

229

CUA
DER
NOS

NONÁGONO SEMIÓTICO

UN MODELO OPERATIVO PARA
LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA

2ª EDICIÓN

AMPLIADA Y REVISADA



ediciones  UNL

Claudio Guerri

Martín Acebal

JORGE ALISIO / MARÍA XIMENA BETANCOURT RUIZ /
ANA MARÍA BINNEVIES / MIGUEL BOHORQUEZ NATES /
WERNER PERTOT / RAQUEL SASTRE / CRISTINA VOTO

DIAGRAMAR A DELEUZE CON PEIRCE

Nuevos apuntes para una cartografía de la imagen cinematográfica*

Cristina Voto

Una teoría del cine no es una teoría 'sobre' el cine, sino sobre los conceptos que el cine *suscita* y que a su vez *guardan relación* con otros conceptos que corresponden a otras prácticas.

GILLES DELEUZE,
La imagen tiempo, 1985¹

Lo cinematográfico, los medios de comunicación y los discursos de la cultura

Como señala Lev Manovich (2008: 87), el paradigma epistemológico propio del lenguaje cinematográfico se ha vuelto hoy en día el paradigma de los nuevos medios de comunicación: “las maneras cinematográficas de ver el mundo, de estructurar el tiempo, de narrar una historia y de enlazar una experiencia con la siguiente, se han vuelto la forma básica de acceder a los ordenadores y de relacionarnos con todos los datos culturales”. En esta misma perspectiva, puede pensarse en cierta *continuidad* persistente en las tecnologías y los discursos cinematográficos, aun ahí donde el concepto de “novedad” ha sido penetrante y aberrante, particularmente con respecto a las razones de mercado. Como afirma Philippe Dubois, en su ensayo *Video y teoría de las imágenes* (2001), en el contexto de los audiovisuales la “novedad” se encuentra primariamente como efecto de discurso, en la medida en que siempre estuvo presente en la historia de los medios de comunicación: desde la aparición de la fotografía, pasando por el cine, la televisión luego y, finalmente, la imagen informática y sus derivados más recientes. El riesgo de que los discursos sobre estos objetos, condenados a una condición de novedad constante, oculten la persistencia de las inquietudes que los atraviesan contamina tanto una atenta práctica proyectual cuanto una posible arqueología (FOUCAULT 1969).

Esa persistencia quiere ser investigada, en estas páginas, a través de la construcción de un mapa de las relaciones subyacentes en la imagen-cinematográfica en busca de una posible lógica propia al dispositivo audiovisual, posiblemente útil a su diseño. Para cumplir con el propósito, emplearemos en primer lugar el concepto de signo triádico y la lógica recursiva de las categorías de Charles S. Peirce, con las cuales trabajó también Gilles Deleuze (1983 [1987a]; 1985 [1987b]) en sus investigaciones acerca del cine. Luego utilizaremos el *nonágono semiótico* (GUERRI *et al.* 2014) para

* Este texto es parte del desarrollo de tesis de doctorado en la FADU-UBA y de una ponencia en el congreso internacional de la IAVS-AISV 2012, Buenos Aires.

¹ Las cursivas que enfatizan la cita son nuestras.

favorecer la “posibilidad de acción de la propia teoría” peirciana, pasando “de una propuesta lógico-filosófica a un modelo operativo logrando una práctica concreta que la propuesta filosófica no tuvo” (GUERRI 2003: 157).

Bergson, Deleuze y Peirce, o cómo pensar con el cine

La naturaleza de la imagen cinematográfica ha insistentemente interesado a quien, con su emplazamiento filosófico, buscaba construir con el cine una instancia dialéctica y de debate con finalidades éticas y cognoscitivas. En este sentido Deleuze con la publicación de sus célebres libros *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (1983 [1987a]) y *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (1985 [1987b]) se ha vuelto interlocutor indispensable para poner a prueba y sondear los productos audiovisuales. En los dos textos, Deleuze analiza las tesis sobre el movimiento escritas por Henri Bergson en *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1986 [2006]) y en *La Evolución Creadora* (1907 [2007]). Ahí Bergson (1986 [2006]: 25-26) dispone un verdadero campo de batalla en el que hacer negociar el carácter metafísico de la imagen con las categorías que la experiencia cinematográfica empezaba a difundir social y culturalmente:

Es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también [es] hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que serían de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por “imagen” entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”.

