

Artículos

El plano de la expresión pasional en el cine: análisis de la película *Elena*

The plane of Passional Expression in the Movie: Analysis of the film *Elena*

Le plan d'expression passionnelle au cinéma : analyse du film *Elena*

Joyce do Nascimento Lopes
Universidade de São Paulo

joycednlopes@gmail.com

Traducción de César González Ochoa

Resumen

A partir de la semiótica francesa, pretendemos analizar el plano expresivo de la película brasileña *Elena* (2012), dirigida por Petra Costa. Basada en hechos de la vida de la directora, la obra es una experiencia íntima y personal que materializa su relación con la memoria de su hermana, Elena, cuya historia estuvo marcada por un trágico hecho. El largometraje, entonces, revela un universo particular, construido a través de los afectos para generar ciertos efectos de sentido. Así, a lo largo de nuestro estudio, comprobamos cómo la afectividad, la pasión y la subjetividad impregnan la realización filmica en su manifestación, y establecen un tono pasional que media las relaciones entre enunciador y enunciatario, que acerca estos actantes de la enunciación para movilizar afectivamente al espectador. Por lo tanto, nuestro objetivo es contribuir a la investigación analítica sobre el cine, que todavía provoca desafíos en el ámbito de las teorías del discurso.

Palabras clave: semiótica francesa, afectividad, pasiones, subjetividad, enunciación

Abstract

Based on French semiotics, we aim to analyze the expression plane of the Brazilian film *Elena* (2012), directed by Petra Costa. Based on events from the director's life, the work is an intimate and personal experience that materializes her relationship with the memory of her sister, Elena, whose story was marked by a tragic event. The feature film, then, reveals a particular universe, built through affections to generate certain meaning effects. So, throughout our study, we verified how affectivity, passion and subjectivity permeate the filmic realization in its manifestation, establishing a passionate tone that mediates the relations between enunciator and enunciate, approaching these actants of the enunciation in order to

affectively mobilize the viewer. Thus, we aim to contribute to analytical research on cinema, which still proves to be quite challenging in the scope of discourse theories.

Keywords: french semiotics, affectivity, passions, subjectivity, enunciation

Résumé

En nous appuyant sur la sémiotique française, nous nous proposons d'analyser le plan expressif du film brésilien *Elena* (2012), réalisé par Petra Costa. Basé sur des événements de la vie de la réalisatrice, le film est une expérience intime et personnelle qui matérialise sa relation avec la mémoire de sa sœur, Elena, dont l'histoire a été marquée par un événement tragique. Le long métrage révèle donc un univers particulier, construit par les affects pour générer certains effets de sens. Ainsi, tout au long de notre étude, nous avons vu comment l'affectivité, la passion et la subjectivité imprègnent le cinéma dans sa manifestation et établissent une tonalité passionnelle qui médiatise les relations entre énonciateur et énonciataire, rapprochant ces actants de l'énonciation afin de mobiliser affectivement le spectateur. Par conséquent, notre objectif est de contribuer à la recherche analytique sur le film, qui suscite encore des défis dans le domaine des théories du discours.

Mots-clés : sémiotique française, affectivité, passions, subjectivité, énonciation

Introducción

Elena (2012) es un documental brasileño dirigido por Petra Costa, que tuvo amplia repercusión y ganó varios premios como mejor película, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, respectivamente, en el 45º Festival de Brasilia do Cinema Brasileiro y en el 35º Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba.

Basada en acontecimientos biográficos, la obra se trata de una experiencia íntima y personal a través de la que se concreta la relación de la directora con la memoria de su hermana, Elena, joven actriz que se suicidó a los veinte años, en la década de 1990. Pero es también la propia jornada individual de Petra, quien va redescubriendo a la hermana, con la que tenía una fuerte relación bruscamente interrumpida a sus siete años y que dejó lagunas por llenar y un dolor todavía punzante. Ver la película es adentrarse en un universo particular, creado a partir de los afectos. Entre lo sensible y el anclaje en lo “real” como efecto de sentido, el hilo de los recuerdos cose el texto bajo la perspectiva de la directora, también personaje, que se vale de la narración en primera persona y de las imágenes que simbolizan una poeticidad, que vuelven el texto profundamente subjetivo.

