

Poeticidad y metáfora en la narrativa literaria y fílmica*

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ CARDO
Universidad de Oviedo

GENERALIDADES, DISTANCIAS Y PROXIMIDADES

Los tres sustantivos incluidos en el título, *poeticidad*, *metáfora* y *narrativa* tienen poco de concreto y mucho de esencial en la relación del hombre con el arte, en general, y con la literatura y con el cine, en particular. Subyace en él una voluntad de confusión genérica de dos de los grandes históricos, reconocidos como tales por la tradición mejor sentada, el poético y el narrativo, poesía y narración, con una expansión adjetiva, es cierto, pero objeto fundamental de discordia –o de concordia– en las reflexiones que vienen: narrativa *literaria* y *fílmica*.

Así planteadas las cosas parece que se impone tirar del hilo y sacar el ovillo. Vayamos, pues, al hilo de la narrativa. Si es posible hablar al mismo tiempo de narrativa fílmica y de narrativa literaria, ello sucede porque en el fundamento del cine está la fotografía en movimiento. Mientras la fotografía sólo era capaz de fijar en la inmovilidad hombres y cosas se relacionaba más con la pintura que con la literatura. Compete con la literatura desde que puede reproducirlos en movimiento: la fotografía ha adquirido entonces la capacidad de producir la ilusión, o digamos, la *ficción* de la vida humana. El cine convertido así en forma ficcional junto a otras formas ficcionales, como son, por excelencia, las literarias.

* El presente texto es la reelaboración de dos textos anteriores, inéditos hasta ahora: «Poeticidad y Secuencialidad Fílmica» –comunicación en el congreso *Poesía del s. XX. El lenguaje en sus límites*, organizado por el Dpto. de Filología Francesa de la Complutense, bajo la dirección de Javier del Prado, en enero del 92– y «Poeticidad y Metáfora en la Narrativa (literaria y fílmica)» –conferencia en el curso *Literatura y Cine*, organizado por la Universidad internacional Menéndez Pelayo, sede de Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1993–.

Pero la diferencia es fundamental entre un arte que utiliza *palabras-conceptos* y un arte que utiliza imágenes. En el primer caso, en el de las palabras-conceptos, el consumidor es estimulado y provocado por un signo lingüístico, recibido, en su doble vertiente significante-significado, a través de una compleja operación como es la de la lectura: relación lineal, frástica y contextual de los niveles verbal, sintáctico y semántico por la que el receptor-lector se siente estimulado. Por el contrario, en el caso de estímulo a través de una imagen (el caso del cine), el proceso es diferente: la primera impresión sensible no está conceptualizada¹.

A estas fundamentales diferencias habría que añadir las condiciones físicas de consumo de ambos objetos artísticos, sobradamente conocidas y experimentadas por todos: el lector de la obra literaria en nuestra cultura recibe generalmente el complejo de estímulos cuando se halla en relación individual y privada con la página escrita, mientras que el espectador de la obra cinematográfica consume dicha obra en un ambiente social de características muy concretas (la televisión plantearía una problemática específica). Desde el otro polo, el de la creación y el creador, no convendría perder de vista el hecho de que mientras que, por lo general, la obra literaria pasa por un único proceso creativo antes de ser obra, el cine, la obra fílmica, pasa por tres procesos: concepción-idea, rodaje y montaje, proceso, éste último, particularmente creativo, no menos que los otros dos, y del que nos ocuparemos con más detenimiento un poco más adelante. Y tampoco convendría olvidar que la producción fílmica es ante todo un trabajo de grupo.

De todas formas, y partiendo de la diferencia y de la distancia, cine y narrativa, cine y novela son susceptibles de ser relacionados y entre ambos géneros artísticos puede establecerse lo que Umberto Eco² llama una *homología estructural* sobre la que se puede investigar y trabajar, en la medida en que tanto cine como narrativa literaria son artes de acción, entendida en el sentido que da Aristóteles al término en la *Poética*: una relación que se establece entre series de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base. Que después esa acción en la novela sea «narrada» y en el cine «representada» no invalida el hecho de que en ambos casos se estructure una acción (aunque sea con medios y formas diferentes). Una primera diferencia entre acción fílmica y narrativa pasa por esta observación elemental: la novela dice «sucede esto y aquello», mientras que el film nos sitúa ante una sucesión de esto+esto+esto, etc., una sucesión de representaciones del presente jerarquizables en la fase de montaje. Pero decir no es lo mismo que representar mediante imágenes. Considérese, por ejemplo –siguiendo a Jean Ricardou, «Plume et caméra»³–, el

1. Cfr. Umberto Eco, «Cine y literatura: la estructura de la trama», aportación a una discusión colectiva sobre *Arte e Tecnica del Film* de Luigi Chiarini (Laterza, Bari, 1962; traducción castellana. Ed. Península, 1967), publicada en la revista *Film Selezione*, pp. 13-14, 1962.