A partir de esa mediación Bergson considera que habría una *tendencia cinematográfica* en nuestra manera usual de percibir y conocer, respecto de la cual los procedimientos de la metafísica tampoco diferirían. El hábito de tomar *instantáneas inmóviles* (BERGSON 1986 [2006]) con las que retener del devenir de la realidad aquello que más nos interesa para la acción, se desplaza entonces desde una posibilidad fenomenológica hacia una morfo-sintaxis cinematográfica. Los conceptos que resultan de esta tendencia del conocimiento serían, para Bergson (1907 [2007]: 700), equiparables a los fotogramas producidos por el cinematógrafo:

Ese es el artificio del cinematógrafo. Y ese es también el mecanismo de nuestro conocimiento [...] Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento. La percepción, la intelección, el lenguaje proceden en general así. Se trata de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior.

El mecanismo cinematográfico plantea, para Bergson, un problema en analogía con la teoría del conocimiento. El filósofo reconoce en la práctica de análisis y síntesis del conocimiento las mismas operaciones con las que cine y montaje presentan al movimiento a través de discriminaciones –en tanto *análisis*– y recomposiciones –en tanto *síntesis*– de procedimientos que finalmente son incapaces de captar y reproducir el devenir de la *realidad*.

Recuperadas las tesis de Bergson y articuladas con la lógica epistémica de Peirce, Deleuze se acerca a la imagen cinematográfica a partir de aquel plano de inmanencia donde cine y filosofía se retro-alimentarían para producir nuevas y múltiples imágenes del mundo. Entre el mecanismo cinematográfico y nuestra percepción no habría, entonces, sólo una analogía, sino una verdadera comunidad de naturaleza abriendo el espacio para una propuesta interpretativa donde despistar el umbral entre cine, filosofía y metafísica. Las películas, los cineastas y la producción teórica del cine son analizados en los dos textos de Deleuze como herramientas para la construcción de un pensamiento sobre la acción y la percepción.

En *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Deleuze establece claramente el porqué de su interés por Peirce: “lo importante de Peirce cuando inventa la semiótica es que concibe los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones, no en funciones de determinaciones que ya serían de lenguaje”. Reconocido el mismo interés, este trabajo empieza con la apuesta de hacer trabajar los dos textos de Deleuze con el nonágono semiótico de Guerri, para hacer convivir en el espacio del ícono-diagramático la propuesta epistémica que comparten los tres autores.

El nonágono semiótico del signo imagen-cinematográfica propuesta interpretativa para la construcción del diagrama

En el primero de los dos volúmenes, Deleuze (1983 [1987A]: 51-52) afirma:

Sí se consideran los tres niveles, la determinación de los sistemas cerrados, la del movimiento que se establece entre las partes del sistema y la del todo cambiante que se expresa en el movimiento, hay entre los tres una circulación de tal índole que cada uno puede contener o prefigurar a los demás. Así pues, ciertos autores podrán “meter” ya el montaje en el plano o incluso en el cuadro, y de este modo conceder poca importancia al montaje por sí mismo. Pero aun así, la especificidad de las tres operaciones subsiste hasta en su mutua interioridad. (Cursiva nuestra; comillas del autor)

Si se releen estas palabras teniendo presente la lógica peirceana, puede pensarse en una primera actualización de la dinámica de las categorías de la siguiente forma:

1. el *cuadro* como *primeridad* o *posibilidad* del signo imagen-cinematográfica; es la determinación, el punto de vista sobre un conjunto invariable:
2. el *plano* como *segundidad* o corte móvil; es la duración, la modulación del espacio y del tiempo,
3. el *montaje* como *terceridad* o *necesidad*; es el todo, la duración que sólo puede ser captada indirectamente, en relación con las demás imágenes y por medio de una concatenación con la que dar cuenta de leyes subjetivas y culturales.