Al traer los afectos y los estados de alma hacia el centro de la producción, se observa un discurso pasional que, para nosotros, se manifiesta por medio de la organización específica

del lenguaje cinematográfico. Nuestra hipótesis, entonces, es que existe una afectividad que atraviesa ese plano de la expresión de modo tal que converge con el plano del contenido para el desarrollo de un tono pasional. Así, los recursos de la expresión son fundamentales para crear efectos de sentido relacionados con las pasiones. El objetivo es, pues, a partir de la semiótica francesa, analizar cómo la afectividad, lo pasional y la subjetividad sobrepasan la construcción filmica en su manifestación, ya que, desde un punto de vista amplio, el cine es un lenguaje complejo, “imbricado de múltiples microlenguajes de manifestación, de orden material diverso (...)”, de acuerdo con lo que propone Waldir Beividas (2006, p. 12) en su trabajo pionero sobre semióticas sincréticas. Merleau-Ponty también reflexiona sobre la alta complejidad de una película,

en cuyo interior, actúan en cada momento acciones y reacciones extremadamente numerosas. Las leyes que rigen esto están por ser descubiertas y fueron, hasta aquí, sólo presentidas por la perspicacia o por el tacto del director que maneja el lenguaje cinematográfico, tal como el hombre que habla acciona la sintaxis, sin pensar en términos de expresión, y sin estar siempre en condiciones de formular las reglas que cumple intuitivamente (Merleau-Ponty, 2018, p. 94-95).

Así, es necesario reconocer que solamente llegamos a determinadas conclusiones en función del lenguaje cinematográfico, incluso cuando sus mecanismos nos parecen desconocidos. Todavía según Beividas (2006), debemos tratar los elementos de naturaleza distinta, que se combinan para servir de soporte de manifestación, no sólo como simples vehículos de sentidos ya enteramente construidos en las instancias anteriores, sino como coproductores, una vez que, conforme se asume, todo su plano de la expresión entra en el juego de la significación.

Eso se hace especialmente visible en una obra como *Elena* (2012), en la que se evidencia la fuerza de su plano de expresión, en el que el enunciador se vale de múltiples recursos que hacen que la obra se presente con el deseado tono pasional, desencadenado por medio de una función poética que trae la subjetividad y lo sensible hacia el campo del enunciatario, haciendo que éste no sólo reconozca un contenido inteligible, sino que sienta de modo afectivo lo que se le presenta. Para nosotros, hacer afectivo el plano de expresión es, sobre todo, explotar procedimientos que van a provocar cierto tipo de impacto en el ámbito perceptivo del enunciatario.

Para ello, las elecciones del enunciador son de un orden muy particular, interesadas en afectar sensiblemente al espectador, en imponer un modo de ver y sentir el mundo diferente de aquel dado en su dimensión empírica, lo que ocurre muchas veces, por sugerencias, señalizaciones, sinestesias, entre otros efectos. Con eso, no dejamos de pensar en un sujeto de enunciación modalizado, capaz de poner en práctica una competencia que concreta su intencionalidad, especialmente, porque:

Dada su decantada “proximidad” con el imaginario humano, el cine se muestra como un palco natural, donde el espectáculo de las articulaciones modales puede ser detectado con más transparencia. En otros términos, la descripción de su plano de la expresión, visiblemente rico, puede tal vez consignar con mayor economía y destreza las articulaciones semióticas de la competencia y de la existencia modales del sujeto de la enunciación (Beividas, 2006, p. 46).

El tono pasional parece mediar las relaciones entre enunciador y enunciatario incluso en el ámbito de la expresión. A partir de lo que dicen Greimas y Fontanille (1993) acerca del discurso de la pasión y del discurso apasionado, proponemos que el discurso se muestra tanto más apasionado cuando la expresión, en alguna medida, permite afirmar elementos característicos que intensifican el discurso o son determinantes en la manifestación de algunos efectos. De acuerdo con los autores mencionados:

No únicamente el sujeto del discurso es susceptible de transformarse en sujeto apasionado, al perturbar su decir cognoscitiva y pragmáticamente programado, sino también el sujeto de lo dicho discursivo es capaz de interrumpir y de desviar su propia racionalidad narrativa para iniciar un recorrido pasional, o incluso acompañar el precedente y perturbarlo con sus pulsaciones discordantes (Greimas y Fontanille, 1993, p. 17).

De esta manera, si creemos que el plano de la expresión es de la responsabilidad de un sujeto de la enunciación, podemos de igual forma atribuir las mismas coerciones del discurso apasionado al ámbito de la manifestación. De acuerdo con la cita anterior, lo pasional ocurre como una “perturbación” de una “racionalidad”, sin dejar, no obstante, de elaborar otra racionalidad con un claro propósito. Por tanto, no se trata de una “perturbación” fuera de control, sino al contrario, es antes que todo, otra estrategia enunciativa que pretende obtener la adhesión del enunciatario a lo dicho.

