que la sinécdoque es frecuentemente confundida con la metáfora aunque su esencia es metonímica. Respecto a ello Laínez alega un mal uso de términos retóricos y pone en duda que siempre en el film la sinécdoque se convierta en metáfora, si bien plantea que “guarda un vínculo con aquello de donde se desprende” (Laínez, 2009, p. 65) en su planteamiento metonímico. En medio de esta discusión, Laínez halla que lo que denomina expresión metafórica no es más que una contradicción frente a lo que considera metáfora, pues, explica, la metonimia es un tropo por desplazamiento y la metáfora un tropo por salto, entonces la ‘expresión metafórica’ no es más que metonimia.

Laínez contradice entonces la visión de Mitry ya que sustenta que la metáfora “no es la variación del objeto, sino la sustitución de un objeto por otro con el que no tiene nada que ver” (Laínez, 2009, p. 75). Estas son características que enriquecen el concepto de metáfora fílmica (a partir del análisis del montaje), no obstante, nos abren una nueva inquietud, realmente ¿esta clasificación propuesta por Laínez logra que la retórica llegue al territorio del cine de una nueva manera?

El límite. Cine y metáfora

“(…) es posible hacer uso de los viejos conceptos retóricos en el análisis fílmico, pero sabiendo que para un viaje de partida, no de llegada, o, como mucho, un trasbordo. Toda la literatura escrita a lo largo de veinte siglos, todas las teorías (...) sobre retórica, poética, semántica o pragmática, hermenéutica o filosofía del

lenguaje, poco pueden aportar cuando la cuestión es enfrentarse a un referente inédito: la imagen fílmica.” (Laínez, 2009, p. 76)

La idea de límite implica pensar qué separa a la metáfora de otros tropos. Esto tiene relación directa con la apuesta de Roy Clifton quien pretende dejar el temor de perder los linderos entre metonimia y metáfora, pues establece la imposibilidad de tratarlas alejadas de otros tropos y comprender que en una imagen hay posibilidad de hallar diferentes tipos sin tener en cuenta si el autor del film es responsable de su creación o no. Plantea para el análisis, como lo expone Laínez, *metáforas vivas* y *metáforas muertas* a raíz de pensar que la imagen fílmica es una y la acompaña otra que sería su representación; siendo así, las *metáforas muertas* son aquellas que ya no generan el golpe de sorpresa, pues se han perdido los referentes para reconocerlas en los límites de la verosimilitud.

A raíz de esto Laínez propone la *metáfora icónica* como “determinada presencia u objeto afianzándose, mediante la labor del montaje o a lo largo de la diégesis” (2009, p. 79). Así da sustento de nuevo a la importancia del detalle, ese objeto o presencia sin acciones concatenantes específicas que logra crearlas a través del montaje. También da pie a la *alegoría metafórica* que si bien sería contradictoria, apuntaría a la propuesta de Clifton de no perder las relaciones entre los tropos para lograr analizarlos en el film. Expresa Laínez que no hay contradicción en la medida que la metáfora de la que nace, permanece presente en algún momento de la narración.

No obstante Martin propone no dejar escapar la importancia de la metáfora en la narración en calidad de *metáfo-*

ra dramática. Se piensa en ella como elemento de continuidad narrativa que permita al espectador comprender el relato, puesto que se basa en la acción dramática que asegura la comprensión de la historia. Sin embargo, el entramado, que en presupuestos básicos de imagen y sonido integra un arsenal de elementos como el personaje, la acción, el universo, el tiempo, el montaje, debe permitir que a partir de la metáfora se pueda analizar la narrativa cinematográfica.

La metáfora. Concepto mutante

No existe un solo concepto de metáfora fílmica y es en las relaciones entre los tropos donde surgen nuevas posibilidades de análisis. Tal es el caso de la *transposición metonímica* (propuesta por Laínez) que parecería citar la ‘expresión metafórica’ de Mitry. No obstante, se diferencia en la media que se basa en la posibilidad de una múltiple lectura, considerando que en especial es una metonimia que se presenta, a lo largo de la diégesis, fragmentada en tiempo e imágenes. Solo puede ser identificada como tal en la narración o estructura del relato cuando se produce el proceso de metamorfización de todos los fragmentos o pedazos.

La *transmetamorfización* (propuesta también por Laínez) tiene como antecedente la *transposición metonímica* solo que no requiere del montajista para el desarrollo de la narración de una metáfora concreta al interior de los personajes. Esto ofrece un nuevo elemento de análisis en la metáfora del personaje que no depende solo de sus acciones físicas, sino de sus acciones psicológicas.

Esto lo aborda Martín desde la *metáfora ideológica* que exalta la metáfora como mecanismo psicológico con fines ideológicos dentro del montaje, diferente de la apuesta de la *transmetamorfización* que sigue operando desde la yuxtaposición de planos. Este autor no considera en su clasificación las posibilidades metafóricas al interior del plano o al interior del personaje, ni la posibilidad de comprender una metáfora con indicio metonímico. Aparece así, la última figura de la clasificación de Laínez: la *metáfora metamórfica*; como su nombre lo indica su principal característica es que no es netamente metamorfosis, pues sugiere una lectura metafórica que puede mutar en plano y diégesis permitiendo una interpretación global de la misma en el film.

Conclusiones

La metáfora logra consolidarse como elemento de análisis en el film a través de la clasificación de Laínez, permitiendo las relaciones entre los tropos sin negar su existencia. Se reconoce de esta manera la posibilidad de ver diferentes tropos en el fragmento que se analice, lo cual amplía el concepto de metáfora al interior del plano y al interior del personaje. Es claro que hay una distancia con el análisis metafórico por yuxtaposición per se, pero es inherente a clasificaciones como la de *metáfora metamórfica* y *alegoría metamórfica*. En el proceso de análisis se reflexionó sobre como el montaje, la diégesis o la narración se convierten en elementos de análisis. Desde el montaje se innova la mirada del tropo en el cine ampliando la discusión de porqué el lenguaje cinematográfico es metafórico y es necesario analizarlo.

Referencias bibliográficas

Laínez, J.C. (2009). *Construcción metafórica y análisis filmico*. Valencia, España: Institució Alfons el Magnànim.

Leutrat, J.L. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid, España: Cátedra.

Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Madrid, España: Gedisa.

Rojas, D. (2009) *Indagación diagnóstica sobre la investigación del cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.

Romaguera, J. (1998). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid, España: Cátedra.