Desde mi punto de vista *cuadro*, *plano* y *montaje* pueden ser interpretados como las tricotomías del signo imagen cinematográfica, las tres categorías con las que dar cuenta las relaciones que el signo mantiene “consigo mismo” (CP 2.244), “con su objeto dinámico” –es decir la *realidad* que representa– (CP 2.247) y “con el interpretante” (CP 2.250). A partir de esta primera interpretación, propongo las tres categorías de *percepción*, *acción* y *relación* para pensar los modos de manifestación de la imagen cinematográfica es decir, los correlatos del signo. Una vez puesta en acto la regla de producción del nonágono por medio de una intersección entre las tricotomías y los correlatos, resultará un diagrama con el que dar cuenta de los nueve subaspectos del signo imagen cinematográfica.

El Cuadro 1 tiene varias afinidades con la clasificación hecha por Deleuze en sus escritos sobre cine. En primer lugar, aquella de la terminología y la elección del repertorio de análisis, aunque aquí ambos aspectos están convocados a través de una necesaria distancia epistémica con la que tensionar la propuesta filosófica hacia una *coherencia interna* (FOUCAULT 1969) necesaria al modelo.

Con respecto a la *imagen-percepción*, por ejemplo, propongo pensarla en tanto *sinsigno*, mientras que en los escritos deleuzianos aparece como *dicisigno*, en razón del carácter de apertura y conexión del sentido que tiene el *dicisigno* y que Deleuze atribuye tanto al objeto como al sujeto de la percepción. En estas páginas, la tipología del *dicisigno* es, por lo contrario definida por la *imagen-relación* “lo que reconstituye el conjunto del movimiento con todos los aspectos del intervalo (terceridad funcionando como cierre de la deducción)” (DELEUZE [1985] 1987B: 53). Es decir que frente a dos tipologías de imágenes relativamente similares, se buscó restituir los parámetros de predominancia del nonágono semiótico para que desde su propia lógica gráfica pueda abducirse una nueva relación cognoscitiva del signo en análisis.

En este sentido, confío en que la propuesta diagramática del nonágono pueda dar forma a un espacio donde activar un *razonamiento abductivo*, apelando a la capacidad que tienen los íconos de conectar ámbitos hasta entonces separados. Mi apuesta es que al ver, dispuestas en un plano, las tipologías de imágenes con las que trabaja Deleuze, pueda abducirse una experiencia inesperada. La abducción, ese destello de comprensión con el

IMAGEN- CINEMATOGRAFICA

F FORMA E EXISTENCIA V VALOR
CUADRO **PLANO** **MONTAJE**
Primera Tricotomía *Segunda Tricotomía* *Tercera Tricotomía*

F	FORMA	FF	EF	VF
PERCEPCIÓN		imagen-óptico sonora (t)	imagen-afección (m)	imagen-pulsión (m)
<i>Primer Correlato</i>				
E	EXISTENCIA	FE	EE	VE
ACCIÓN		imagen-percepción (m)	imagen-acción (m)	imagen-relación (t)
<i>Segundo Correlato</i>				
V	VALOR	FV	EV	VV
RELACIÓN		imagen-sueño (t)	imagen-recuerdo (t)	imagen-cristal (t)
<i>Tercer Correlato</i>				

que deviene posible saltar por encima de lo sabido, puede prefigurar un primer paso del razonamiento con el que efectuar, luego, una evaluación de hipótesis aplicables al fenómeno. A continuación, quiero quebrar la especificidad deleuziana y decantar, a partir de un reordenamiento de sus elementos, el entramado que esboza un posible diagrama-teórico para la imagen cinematográfica.