2. *Op. cit.* en nota precedente.

3. Artículo recogido en el libro del mismo autor, *Problèmes du Nouveau Roman*, Coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1967.

número y la cantidad de objetos fijados por la película, su número y su variedad, no conocen restricciones: el abundante mobiliario de una estancia interior o los elementos plurales de todo un paisaje. En cambio, los objetos descritos en la novela parece que casi siempre son susceptibles de ser contados por excesiva que la descripción sea o parezca.

Sin duda el director de cine goza de la misma libertad reductora en lo que a número de objetos se refiere, pero es precisamente en esa libertad donde reside la diferencia de uno y otro: «mientras que la singularidad de los objetos descritos parece necesaria, la de los objetos filmados no es sino contingente»⁴, al menos en el cine más comercial (por ejemplo todos los objetos de una estancia en la que se desarrolla un plano-secuencia hollywoodense). Y también es cierto que dentro de ese tipo de cine, narrativamente standard, si se me permite el término, hay algunos objetos particularmente significativos dentro de la sintaxis y la semántica del film. Y seguramente muchos más dentro del cine menos convencional y más experimental. En estos casos, como en la novela, el objeto tiende a conjugarse con cualidades correspondientes de toda una serie de objetos, se comunica –teletextualmente– con toda una constelación de objetos que tienen una o varias cualidades en común con él, lo que constituye el espacio por excelencia del funcionamiento de la analogía metafórica, tanto en la narración literaria como en la fílmica.

La tesis del funcionamiento similar de la metáfora en ambos lenguajes no significa, ni mucho menos, cerrar los ojos a la especificidad de cada uno de ellos. Robbe-Grillet decía ya hace algunos años al respecto, a propósito del objeto literario y del objeto fílmico, que como novelista no se coloca delante del objeto real para dar una descripción más precisa, «no busco nunca un modelo para copiarlo» –decía– y si por casualidad lo encontrara, «retiro inmediatamente la mirada lleno de estupor [...] delante de esa cosa inútil, absurda, sin punto de comparación con la que se ha formado en la cabeza y a la que mi propia frase está a punto de dar vida»⁵. Por el contrario, cuando de una película se trata, el punto de vista de Robbe-Grillet, realizador, difiere sensiblemente: le interesan sobremanera los decorados naturales y es la directa observación de los mismos la que le guía en la escritura cinematográfica, que, naturalmente pasa por la elección de objetivos, ángulos de toma, encuadres, separación de planos, movimientos de la cámara. El mundo exterior, los objetos externos preexisten obviamente, consistiendo el primer trabajo manipulador en la elección de esos fragmentos de y en la realidad. Otra historia es la ordenación sintáctica, contra natura y artificiosa –*artem facere*–, que se opera dentro del texto fílmico, poniendo en relación esto y aquello, el aquí y el allí, yuxtaponiendo materialmente, en el acto de montaje, planos y secuencias y configurando, de ese modo, la estructura del relato fílmico. Las

4. Traduzco a Jean Ricardou, *Op. Cit.*, en la nota precedente.

5. Parfraseo y traduzco algunas declaraciones de Robbe-Grillet publicadas bajo el epígrafe «Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma. Antinomie du film et du roman», *Oblitiques*, n° 16-17, Éditions Borderie, Paris, 1978, pp. 23 y ss..

relaciones establecidas pueden ser más o menos próximas e incluso, en algún caso, excesivamente distantes, separadas hasta por un lapso considerable en el tiempo de proyección de la cinta, pero perceptibles dentro de una misma red analógica como componentes y compuestos metafóricos, eventualmente, por el espectador-lector, dotado de memoria relacionante y capacidad para operar en la distancia⁶.

Sirva lo que se ha señalado hasta aquí para ilustrar, aunque sólo sea desde una perspectiva genética del relato literario y fílmico y a propósito de los objetos de los libros y de las pantallas, los diversos caminos que conducen a uno y a otro antes de desembocar en el relato sin adjetivos; y por mucho que se trate de dos lenguajes narrativos, ambos constituyen variantes en superficie de una común infraestructura narrativa, estructura, digamos, básica en directa relación con el ejercicio y la capacidad narrativos del ser humano, espacio al que parece lógico bautizar con el nombre de espacio de la *narratividad*, en paralelo a los otros dos espacios clásicos dentro de la misma serie: *poeticidad* y *teatralidad*, sin dejar de ver el entramado de acueductos y puentes que se tienden entre sí, bajo el común cielo de la *ficcionalidad*.