1. Un “qué” de desaliño: pasión en la ejecución fílmica

Elena (2012) nos sitúa delante de una confusión mental de los personajes, que se transborda hacia el plano de la expresión. Sentimos lo pasional y la afectividad que conduce la ejecución fílmica en su materialidad. Tal característica no deja de verse por un cierto desaliño, como si la propia manifestación fuera guiada por una perturbación emocional. Con esto en vista, lo que nos llama la atención es una construcción expresiva a partir de un proceso semejante a un flujo de conciencia, si así lo podemos decir, en el que verificamos la articulación de las imágenes o de los planos, aparentemente inconexos, con el sonido de la voz en *off*¹ de Petra.

¹ Voz que está fuera de cuadro, pero que forma parte de la diégesis.

Ese juego de articulación simboliza un modo particular de realización cinematográfica. La narración en primera persona, que reconocemos como un desembrague enunciativo (Greimas y Courtés, 2016), es responsable de establecer una línea más visible del encadenamiento de hechos, acontecimientos y sentimientos, al presentarse por medio de una voz suave, sin grandes variaciones de fuerza o de volumen, como si en ella flotara una cierta contención que va al encuentro del arrebatamiento proporcionado por el lenguaje verbal y al impacto de las imágenes visuales, que fluyen de modo más libre.

Las imágenes visuales nos llegan en abundancia de luces, colores, formas, movimientos, ángulos de cámara, encuadramientos, banda sonora (sonidos ambiente diegéticos y música). Entonces la voz de la que hablábamos se establece como ancla de ese flujo, pero no en el sentido de limitar el contenido de las imágenes. Al contrario, la conjunción del texto subjetivo de la narración con las imágenes más libres trae a la luz el efecto de poeticidad. Además de eso, podemos mencionar el propio montaje de los planos, el cual, en función del contenido que se afirma en un determinado momento, puede ser más rápido, con planos cortos y cortes secos, con lo que genera la idea de un tiempo acelerado; o más lento, con planos más largos y presencia de *fades*, lo que tiende a un tiempo más desacelerado.

Dicho esto, procederemos al análisis de la siguiente forma: destacaremos aspectos del lenguaje cinematográfico que sobresalen, con el fin de destacar lo pasional y la emoción que se transbordan hacia el plano de la expresión, lo que demuestra la fuerte presencia del sujeto de la enunciación para marcar la intensa subjetividad. También destacaremos el carácter concesivo en relación con el género. O sea, la película está construida de tal manera que rompe las expectativas del espectador ante un documental, lo que causa reacciones de sorpresa y despierta sentimientos diversos en el enunciatario.

Utilizaremos las contribuciones de Jean-Marie Floch (1985) en el análisis del lenguaje visual, con énfasis en las llamadas relaciones semisimbólicas, que tratan de categorías homologables entre los dos planos del lenguaje, ya que el semisimbolismo “ofrece una nueva lectura del mundo” al introducir la pertinencia de sonidos, colores, formas, etc., como plantea Diana Barros (2014, pp. 210-211). Pretendemos también usar los desarrollos de Claude Zilberberg (2011), sobre todo porque estamos tratando con un concepto central en la teoría tensiva: el afecto. Ya desde ese punto de vista sería posible la transposición de figuras de la expresión y del contenido en una misma categoría tensiva.

2. División fílmica en temáticas para fines de análisis

Parte 1 (25'10”): desde el punto de vista de Petra (narradora), tenemos el tema de la búsqueda, debidamente figurativizado por su caminata por las calles de la ciudad y por su

énfasis en afirmar la indagación por la hermana. Desde el punto de vista de Elena, lo que nos marca es su infancia feliz en el ambiente familiar, su adolescencia cuando comienza a trabajar en el teatro y su ida a Nueva York hasta la conclusión de su fase optimista, cuando mantenía la esperanza en la carrera. El fragmento abarca desde el inicio hasta **25'10"**, cuando la narradora pone en duda la paciencia de Elena sobre los rumbos de la propia vida. Allí se cierra el segmento con un *fade out*.

Parte 2 (30'05"): tenemos la presentación del tema de la melancolía, tanto en Petra, como en Elena, que culmina con el suicidio de ésta. Se trata de un fragmento aflictivo, marcado por el pesimismo y por la angustia de los personajes. Destacan también las entrevistas de la madre y del amigo de Elena. El segmento termina con la afirmación de la muerte de la joven. Se tiene, entonces, una escena de archivo donde ella danza, como en memoria, y el último plano se cierra en *fade out*, hasta **55'15'**.