El cuadro, la posibilidad del signo en relación consigo mismo

En el nonágono semiótico propuesto, la primera tricotomía de la imagen-cinematográfica está representada por la *imagen-óptico sonora*, la *imagen-percepción* y la *imagen-sueño*, en tanto son 'la-pura-posibilidad-de' la construcción de una sensación, de un dato o hecho y de un valor imaginario. Todas las imágenes representan la posibilidad de un inicio formal, es decir que para que haya signo la primera condición es la de una imagen que posibilite una representación en el espacio y en el tiempo. Lo que aparece en las imágenes va desde la percepción de sujetos, representando diferentes vínculos de subordinación de la mirada, hasta la generalidad de una ley representada por la *imagen-sueño*, en donde se

CUADRO 1.
Nonágono semiótico del signo imagen-cinematográfica analizado en sus tres correlatos y tres tricotomías utilizando las tipologías de imágenes que Deleuze propone en sus libros La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1 (m) y La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2 (t). La propuesta de agregar (m) y (t) es sugerida por Diego Juhant a partir de Voto (2014: 111-126) en "Series de Violencia. La enunciación hostil de Violencia Rivas como espejo crítico de la cultura" tesis de graduación en Lengua y Literatura de la Universidad del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires, inédita.



FIGURA 1.
Maria Pia Casilio en Umberto D., 1954, de Vittorio De Sica. Una joven criada entra en la cocina donde trabaja y se desplaza realizando una serie de gestos cotidianos mecánicos y cansados. De repente su mano se encuentra con su vientre de mujer embarazada: una maternidad ni reconocida ni apreciada. Un encuadre del cual parece surgir toda la miseria del mundo sin que haya un solo grito, mientras todo queda líricamente suspendido.

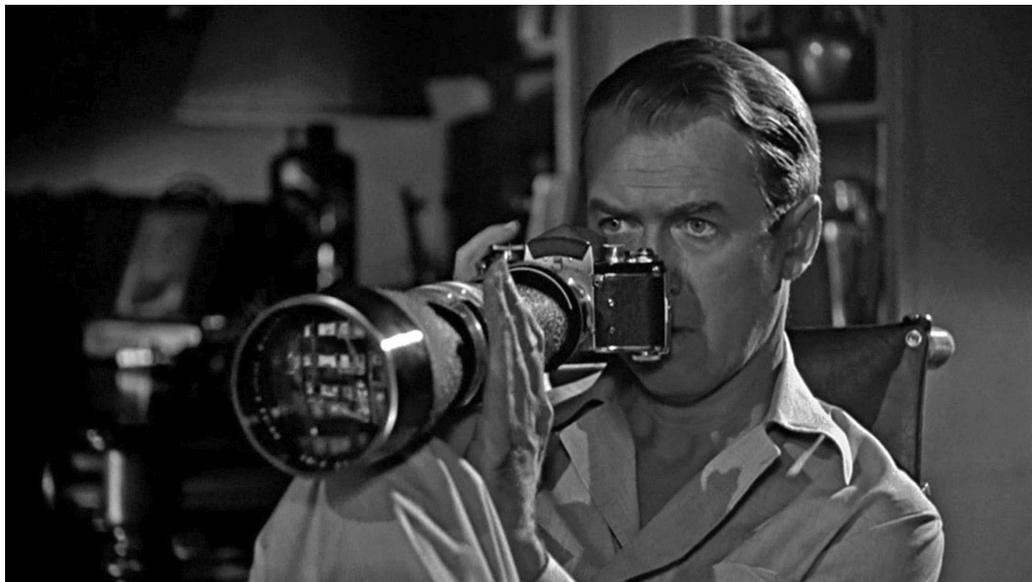
recurre a entramados de percepciones culturales posibles en el mundo diegético.²

Forma de la Forma: la imagen-óptico sonora

Es la primera condición de posibilidad de la imagen cinematográfica y se refiere a aquellas imágenes en las cuales tanto la dimensión sensorial como la del movimiento quedan suspendidas en la pura posibilidad, sin acción alguna. Es la imagen que vale por sí misma a partir de la cual surgirán todas las otras imágenes tratadas más adelante.