Los dos lenguajes distintos, el de la novela y el del cine, comparten y actualizan estructuras comunes: secuencialidad, inherente a todo relato, gracias a la que se viaja desde el alfa inicial al omega terminal, relaciones actanciales y actantes-personajes, que precisan para su desarrollo de un tiempo y un espacio determinados, utilización de todo un repertorio de recursos expresivos a los que cabe nombrar figuras de la *narratividad*: focalizaciones, puntos de vista o metáfora. Todo ello al servicio del *Yo* que se sirve del lenguaje narrativo, novelístico o fílmico, para decir sus relaciones con *Lo Otro*, el mundo, y *Los Otros*, a sabiendas de que su empresa es ficcional y no real, empresa eminentemente representativa; otra cosa distinta es la relación entre la ficción y lo real, la ficcionalidad y la realidad.

SOBRE POETICIDAD: SEMBRAR LA CONFUSION GENÉRICA...

No parece cuestionable que a lo largo del siglo XX la expresión de la poesía haya pasado por el cine; más parece una evidencia desde esta perspectiva finisecular que es la nuestra. Con independencia de lo que se entienda por poesía y de lo que se entienda por cine, y aún en la hipótesis de la extrema e inocente simplicidad de una y otro, es cierto que hay películas poéticas, en mayor o menor grado, y que hay poemas particularmente visuales, escritos para ser vistos o vistos por el despliegue de imágenes de la mirada de que hace gala, en el siglo XX, en el XIX y también antes.

6. De esta cuestión me ocupo con más detalle, traduciendo y retomando la terminología de Jean Ricardou, en el trabajo «De la metáfora narrativa a la metáfora fílmica», publicado en *Investigaciones Semióticas III. Retórica y Lenguajes*, Actas del Tercer Congreso de la Asociación Española de Semiótica, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Servicio de Publicaciones, Madrid, 1990, pp. 397-402.

Si el cine es esencialmente cinético y expresa a medida que los planos y las secuencias se suceden, muy pocos, desde no se sabe qué extraña perspectiva teórica, serían capaces de separar la poesía del movimiento, y sobre todo desde que se sobreentiende que la poesía moderna no expresa del todo estados preexistentes ni es un arma de traducción retórica; más presente verbal continuo que perfecto acabado del lenguaje, en cuyo discurrir se produce sentido verso a verso, estrofa a estrofa o línea a línea.

Cuando han pasado los tiempos de la pureza genérica y ahora que seguramente se puede afirmar sin mucho riesgo de equivocarse que la mejor poesía del siglo XVII francés circula por los textos de Corneille o de Racine, dentro de un arte escénico como es el teatro, que el yo novelístico resulta ser más personal, o por lo menos tanto, que el yo del discurso autobiográfico, y que el modo de expresar los sentimientos y la tan traída y llevada subjetividad, no es sólo el género canónicamente poético, muy pocos sostendrían a macha martillo que aquí sólo hay dos grandes especies: la diegética y la no diegética, vinculando, la primera, con las artes representativas en que la ficción se estructura temporal y miméticamente, y la segunda –la no diegética– con las artes presentativas, sobre todo poiéticas, del hacer y producir hic et nunc. Käte Hamburger viene a sostener, y es uno de los pilares en que se fundamenta su lógica de los géneros literarios, que los conceptos de *mimesis* y de *poiesis* no eran opuestos en Aristóteles, sino todo lo contrario, y cito, traduciendo de la edición francesa del 86⁷ –la original es alemana, de 1957–: «Poiésis y mimesis son sinónimos. Parece que si ello no ha sido percibido es porque se ha perdido de vista el sentido fundamental de los concepto de *poiein* y de *poiesis*, a saber, «hacer», «fabricar»; se ha traducido, además, *mimesis* por *imitatio*, de ahí el sentido de imitación [...] Cuando se examinan, atentamente, las definiciones de Aristóteles, se observa que lo que para él es esencial en el concepto de mimesis, mucho más que el matiz semántico efectivamente presente de imitación, es el sentido fundamental de presentación, fabricación». Eso dice Käte Hamburger; yo ni quito ni pongo rey, doctores tiene la filología griega; me limito a recoger una idea que nos permita reunir mimesis diegética y poiesis adiegética, buscando ese espacio intermedio en el que pueden leerse los visos de la poeticidad. Lo que, traducido al propósito que aquí nos ocupa supone sentar algunas bases de lo que sería el estudio de la poeticidad dentro de la secuencialidad fílmica, que naturalmente, pasa por una serie de procesos de metaforización que trataré de evocar más adelante en este trabajo. Evocar y no acotar, porque ello exigiría más espacio, más reflexión y seguramente una aplicación práctica detenida, como, por ejemplo, la lectura in extensum, desde esa perspectiva, de una obra fílmica determinada.