Parte 3 (22'45"): se aborda el luto de la madre, el trauma en Petra y su futuro restablecimiento en el "encuentro" con la hermana. Hay una fuerte presencia del personaje de la madre, así como la continuación de sus relatos. La película termina con Petra girando, cuando se cierra el último plano (*fade out*) a los **78'**.

3. Video casero

El uso de material de archivo nos llama fuertemente la atención en *Elena* (2012). Ese aspecto no escapa al modelo tradicional del documental, que generalmente funciona, en gran medida, debido al valor que prestan esos materiales "reales" a la obra. Sin embargo, lo que nos interesa en este análisis es lo que vamos a llamar la calidad de la imagen, característica que se evidencia no sólo en la documentación de archivo, sino que sobrepasa completamente la realización fílmica.

El tipo principal de material de archivo con el que nos deparamos es el antiguo video casero, las grabaciones audiovisuales domésticas hechas por Elena. Es lo que constituye en gran parte el largo metraje de Petra Costa. Algunas de las características de esos videos saltan a los ojos, y una de las más evidentes es la baja calidad de la imagen, típica de la captación de cámaras más antiguas. En ellos tenemos imágenes que hoy no nos parecen tan nítidas, con poco contraste y baja saturación. La impresión es la de un granulado en la pantalla, casi como si fuera posible identificar una textura. Además de eso, visualizamos elementos bastantes familiares en esas grabaciones, tales como el de la cámara en mano, los encuadramientos poco precisos, la iluminación natural, temas ligados a lo cotidiano o a la vida personal (aquí

ya se trata del plano del contenido), lo que nos hace entrar en contacto con la estética del film de aficionado de una época específica.



Figura 1. Imagen de video casero. Costa, P. (2012).

De esta manera, la intencionalidad que se produce no es propiamente la de una función referencial, para usar los conceptos comunicacionales de Jakobson (2010), pero recuperamos de tal forma la propia aura del pasado, un pasado que requiere ser retomado, casi hecho presente. Ese recurso está completamente de acuerdo con la proposición fílmica, que pone en evidencia la temática de la memoria, pues, a fin de cuentas, toda la obra se construye a partir de la recuperación de una memoria. La película, no obstante, a partir de un *tempo* enunciativo pone en juego justamente presente y pasado, de modo que los dos momentos pueden ser confundidos al traer una no linealidad fílmica. Eso ocurre en parte por cuenta de las características del plano de la expresión que acabamos de mencionar. Incluso estando en el presente, la directora se vale de una estética aparentemente amateur, que acentúa un efecto retro. Por esto, en diversos planos, no sabemos si se trata de una producción actual o de material de archivo. Nos preguntamos de quién son tales imágenes, si de Elena o de Petra. Pero eso poco importa, en tanto que sepamos tratar con los efectos de sentido producidos por ellas.

Son efectos que nos hacen sumergir en el mundo interno de la Petra personaje de la enunciación enunciada, dividida entre el presente y el pasado, afligida con su posición en el mundo. Después, el enunciador sitúa al espectador mucho más en contacto con los sentimientos de ella, con la confusión mental y emocional ante su búsqueda, lo que acaba generando un impacto sensible en el enunciatario. Mencionamos entonces una función emotiva, para continuar en los términos de Jakobson (2010), que hace aparecer fuertemente

las marcas de la enunciación. Es como si, de alguna manera, el enunciador dijera “yo construyo el texto, ése es mi punto de vista”, un modo de decir que corrobora la subjetividad del plano del contenido, con lo que aproxima todavía más el plano de la expresión del enunciatario.

Otra característica importante todavía relacionada con la fotografía se refiere a un aspecto de la luz. La utilización de un efecto óptico ligado a la luz acaba no sólo por traer una belleza de colores y reflejos que captan la sensibilidad del espectador, sino que contribuye igualmente a reforzar sentidos ya encontrados en el plano del contenido. Estamos hablando de los *lens flare*, que atraviesan casi toda la fotografía filmica de *Elena* (2012). Ese nombre, que viene del francés y que puede traducirse como “reflejo de lente”, designa un defecto óptico que ocurre cuando la luz, que normalmente debe pasar por el frente, entra por las extremidades de la lente de la cámara y origina algunas manchas redondeadas, tachaduras u otro tipo de “borrón” en la imagen. Es una distorsión de la luz que también introduce un colorido especial semejante a un tipo de filtro cromático, pero también disminuye el contraste de la imagen y puede llegar a desenfocar el tema principal de la fotografía, el cual puede quedar encubierto en una sombra.