El valor de la *imagen-óptico sonora* (Figura 1) –en tanto uno de los aspectos de la imagen-cinematográfica– está en la pura forma –*qualisigno*–. Se propone una forma mínima y suficiente que permitirá desencadenar después otras instancias de la representación. Al tratarse de la *Forma de la Forma* la imagen surge por selección de posibles calidades formales en virtud de las cuales un objeto puede estar en lugar de otro. La imagen toma del drama de la joven criada la dimensión sensorial-emotiva y la deja en potencia. ¿Cuánta conciencia hay en el movimiento de esa mano? Tal cual las historias de los otros personajes de *Umberto D.*, la frágil historia de María es representada, en esta instancia, casi por defecto, dejando para más adelante posibles narraciones espectaculares del desarrollo.

² Se entiende por diégesis el mundo ficcional así como se presenta en la *realidad* que narran las películas y sus personajes.



Forma de la Existencia: imagen-percepción

Se entiende por *imagen-percepción* aquella imagen cinematográfica que actualiza la posibilidad de percepción del discurso diegético gracias a los dispositivos o a los discursos utilizados. Deleuze reconoce dos tipos distintos de *imagen-percepción*: la *subjetiva* y la *objetiva*; ambas permiten percibir las ‘realidades’ mostradas en la película.

En este ejemplo (Figura 2) de la *imagen-percepción* se nos muestran singularidades –*sinsignos*– del indicio que nunca llegan a actualizarse completamente en relación con las realidades diegéticas y extra-diegéticas. A lo largo de la película no siempre será posible reconstruir el origen de la mirada, ni opinar acerca de sus representaciones, tanto en la construcción de las *subjetivas* –las fotografías– como en la construcción de las *objetivas* –los encuadres de la película. Al tratarse de la *Forma de la Existencia* no puede haber más que *indicios singulares* de lo *indicial*. Veremos en la *imagen-acción* cómo lo indicial cobra corporeidad.

Forma del Valor: imagen-sueño

Se entiende por *imagen-sueño* aquella imagen cinematográfica que representa un mundo poético, creando una ‘realidad otra’ aceptada por parte del espectador por razones de orden social y convencional. A pesar de la otredad a la que apela la representación, acreditamos su posibilidad en

FIGURA 2.
James Stewart en *Rear Window*, 1954, de Alfred J. Hitchcock. Un fotógrafo, circunstancialmente en silla de ruedas, mira por una ventana hacia un amplio patio y, para combatir el aburrimiento, saca fotografías. ¿Quién mira a quién y qué es lo que estamos mirando cuando vemos las imágenes en pantalla? Tanto a nivel discursivo –lo argumental– como a nivel de los recursos de los dispositivos técnicos utilizados –el efecto telescopio, el acoplamiento y el zoom entre otros–, el mundo que percibimos en *Rear Window* cuestiona la indicialidad.



FIGURA 3.
 Charlie Chaplin-pollo y Mack Swain en *The Gold Rush*, 1925, de Charlie Chaplin. En una cabaña en ruinas en el medio de una nevada y a la merced del sueño americano, Big Jim McKay y Charlot, el vagabundo, padecen hambre. En el encuadre, Big Jim combate con sus alucinaciones en el circuito simbólico construido a lo largo de toda la película bajo el tópico de la fiebre del oro. En ese contexto reconocido culturalmente por el espectador –éxito y hambre–, la ausencia de recursos de los protagonistas en el mundo diegético habilita ‘realidades otras’ en ese mismo mundo, como la de Charlot-pollo.

razón de la intrínseca inseparabilidad que podemos reconocer entre ‘lo real’ y ‘lo imaginario’ (véase página 63 y ss).