Una manifestación exagerada, si se me permite la expresión, de la poeticidad en el cine, ocurre cuando éste se desvincula de la representación más inmediata y se

7. *Logique des genres littéraires*, Coll. Poétique, Éditions du Seuil, Paris.

fabrica su propio universo visual y auditivo, explotando la materialidad de sus recursos hasta las últimas consecuencias y situándose más en el dominio de la poíesis que de la mimesis, hasta llegar a erigirse casi en espectáculo autosuficiente...

Michael Riffaterre comparaba ya hace algunos años, la semántica del poema al bricolage practicado dentro de un tipo de discurso muy narrativo, como es el discurso mítico en los términos en que el antropólogo estructuralista Lévi-Strauss lo describía, al estar basada aquella en la reunión de palabras cuyo sentido deja de ser externamente referencial para funcionar dentro de un sistema interno de significantes y significados. Las combinaciones verbales son cambiantes, su sentido se modifica constantemente con la progresión de la lectura; «*Toute interprétation qui tend à immobiliser ce mécanisme en ramenant le texte au réel et à l'atomisme statique du dictionnaire ne peut que méconnaître la fonction de la poésie comme expérience d'aliénation*» —escribía Riffaterre en *La production du texte*⁸—.

Y aunque el bricolage practicado en el cine es de naturaleza bien distinta, el montaje y las mezclas de la banda sonora constituyen variantes de la misma operación fundamental. Allí es donde se produce la selectiva y definitiva estructuración de la materia fílmica, el ordenamiento de la secuencialidad narrativa y donde se distribuyen y agrupan los planos para establecer una versión, entre otras posibles, de la historia. Es sabido que dentro del montaje cabe distinguir al menos dos grandes especies, una de carácter eminentemente narrativo y otra que se ha dado en llamar de montaje expresivo. El montaje narrativo es, a priori, el menos complicado de describir en su funcionamiento —otro asunto es la perfección en la práctica—, al reunir de forma lógica y cronológica la sucesión de planos para contar una historia y hacer avanzar un tipo de acción esencialmente regida por la relación de causalidad. Otra cosa bien distinta es el montaje expresivo, yuxtaposición de planos para producir determinados efectos mediante la reunión, a veces, poco lógica, de dos imágenes visuales, en el caso más simple y siempre que la banda sonora no venga a distorsionar aún más la reunión, introduciendo disfunciones o correspondencias sobreañadidas entre lo que oímos y lo que vemos. En este último caso, el montaje no facilita la transición del espectador entre los planos y las secuencias; se diría, más bien, que el lenguaje del cinematógrafo aquí se vuelve intransitivo, difícil, en ocasiones, y hasta autotélico: dominio por excelencia, en mi opinión, de la poeticidad dentro de la secuencialidad fílmica.

Al hablar del montaje parece que no puede ni debe obviarse una referencia histórica que resulta obligada: el cine soviético (y creo decir bien «soviético» porque en aquella época sí lo era). Sergei Eisenstein ponía el acento en lo que él denominaba *montaje de atracciones*, entendiéndolo por *atracción* todo elemento agresivo del espectáculo, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determina-

8. Éditions du Seuil, Paris, 1979.

das conmociones emotivas del observador. Mediante este tipo de montaje no se ofrece la reproducción estática de un acontecimiento determinado y su solución a través de las acciones lógicamente vinculadas al mismo, sino la posibilidad de montar «acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final»⁹.

Otro soviético coetáneo de Eisenstein, Poudovkin, el realizador de *La madre*, no duda en considerar el montaje como la base estética del film. Y para mayor claridad expositiva, recurre al ejemplo de la palabra y del uso que de ella hace el poeta: la palabra es sólo la materia prima; si su significado depende de la composición, también su eficacia y su valor son variables, hasta que entra a formar parte de la obra poética. Para el director cinematográfico cada escena rodada supone lo que para el poeta la palabra. «Con una serie de intentos y de pruebas y con la consciente composición artística, él crea las «frases de montaje», de las cuales, paso a paso, nacerá la definitiva obra de arte: el film»¹⁰, cuya génesis es por antonomasia esencialmente fragmentaria.