Llamamos la atención al hecho de que los *flares* intensifican sensaciones. Incluso los colores adquieren ciertos tonos rojizos. Observemos un plano extraído de *Elena* (2012). Allí tenemos una vista aérea de una ciudad, cuya imagen habría sido capturada durante el día. Sobre la fotografía incide una luz que deslumbra y que forma también los conocidos efectos circulares. En la figura siguiente, el brillo del sol nos parece tan fuerte que casi es necesario cerrar los ojos delante de la escena, además del calor que simula envolvernos.



Figura 2. Plano de vista aérea con destaque de los *flares*. Costa, P. (2012).

Así, según una intencionalidad de “imperfección” del plano de la expresión, podemos enumerar algunas recurrencias semánticas, tales como imprecisión, encubrimiento, nebulosidad, incertidumbre, términos todos que poseen rasgos sémicos que apuntan hacia la isotopía de la memoria. Indicamos también, al vislumbrar la dispersión de la luz, un movimiento de colores, lo que remite a una fluidez y sugiere, por tanto, una cualidad de la memoria. Por consiguiente, tal efecto, al apuntar hacia la “memoria”, nos sitúa en dirección al pasado. Pero ¿realmente vemos un pasado o estamos ante un juego de rememoración? El espectador se encuentra en un umbral emocional entre existir en el presente y vivenciar el pasado, con lo que nos remite a la misma confusión emocional del personaje.

4. Cámara en mano

Los movimientos de cámara en *Elena* (2012) son muy expresivos, lo que quiere decir que huyen al modelo del conocido tripié, sobre todo si pensamos en el documental tradicional, género más marcado por un lenguaje un poco menos inventivo, lo que añade una personalidad estética a las imágenes. Nos deparamos, en general, con el movimiento de cámara en mano que, como el propio nombre sugiere, se orienta al sabor del cuerpo de quien la maneja. Por eso se originan imágenes inestables, oscilantes, muy diferentes de aquellas cuya estabilidad se genera por un tipo de soporte cualquiera. En esta parte, vamos a mencionar sólo que esa cámara puede seguir al personaje Petra, en un nivel de la presentación imagética en tercera persona, o puede presentarse como el propio punto de vista de la protagonista. En ambas situaciones, la cámara sigue el mismo patrón que estamos describiendo. Tenemos imágenes con movimientos muy libres, que imprime una libertad de creación a la película.

Nuevamente, ese modo de ejecución en el nivel del plano de la expresión nos sitúa ante efectos de fluidez, maleabilidad, fluctuación. El enunciador opera con la categoría semántica dinamicidad vs. estaticidad. Las imágenes son dinámicas en buena parte del tiempo y presentan una vivacidad constitutiva del propio lenguaje de la obra; luego, al orientarse hacia rasgos sémicos relativos a la vida, nos llevan a la oposición categorial de base vida vs. muerte. Tales efectos descritos, sin embargo, se presentan especialmente en los primeros veinticinco minutos de la película que, de acuerdo con nuestra división (parte 1), se refieren a los temas de la búsqueda (de Petra por Elena) y de la infancia/adolescencia, contenidos marcados por la dinamicidad y por cierta agilidad en su desarrollo. No queremos decir con esto que en el resto de la obra esas características se modifiquen fuertemente. No es ése el caso; la cámara en mano permanece, aunque con un poco más de lentitud, con menos oscilaciones, lo que caracteriza la parte 2 de la película, cuyas temáticas son la melancolía y el suicidio.

No hay cómo pensar en esos movimientos de cámara, sobre todo de la parte 1 y de la parte 3, asociados, por ejemplo, a una lentitud o a la estaticidad (que de cierta forma nunca se habrían realizado en el cine). En el segmento inicial, de acuerdo con lo que destacamos, es coherente pensar que se trata de una afirmación de la vida o, por lo menos, que la narración parte del término “vida” como punto inicial de los recorridos de las tres mujeres. En la parte 3, que trata del luto y el restablecimiento, se vuelven a tener características iniciales bastante parecidas, pero ahora con la debida afirmación de la vida.