En la *imagen-sueño* (Figura 3) se habilita la posibilidad de una *sustitución simbólica* –*legisigno*– en la propia imagen cinematográfica independientemente de la realidad de la representación. Como *Valor de la Forma* esta imagen posibilita la presencia de repertorios de valoraciones convenidos socialmente como, en el ejemplo propuesto, los repertorios relacionados a la fiebre de éxito y sus consecuencias.

El plano, la duración del signo en relación con su objeto dinámico

La segunda tricotomía de la imagen-cinematográfica está representada por la *imagen-afección*, la *imagen-acción* y la *imagen-recuerdo*. Éstas están determinadas por la concreta modulación espacial y temporal que se activa en el mundo diegético, o sea, en el mundo representado en el propio universo audiovisual. Lo que se ve es *indicio* de alguna realidad concreta. Se mostrarán entonces, *posibles actualizaciones* de un estado de cosas, en tanto sinécdoques con las que interpretar y volver presente un aspecto de la *realidad* representada; *acciones* en un espacio-tiempo determinado, metonimias de lo que representan al hacer convivir dos movimientos –con frecuencia contrastivos– en el plano, y *jerarquizaciones* de



distintos grados de reconocimiento de imágenes, tanto virtuales cuanto actuales, como metáforas es decir, composiciones en donde pueden estar en presencias y durar dos metonimias (véase página 86 y ss).³

La Existencia de la Forma: imagen-afección

Se entiende por *imagen-afección* aquella tipología de imagen-cinematográfica en la que hay una manifestación concreta de una acción posible y concebible pero que no se ejecuta en pantalla; una instancia siguiente podría ser una *imagen-acción* en la cual efectivamente se ejecuta la acción. La *imagen-afección*, en tanto *sinécdoque*, alude a un recorte que habilita la posibilidad cercana de otras instancias menos formales. Esta *posibilidad* –la parte por el todo– podrá resolverse de manera icónica, indicial o simbólica.

En el ejemplo de *imagen-afección* propuesto (Figura 4) se ve al pequeño Bruno mientras recoge del suelo la gorra paterna y entre lágrimas suplica, desde el desamparo –*icónico*– de la infancia, el rescate del padre. En línea con las reflexiones de Deleuze, que indican al primer plano como ejemplo por excelencia de *imagen-afección*, el rol de esta imagen es el de abstraer lo que se ve de las coordenadas espacio-temporales, para volverlo

FIGURA 4.
Enzo Staiola en *Ladri di biciclette*, 1948, de Vittorio De Sica. En una sociedad desgarrada por la pobreza económica y social de la posguerra, los robados se vuelven ladrones y los niños se vuelven adultos antes de tiempo. El pequeño Bruno ve a su padre convertirse en un delincuente infligiendo a otro el mismo daño sufrido anteriormente por él. En el plano de la imagen que se muestra, mientras la multitud ataca al padre por haber robado una bicicleta, el rostro del niño contiene todo el sufrimiento de este mundo, sus lágrimas y sus suspiros, mientras se dirige a pedir el rescate del padre. Esas lágrimas son la muestra del duro golpe infligido a los débiles por parte de una sociedad destruida y desesperada.

³ La utilización de las tres figuras retóricas básicas para la caracterización de esta segunda tricotomía –determinada por concretas dimensiones espaciales y temporales– me fue propuesta por Claudio Guerri (véase capítulo “Retórica revisitada”, página 79).



FIGURA 5.
James Stewart y Lee Marvin en *The man who shot Liberty Valance*, 1962, de John Ford. En un pequeño pueblo en el Far West legalidad e ilegalidad se enfrentan cara a cara, reciben la violencia de los golpes de la realidad y de la afrenta, y delinean los umbrales del mito. Los western y los imaginarios relativos a ese mundo reafirmaron los duelos como herramientas mito-poéticas, en una sociedad en búsqueda de mitos fundadores. Es a través de las acciones que realizan los personajes –a su vez delimitándose mutuamente entre ellos– que se modifica irrevocablemente el mundo diegético.