Béla Balázs refiriéndose a este tipo de montaje expresivo, utilizaba sin ambages el término *montaje poético*:

«Con la ayuda del montaje poético podemos provocar asociaciones profundas. A veces basta la imagen de un paisaje para despertar el recuerdo de un rostro o la impresión de un carácter. Estos son verdaderos efectos «literarios». En el famoso film de Poudovkin, *La madre*, el primer desfile revolucionario de los trabajadores en la calle está acompañado por una serie de imágenes montadas entre los revolucionarios: nieve que se derrite en primavera, su agua que confluye, aumenta y choca contra la orilla entre espumas (...) Las aguas primaverales brillan como la esperanza en los ojos de los trabajadores, que adquieren conciencia propia y en los charcos, inundados del sol, se reflejan sus rostros rígidos por la fe [...]. Tal como saltan chispas cuando acercamos dos objetos cargados de electricidad, la unión de las imágenes desencadena en el film este proceso asociativo, en cuyo desarrollo las imágenes se verifican unas a otras, tanto si lo ha querido el director como si no. Es una fuerza inmanente que está en manos del artista. Él puede formarla y darle una dirección»¹¹.

9. Sergei Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*, edición a cargo de Tomà Gubern, Lumen, Barcelona, 1970.

10. Vsevolov Ilarionovitch Pudovkin, prefacio al libro *Film-Refie und Film-Manuskript* (Berlín, 1928). La cita procede del fragmento recogido en el libro de Joaquim Romaguera i Ramió y de Homero Alsina Thevenet *Textos y Manifiestos del Cine*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1989.

11. Béla Balázs, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo* (original ruso, 1945; versión castellana, 1975). Cito por el libro de Joaquim Romaguera y Homero Alsina *Textos y Manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989.

Pero vayamos un poco más allá y preguntémosnos por el tipo de problemática que se suscita cuando la fragmentación genética inherente a toda obra cinematográfica es efectivamente percibida por el espectador y existe propósito deliberado por parte del director de que así suceda; o dicho de otro modo, cuando el puzzle fílmico exhibe parte de sus piezas y se presenta como continuidad exageradamente fragmentada. Parece ese un momento especialmente adecuado para leer la poeticidad en el film, a condición de suscribir que el fragmento y lo fragmentario son forma y modo del discurso poético. Jenaro Talens, en *El Ojo Tachado*, opone lo narrativo a lo poético no por su contenido, sino por la manera en que uno y otro se articulan. Mientras que el dispositivo narrativo se basa en la relación de acontecimientos que alguien cuenta y articula, «el dispositivo poético lo hace en la relación de una articulación que es en sí misma lo único, o cuando menos el principal acontecimiento que se cuenta». Si en el discurso narrativo la articulación de acontecimientos se establece con respecto a una lógica que la hace verosímil, en el discurso poético «la articulación [...] es azarosa, en el sentido en que no constituye un sentido cerrado en sí mismo, sino una sucesión de fragmentos»¹².

En términos generales no habría inconveniente en asumir casi a ciegas la distinción entre lo poético y lo narrativo que Jenaro Talens establece en la forma sintética que acaba de ser evocada. Desde praxis determinadas, estrictamente narrativas o tenidas por tales, incluso consideradas novelas, se observa que sólo en los relatos canónicamente tradicionales la verosimilitud y la articulación lógica funcionan de ese modo. Muchos relatos contemporáneos son inverosímiles, ilógicos y particularmente fragmentarios, ajenos a cualquier intento de construcción acabada y cerrada que pueda traducir la imagen de un mundo sin fisuras. ¿Habláramos en estos casos de relatos poéticos, fílmicos o literarios, poco importa? Pues seguramente sí, y sobre todo cuando existe un trabajo de construcción fragmentaria orientada, significativa y estructurante, que liga los fragmentos mediante relaciones que no son sólo temporales y causales, sino de otro tipo, que bien pudiera tildarse de bricolage metafórico. Bricolage metafórico mucho más atento a la poiésis, aún dentro de la diégesis narrativa, que a la representación pretendidamente mimética, y en consecuencia espacio de la poeticidad tanto en la literatura narrativa como en el relato fílmico.