5. Punto de vista

Otro aspecto de mucha pertinencia todavía está directamente relacionado con la cámara en mano y con el punto de vista instituido en la imagen, esto es, con las imágenes presentadas en tercera persona, y ese nivel de presentación se denomina cámara objetiva, mientras que las imágenes mostradas en primera persona son las de cámara subjetiva. Ésta consiste en hacer del plano filmico la mirada del personaje, que recorre los mismos puntos captados por su visión, de manera diferente de la cámara objetiva, que muestra personajes y acontecimientos a partir de un narrador fuera de la acción cinematográfica.

En *Elena* (2012) es constante el punto de vista en primera persona, en el que la mirada del personaje narrador Petra guía la secuencia imagética juntamente con su voz en *off*. Como el propio nombre lo sugiere, la cámara subjetiva aproxima todavía más los actantes de la enunciación al conducir los acontecimientos por las miradas del personaje, al punto que el enunciador se confunde con el actor del discurso (Lopes, 2019), y el enunciatario llega a estar en conjunción con el mismo punto de vista. Así, ambos se aproximan por una coparticipación sensible.

Es interesante percibir que haber optado por la cámara en mano parece adecuarse también al estilo *road movie* de la película, o sea, de aquella que ocurre durante un viaje. Petra va a Nueva York, y su recorrido consiste en caminar por la ciudad acompañada por una cámara, con un punto de vista ahora objetivo, que camina ya sea atrás de ella, ya sea a su lado y, en algunos pocos momentos, frontalmente. La sensación que tenemos es que el espectador sigue de cerca a la protagonista, lo que acaba por generar un efecto de proximidad del enunciatario con el actor del enunciado, lo que corrobora aún más la subjetividad.

6. Profundidad de campo

No tenemos forma de analizar *Elena* (2012) sin hablar de foco selectivo. Vamos a describir el recurso tal como se entiende comúnmente. De inicio, ya en los planos iniciales de la

película, visualizamos algunas impresiones visuales más que los elementos de una representación objetiva: bolas de luces coloreadas, ausencia de contornos definidos. Percibimos, antes que nada, movimiento. Sólo después llegamos a distinguir figuras, que sea que se presenten más borrosas o nítidas, constituyen una maraña de colores, sonidos y flujos.

Vistas desde dentro de un coche en movimiento, las calles toman forma a partir de una iluminación nocturna, en cuanto la narradora inicia su relato en primera persona: “Elena, soñé contigo esta noche”. Visualmente, reconocemos allí la marca de una subjetividad imagética, igualmente demostrada por la voz en *off* de la narradora, que relata un sueño, contenido que retrata un tema íntimo, relativo al propio sujeto de lo dicho. Nos deparamos con el rostro de una mujer, que ocupa el vehículo. Entre reflejos, se delinea su mirada un tanto perdida, que vaga por detrás de la ventana trasera, con la cabeza levemente recostada sobre el vidrio. Después de algunos segundos, la escena se cierra en un plano negro, *fade out*, lo que también termina el pequeño relato. Al exponer su intimidad, nos damos cuenta de que ella está inmersa en esa atmósfera oscilante, medio onírica, medio real, entendida aquí discursivamente, pero creada a partir del plano de la expresión, con efectos cinematográficos que mucho se relacionan con la fotografía.

Es el foco selectivo, cuando se escoge dejar elementos fuera de foco, para producir una imagen borrada, desenfocada, sin completa nitidez, donde puede sobresalir algún tema principal, éste sí, en foco. Ese efecto se obtiene con el control de la profundidad de campo de la cámara. Una profundidad de campo pequeña permite mayor desenfoco y trae el elemento principal al primer plano en foco con el fondo distorsionado. El recurso también es responsable de una impresión de relieve del objeto focalizado, como si estuviera saliendo de la pantalla, lo que aumenta todavía más el componente sensible de una película, sea con relación a la visión, sea por una impresión táctil.

Instantes después de la escena descrita antes, luego de una secuencia que se asemeja a una breve apertura con fondo musical, volvemos a tener una visión desde dentro de un automóvil que se mueve sobre un puente. Sabemos que se trata de un coche por el vaivén del parabrisas. La imagen no es completamente nítida. Enseguida, en un primer plano, la misma mujer camina con los cabellos al viento. Sólo vemos su perfil en movimiento, y, por detrás de ella, el plano de fondo fuera de foco. Enseguida se expone el espacio ocupado por ella. Hasta allí, no con más nitidez. Como la mirada humana, las lentes se pasean hasta llegar al cielo, donde vislumbramos las nubes y el sol, que irrumpe en la fotografía con su luz vibrante. Sólo después vemos una ciudad en movimiento, llena de carros, taxis, personas que caminan en las calles. Así es como se realiza, en gran parte, la trayectoria de Petra por Nueva York con ese efecto fotográfico, con solamente ella en el punto focal, sea en un encuadramiento en *close-up* o en un plano general.