ícono. Expresión pura de un afecto que existe por lo que expresa: al ver un rostro que sufre vemos el sufrimiento. En tanto *Existencia de la Forma* la *imagen-afección* muestra cualidades o potenciales afecciones consideradas en sí mismas, sin que estas imágenes se refieran a nada más.

La Existencia de la Existencia: imagen-acción

Es la imagen de lo actual, donde la cualidad se actualiza en hechos o acciones particulares. En esta tipología de imagen, personajes y situaciones son dos términos correlativos y antagónicos: el ambiente actúa sobre el personaje que a su vez reacciona de manera tal que modifica el ambiente, llegando a una nueva condición. El ejemplo más clásico es el del duelo en los *western*. Ya no hay un recorte que vale por sí mismo, sino dos sinécdoques en presencia que cobran valor por contigüidad. Peirce diría que se trata de la “violencia del hecho” (CP 1.147) y en pantalla se ve exactamente lo que significa.

En los duelos (Figura 5) y en el recurso típico de su puesta en escena –el campo-contracampo, lo *indicial*–, el dispositivo cinematográfico cobra efectivamente corporeidad. Como ejemplo de *Existencia de la Existencia* del signo y por su valor indicial, en la *imagen-acción* existe todo lo que se opone a algo. Cualidades y potenciales afecciones existen y se actualizan en estados de cosas particulares de la película.

El Valor de la Existencia: imagen-recuerdo

Se entiende por *imagen-recuerdo* aquella imagen-cinematográfica que se crea haciendo valer una imagen actual en pantalla por una imagen virtual fuera de pantalla. Como la metáfora, permite presencia y ausencia a la



vez. La *imagen-recuerdo* sostiene, así, el circuito que va desde el presente hacia el pasado para luego volver al presente actualizando el recuerdo a través, por ejemplo, del mecanismo del *flashback*. Una vez creada una particular relación entre lo actual y lo virtual, ésta es sostenida también por recursos estratégicos codificados, como por ejemplo las disolvidencias.

Si hay un tópicos que combina las distintas inquietudes abordadas por esta película –tan conocida como compleja–, éste es el rol de los recuerdos, en tanto acciones ocurridas en un pasado y su pretendida posibilidad de reconstruir la realidad narrada en el mundo diegético. La película está organizada alrededor de relaciones no lineales entre las distintas situaciones narradas. En el ejemplo (Figura 6) se debería poder ver cómo los copos de nieve –que no son los de la bola de cristal– invaden literalmente el plano del presente de Kane, sin linealidad de causa o de tiempo. Esos copos son presentados, y por primera vez en la película, simplemente por su dimensión plástica, aunque aún no se haya podido reconocer su valor diegético en el texto cinematográfico. A lo largo de la película esos copos se irán haciendo relevantes en tanto imagen virtual de la infancia de Kane. Esta *imagen-recuerdo* –*Valor de la Existencia*–, asume valor simbólico tanto a nivel de lo figurativo, de lo representativo y de lo argumental.

FIGURA 6.
 El circuito inicial del flashback en Citizen Kane, 1941, de Orson Welles. Detalle del plano de la mano del moribundo Charles Foster Kane en superposición con los copos de nieve de la reiterada nevada –prácticamente imperceptibles tratándose de una imagen fija y de tamaño reducido– símbolo de su infancia. A partir de este plano y a lo largo de todo Citizen Kane el espectador es llamado a rehacer el rompecabezas de la vida del ciudadano Kane a través de seis flashback –incluyendo el noticiero inicial– que relatan sus gestas. Se trata de pliegues fluidos del pasado que emergen en el mundo diegético con recursos simbólicamente reconocibles por los espectadores, como disolvidencias o superposiciones entre planos distintos.