SOBRE LA METÁFORA NARRATIVA

Desde la praxis contemporánea de la literatura narrativa y desde la moderna poética, se considera verdad adquirida el que la metáfora no está ligada, en exclusiva, al

12. Jenaro Talens, *El Ojo Tachado, Lectura de "Un Chien Andalou" de Luis Buñuel*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1986; sobre discurso poético y discurso narrativo vid. pp. 39 y ss.

género lírico que utiliza el verso o la llamada prosa poética, el poema, por decirlo brevemente, poema en verso y poema en prosa; y sobre todo desde que se da por bien sentado que la metáfora ya no es sólo el fulgor retórico de una palabra o de un grupo de palabras dentro de una exigua expresión lingüística, inferior a la estrofa o al párrafo. In extensum toda una página o varias, todo un capítulo o toda una parte de determinada obra pueden ser contruidos o leídos como metáforas. Los términos de metáfora estructural o de metáfora generadora, o «transitaire», en francés, se emplean para designar procesos que trascienden con mucho el mero nivel de la frase¹³. Y naturalmente que el cine tampoco escapa a ese proceso en que la metáfora funciona in extensum, dentro de la serie de planos y secuencias narrativas que integran la cinta. Cabría una interpretación todavía más amplia, sugerida por el propio Ricoeur, en las primeras páginas del volumen I de *Temps et récit*¹⁴, que no sería baldío invocar aquí para enmarcar la poeticidad del film: si con la metáfora la innovación consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante un sistema de relaciones analógicas infrecuentes, con el relato literario o fílmico la innovación es el resultado de la construcción de una intriga en la que la sucesión de fragmentos se estructura mediante procedimientos analógicos inusuales, con la intención de producir nuevos significados, gracias a lo que se denomina *síntesis de lo heterogéneo*. La estructuración de la intriga en el film, mediante procedimientos analógicos, bien pudiera tomarse por indicio seguro de poeticidad, frente al otro tipo de organización, propio del cine más comercial, en que la sucesión de las unidades se establece atendiendo a criterios de carácter sobre todo temporal y causal.

Establecidos los anclajes teóricos precedentes, me ocuparé con más detalle de la metáfora, dando por sentado que su funcionamiento es transgenérico, que funciona tanto en la poesía como en la narrativa, la literaria y la fílmica. A sabiendas de que los procesos de metaforización en el cine, práctica, poética y narrativa, plantean problemas específicos, explicables por la propia génesis y el modo particular de recepción que la proyección de la cinta impone. Las imágenes y el sonido en el cine que se pretende poético, unas veces de forma explícita y las más de modo implícito constituyen sistemas de relaciones analógicas entre fragmentos próximos o distantes, cuya construcción se inicia desde la misma fase del rodaje, e incluso antes, si la escritura del proyecto fílmico es previa. A tal fin sirven, como señalábamos antes, la cuidadosa elección de objetivos y ángulos de toma, encuadres, separación de planos y movimientos de la cámara, consistiendo, el primer trabajo manipulador en aislar algunos fragmentos determinados de una realidad exterior que paulatinamente pierde entidad significativa, su cotidiana referencialidad, para pasar a significar otra cosa y de otro modo. Y muy en particular cuando la ordenación sintáctica, en la fase de montaje, se empeña, como también decíamos antes, en ir contra natura y relacionar de forma arti-

13. Los términos son de J. Ricardou, Cfr. nota 6 de este trabajo.

14. Éditions du Seuil, Paris, 1983.

ficiosa los planos y las secuencias que configurarán la versión acabada del relato fílmico.

La metáfora, tanto en la literatura narrativa como en el cine, funciona en los dos niveles de rigor: en la producción –escritura, realización de los textos narrativo y fílmico– y en la recepción/percepción, dominio de la lectura y de la actividad mental del espectador. El primero puede caracterizarse como dominio del trabajo intencionado y consciente del scriptor individual o del realizador, cuya labor inicial va poco a poco pluralizándose en las fases sucesivas de rodaje y montaje, y en consecuencia, pues, dominio de lo *actual*, mientras que en el otro polo estaríamos más bien en el dominio de lo *virtual*, sirviéndome una vez más de términos de Jean Ricardou.