Figura 3. Petra en *close-up* lateral. Costa, P. (2012).



Figura 4. Petra de espaldas en plano medio. Costa, P. (2012).

Por medio de ese retrato de mundo, percibimos un determinado proyecto enunciativo. Hay una opción evidente por destacar las elecciones del sujeto de la enunciación que, de esa forma, se aproxima al enunciatario. De otro modo también, al poner de relieve justamente aquello que nos llega fuera de foco, se impone la propia idea de la imposibilidad de una completa definición del mundo, aun cuando sea momentánea. Incluso, a partir de una “perturbación”

visual, se acaba por sugerir una perturbación del personaje, como una inmersión en ella misma, en un torbellino de emociones en el que ella debe siempre estar en primer plano, porque es un film sobre ella, sobre Petra en su camino de autoconocimiento.

Para hablar del foco y de los efectos que de él provienen, nos parece apropiado valernos de las ideas de H. Wölfflin (1989) cuando analiza los estilos clásico y barroco en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Según Claude Zilberberg (2011, p. 43), en su comentario a las contribuciones del autor, señala que “el estilo clásico busca lo acabado, lo aparecido; y el estilo barroco, lo inacabado, el aparecimiento”. Los dos estilos pueden ser entendidos con términos familiares de la semiótica tensiva, a saber, el estado y el acontecimiento. Para los análisis de Wölfflin (1989) del plano de la expresión, es conocido el uso de la categoría plástica que se refiere a la línea y al contorno. El clásico y el barroco coexisten mutuamente por medio de una tensión central que “contrapone la observancia de los contornos a la ‘creciente desvalorización’ de la línea, rúbrica del estilo barroco”, como destaca Zilberberg (2011, p. 43).

Según el semiotista francés (2011), esa tensión plástica está asociada a la tensión fundamental de la extensidad: selección (*triage*) vs. mezcla. El estilo clásico busca la perfectividad de una supuesta representación objetiva a partir de los rasgos bien definidos, o sea, de las líneas, del estilo lineal. De esa forma, nos enfrentamos con lo aparecido, se trata de un estado de cosas construido que utiliza el recurso del *triage*, para que cada objeto esté bien señalado, que cada uno mantenga su individualidad en una permanencia e incluso en una inmovilidad. El barroco, al contrario, opera por una lógica de la mezcla, y, al hacerlo, rechaza los objetivos de un arte acabado, de lo perfectivo, cuya finalidad es la desconstrucción de la representación. Así, es como si se diluyeran las líneas, o mejor, como si ocurriera una difuminación de los contornos. Luego, el arte renacentista es algo de lo esperado, mientras que el arte barroco es del orden de aquello que ocurre; se trata de un estilo inesperado, que acontece, en su técnica de mezcla, todo de una vez, la rapidez del aparecimiento, que subvierte una implicación, por lo que es recibido como acontecimiento.

Así, pensamos que es posible usar la misma lógica para la fotografía, específicamente en el cine. Al situar al espectador delante de formas distorsionadas en virtud de la poca profundidad de campo, se tiene la impresión de algo imperfectivo, un tanto inacabado justamente por encontrarnos con una imagen fuera de foco, de algo por ajustar. Así como en la pintura barroca, guardadas las debidas diferencias, se trabaja con la mezcla, pues entendemos que el desenfoque también proporciona el desvanecimiento de los contornos. Y la obra, en el plano de la expresión, adquiere la cualidad de acontecimiento. Aun cuando sea un recurso usual en el cine, el modo como la profundidad de campo se usa en *Elena* (2012) no deja de sorprender al enunciatario, dada su composición imagética e incluso por tratarse de un documental, que rompe las expectativas de espectador de la película.

A esta característica la llamamos, entonces, estilo pictórico, la cual puede producir otros efectos que repercuten a partir de la enunciación y que definen el modo de relación enunciador-enunciario. El estilo pictórico opera como si dejara las marcas de la enunciación, pues el enunciador insiste en situarse en el texto, muestra que él mismo opera los efectos de sentido construidos. En la pintura, vemos las impresiones de la realización humana al percibir las pinceladas. Sería el equivalente de decir que esa enunciación se aproxima al enunciario, semejante a un texto en primera persona, y genera un efecto de subjetividad. En el estilo lineal, aquel cuyos contornos están bien definidos, parece que estamos ante una enunciación enunciativa, que se aleja del enunciario y produce el efecto de objetividad.