Que la significación de una imagen depende, en gran medida, de la confrontación con las imágenes próximas, es la evidencia misma en materia cinematográfica, y que la yuxtaposición de planos cambia lo que experimental y físicamente no ha sufrido variación, es innegable desde los trabajos de investigación del cine soviético en los años veinte. La articulación –sucesión, oposición, repetición, etc.– de las imágenes, constituye la sintaxis del film, cada una de ellas en relación con la serie a la que pertenece y dentro de la cual funciona. La organización y distribución de las imágenes puede responder a un pretendido orden «natural» –cronológico, causal– o a otro tipo de combinación, serial, por ejemplo, como en el caso de la película de Robbe-Grillet *L'Eden et après*. Y si de cine sonoro se trata, la palabra, la música y los ruidos conforman toda una gama contrapuntística en la que el sentido puede doblarse, redoblar o simplemente negarse.

Dice Marcel Martin en su libro *Le langage cinématographique*, uno de los clásicos franceses en la bibliografía al uso, que «Tout ce qui est montré sur l'écran a donc un sens et le plus souvent, une signification seconde qui peut n'apparaître qu'à la réflexion; on pourrait dire que toute image implique plus qu'elle n'explique»¹⁵, e implicar significa entrar en un juego de relaciones sintácticas en el que los términos pueden estar próximos o distantes, pero juego, al fin y al cabo, con capacidad relacionante de un *aquí* y un *allí*, verbales o figurativos, pero semánticos, en todo caso, desde la contigüidad inmediata –palabra COMO palabra, plano TRAS plano– hasta la relación distante: digamos *telestructural*, en una perspectiva *estática*, y *telestructurante*, en una perspectiva *dinámica*¹⁶.

Con el ánimo de precisar más si cabe, y aún a riesgo de que mi propio discurso parezca o resulte redundante, quisiera, antes de proseguir, insistir en que cuando de metáfora se trata en el relato, literario o fílmico, no se contemplan, especialmente, las unidades mínimas, palabras o frases, en un caso, o planos en el otro, sino sobre todo las secuencias, de extensión variable. A través de ellas, y los elementos fílmicos o literarios que las constituyen, las estructuras de la narratividad funcionan, y, entre ellas, la relación metafórica, a la que llamaremos *metáfora narrativa* por su capaci-

15. Les Éditions du Cerf, Paris, 1985 (cuarta edición), p. 103.

16. Términos de Jean Ricardou, Cfr. nota 6 de este trabajo.

dad para trascender el nivel frástico e incidir en la estructuración secuencial de todo el relato.

ILUSTRACIONES

Y parece que el momento ha llegado de abandonar el territorio de la teoría para ilustrar con algunos ejemplos, lo que aquí se ha venido sosteniendo. Los ejemplos son tres, y extraídos de praxis cinematográficas diversas, distantes en el tiempo, en la historia del cine, cada una de nacionalidad distinta, y representativas de tres formas muy diferentes entre sí de entender y hacer el cine.

El primero de los ejemplos convocados tiene características muy peculiares, por pertenecer al período del cine mudo, en el que el funcionamiento de los signos tiene una gran dosis de especificidad. Perteneció a la película *Greed -Avaricia-* de Stroheim, realizada en Estados Unidos en 1923, a partir de la novela naturalista de Frank Norris *Mc Taghe* (1899). Historia de amor desgraciado, pródiga en tópicos naturalistas, en la que la pareja protagonista, Mac y Trina, sufre violentamente la determinación de las pasiones. Cuando el espectador contempla en la pantalla la boda de ambos, la cámara se desplaza, poco a poco, para mostrarnos lo que ya había sido anunciado por la banda sonora: afuera, a través de la ventana, puede verse que en ese mismo momento desfila un entierro. Desde el punto de vista puramente expresivo, cabe pensar que Stroheim lo que quiere transmitir al espectador es que la boda no va a ser el principio de la felicidad sino que aquello va a terminar mal. Pero desde el punto de vista de la sintaxis del film es posible establecer una relación analógica, o sea, metafórica, entre la secuencia de la boda y la secuencia de la muerte de Trina, separadas por una hora, aproximadamente, en el tiempo de proyección de la cinta: hay más de un objeto común en los decorados en que transcurre la acción de ambas secuencias que permite tender más de un puente analógico entre ellas, en el dominio estricto de la imagen y en el del significado.