Como mencionamos antes, los dos estilos están regidos por las categorías de mezcla y selección. Podemos considerar que ahora nos enfrentamos con una categoría tensiva que puede verse tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión. La menor profundidad de campo causa una “aparente” mezcla de las formas al no delimitarlas plenamente. En el plano del contenido filmico, es posible reconocer la categoría identidad vs. alteridad, sobre todo en el recorrido del personaje Petra, protagonista. Su recorrido va de la identificación con la hermana al punto de confundirse, a la distinción, cuando finalmente se desvinculan, al justificar la definición y la individualidad de cada una. Si abstraemos todavía más esa oposición, podemos llegar a los citados términos de mezcla y selección, donde la mezcla se orienta hacia la identidad y la selección a la alteridad.

Así, cuanto más estamos en el inicio de la película, mayor es el efecto de desenfoque de la imagen, cuando los contornos de Petra parecen más desvanecidos, indefinidos, por lo que es mayor el efecto de mezcla, que significa ausencia de individualidad. Para las escenas finales del film, el personaje adquiere rasgos más definidos, lo que afirma la alteridad y, por consiguiente, la selección, que tiene relación con la obtención de la individualidad.

Conclusión

No existe un modelo de análisis acabado para el plano de la expresión, en particular el del cine. Cada investigador desarrolla modos específicos de conducir el estudio. Nos valemos de la teoría ya existente y que tiene como foco su aplicabilidad. Concluimos que nuestra hipótesis se verifica: existe una afectividad que recorre ese plano de la expresión de modo que converge con los sentidos encontrados en el plano del contenido para el desarrollo de lo pasional de forma integral en la obra, que pone en evidencia la subjetividad y la presencia del sujeto de la enunciación. Así, los recursos de la expresión son fundamentales para crear efectos relacionados con las pasiones, y con ello contribuyen con el tono pasional que media las relaciones entre enunciador y enunciario.

Referencias

- Barros, D. (2014). Estudos do discurso. En José Luiz Fiorin (Org.). *Introdução à Linguística II: princípios de análise*. (pp. 187-219). São Paulo. Contexto.
- Beividas, W. (2006). Semióticas sincréticas (o cinema). *Posições*. Rio de Janeiro: Edición particular en línea, v. 1.
- Costa, P. (Directora). (2012). *Elena* [Película]. Brasil.
- Floch, J-M. (1985). *Petites Mythologies d'œil et d'esprit : Pour une sémiotique plastique*. París/Amsterdam. Hades/Benjamins.
- Greimas, A. y Courtés, J. (2016). *Dicionário de semiótica*. 2ª ed. São Paulo. Contexto.
- Greimas, A. y Fontanille, J. (1993). *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo. Ática.
- Jakobson, R. (2010). *Linguística e comunicação*. Traducción de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo. Cultrix.
- Lopes, J. (2019). *Afeto e subjetividade: uma análise semiótica do documentário Elena*. 99 f. [Tesis de maestría en semiótica y lingüística general]. São Paulo. Universidade de São Paulo. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-28022020-171406/publico/2019_JoyceDoNascimentoLopes_VCorr.pdf
- Merleau-Ponty, M. (2018). O cinema e a nova psicologia. En Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema* (pp. 93-108). Río de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra.
- Wölfflin, H. (1989). *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo. Martins Fontes.
- Zilberberg, C. (2011). *Elementos de semiótica tensiva*. Traducción de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo. Ateliê Editorial.

Acerca de la autora

Joyce do Nascimento Lopes es doctoranda en la Universidad de São Paulo (USP, Brasil). En el Programa de Posgrado en Semiótica y Lingüística General, se dedica a la descripción y análisis de discursos y textos verbales, desde la perspectiva de la semiótica francesa. Además, desarrolla investigaciones en el campo de las dimensiones afectivas y pasionales con principal enfoque en la pasión de la melancolía. Ha publicado “O percurso passional de Elena: da esperança à melancolia”, *Estudos Semióticos* (USP), vol. 18, pp. 135-148, 2022.

Texto recibido: 06/10/2021; Revisado: 29/11/2021; Aceptado: 28/04/2022

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Seminario de Estudios de la Significación
3 oriente 212, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.
Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<https://tematicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>