Podría pensarse que el cine mudo, falto de palabra, se ve obligado a «exagerar» la función de los signos del lenguaje que está a su alcance. El espectador actual no deja de esbozar una sonrisa ante lo que considera ingenuidades prehistóricas del cinematógrafo, y quizás le sobran motivos, pero no habría que perder de vista el hecho de que la historia del cine ha conformado un tipo de espectador y que ha sido educado y habituado a determinadas convenciones usuales en una época y en otra. En la misma película de Stroheim se utiliza un procedimiento, que tildaríamos de ingenuo, nosotros, los espectadores de la década de los 90, pero que a mi me parece ilustrativo y hasta pedagógico, por elemental, como muestra precaria y hasta tópica de los derroteros del discurso analógico en el cine. La película *Greed* está puntuada cada cierto tiempo por la presencia de una jaula con pájaros que los personajes traen y llevan de un sitio a otro. Sobran los comentarios a propósito del significado tópico del objeto y de los pájaros cautivos: libertad, vida, falta de libertad o muerte. Lo divertido o/y lo

trágico del asunto es que hay dos pájaros cuando el amor de Mac y Trina tiene visos de solidez, un solo pájaro cuando se separan, o que, cuando su matrimonio está amenazado por un peligro externo, un gato furibundo se lance sobre la jaula, o que instantes antes de la muerte de Mac muera también el único pájaro que le quedaba.

Segundo ejemplo en los derroteros del discurso analógico. Esta vez extraído de la película de Vicente Aranda, *Tiempo de Silencio*, basada en la novela del mismo título de Martín Santos. Me fijo en la secuencia en que Imanol Arias observa a Victoria Abril que acaba de recoger del suelo una manzana y cómo la mordisquea. Paso por alto todas las implicaciones míticas que en nuestra cultura asocian la mujer, la manzana, la fruta prohibida y el origen del mal y me detengo en un único elemento figurativo: el color amarillo de la fruta. En una de las últimas secuencias de la película aparece otra manzana que también mordisquea la misma Victoria Abril, pero esta vez se trata de una manzana roja, de esas que se venden en ferias y verbenas, recubiertas de caramelo: preludeo inmediato de la sangre que viene luego y evocación analéptica de la sangre perdida por otra mujer importante en la película, la hija del Muecas, fuente de casi todos los males de D. Pedro, el médico, interpretado por el ya citado Imanol Arias. Pero los colores de las manzanas, el rojo y el amarillo, todavía entran en otra red analógica que recorre la película, y que me parece particularmente significativa, y ya que de poner el acento en las imágenes se trata: aquel tiempo de silencio tiene una imagen característica en la bandera roja y gualda, con el escudo de la época, que no deja de aparecer en la película y precisamente en el despacho de un personaje considerado hombre influyente del régimen, uno de aquellos valedores del silencio.

Y tercera y última muestra ilustrativa, más radical diría yo, dentro de un cine de carácter experimental y seguramente, exageradamente poético y poiético, verdadera síntesis de lo heterogéneo, donde la combinación mediante el montaje de imágenes y banda sonora produce una metáfora continua. Me refiero al corto de Marguerite Duras *Les mains négatives*, realizado en 1979, por la novelista cineasta, con imágenes sobrantes, desechadas de su anterior película *Navire Nigth*. Ese material filmico ha pasado a engarzarse, ha sido montado, con un nuevo texto escrito y, dicho por ella misma, con un sonido de violonchelo particularmente agudo y estridente. El todo entra en un proceso significativo, que poco tiene que ver con las imágenes de partida; ahora esas imágenes tendrán otra lectura, su sentido es otro, se han creado redes analógicas nuevas, que introducen todo un vaivén de referencias, en el que ya no resulta ni mucho menos evidente si es el texto el que da sentido a la imagen o a la inversa.

El texto que Marguerite Duras dice, interpreta como una llamada las huellas de las manos pintadas hace treinta mil años en las paredes de las cuevas del Noroeste de España. El texto va de la tercera persona («El hombre ha venido solo a la cueva, frente al océano») a la primera («Soy alguien, soy el que llamaba, el que gritaba en la luz blanca»). Una serie de largos travellings de un París casi desierto, casi de noche y al alba, constituyen unas imágenes, en las que predomina el color azul. El espectador

sólo tiene que dejarse llevar y confundir el mar con la ciudad, las olas y los coches, el crepúsculo de la mañana con el de la tarde, el azul del agua y el del cielo, la noche azul con la huella del tiempo, y la luz blanca con el espectro de la nada disuelto en el alba. Spleen, parisino nuevo y de otro tono, otra imagen y otra música, en que la voz se hace poema, huella sobre piedra y destello luminoso a la búsqueda de otra identidad confundida con la propia, por la mediación del deseo del yo de la escritura que se mezcla con el objeto del enunciado: tú, yo y cualquiera, en realidad nadie, el verbo sin el tiempo, infinitivo significante de travelling continuo para navegar en la distancia y en la síntesis de lo heterogéneo.