El montaje, la concatenación en relación con el interpretante

La tercera tricotomía da cabida a los valores como posibles relaciones sistémicas, actualizadas y teóricas. Pero ¿cuál es el valor del signo imagen-



FIGURA 7.
 Escena del epílogo de *Greed*, 1924,
 de Erich von Stroheim. En ese mundo
 en el que la avaricia afecta y perturba
 a todos los personajes, las monedas
 –más allá de la desgracia que
 produjeron– siguen reluciendo en los
 encuadres finales con una siniestra
 luz propia. Realismo y simbolismo
 son recursos largamente indagados
 en la construcción de esta obra
 monumental –siete horas de duración
 en su versión original–, durante cuyo
 desarrollo terminan fusionándose en
 un puro placer de la forma.

cinematográfica? De acuerdo con las reflexiones deleuzianas, creo que la especificidad cultural del texto cinematográfico puede construir una dimensión espacio-temporal otra, o sea, distinta a la diegética. Entonces, la *imagen-pulsión*, la *imagen-relación* y la *imagen-cristal* representarán las posibles *articulaciones*, *acciones* y *valores* del espacio y el tiempo como organización propia del texto. Si desde el principio hasta el final de un texto audiovisual algo cambia, algo sucede o deviene, es gracias al montaje. El montaje es aquella operación que recae sobre las imágenes para diferenciarlas estilísticamente –*imagen-pulsión*–, críticamente –*imagen-relación*– y a nivel comunicativo –*imagen-cristal*.

El Valor de la Forma: imagen-pulsión

Se entiende por *imagen-pulsión* aquella imagen-cinematográfica que representa los valores en su forma germinal. Entre estos, las pulsiones culturalmente reconocidas, tanto elementales –el hambre, sexo, dinero–, como complejas –por ejemplo las espirituales– y sus consecuencias. Es el caso de las *imágenes-pulsión* en las cuales las cuestiones formales cobran valor simbólico y por lo tanto adquieren valor estético. Lo que se ve en pantalla tiene valor fundamentalmente escópico: el placer de ver ‘formas’.

En el ejemplo de *imagen-pulsión* propuesto (Figura 7) la operación en los tonos de colores –*Valor de la Forma*– crea posibles relaciones sistémicas entre el mundo narrado y el universo del espectador. En este



caso las relaciones se pueden establecer primero, por ejemplo, a través de la intervención del color y, luego, por el valor del contraste entre el brillo de la monedas y la opacidad de las densas salpicaduras de sangre en una película sin embargo en blanco y negro. Es decir que la *imagen-pulsión*, como el *rhema*, señala la puerta de entrada de algún aspecto estético en la película, porque favorece las herramientas para valorizar culturalmente el signo.

El Valor de la Existencia: imagen-relación

Se entiende por *imagen-relación* aquella imagen-cinematográfica que representa una relación indicial-hipotética –codificada por valores culturales– con la dimensión actualizada que muestra efectivamente en la narración diegética. Esta relación es reconocida, subsiste y luego es interpretada críticamente gracias a una convención cultural. Es un nivel *indicial-simbólico* que se pretende verosímil.

Si el *rhema* es la entrada del afuera al signo imagen-cinematográfica, la *imagen-relación*, como *dicisigno*, señala la puerta de salida refiriéndose a valores existenciales concretos que se reconocen en el contexto de recepción. En la *imagen-relación* propuesta (Figura 8), la interpretación –como *Valor de la Existencia*– se vuelve necesaria para la comprensión de la película, para poder entender la relación que sostienen las imágenes. ¿Cómo poder, si no, imaginar como posibles los acontecimientos que se suceden en la película? De hecho, no sólo los creemos posibles, sino que

FIGURA 8. Escena de *The Birds*, 1963, de Alfred Hitchcock. En una película sofisticadamente construida, en la que las tres unidades de la tragedia clásica –acción, tiempo y lugar– son atentamente respetadas, la Naturaleza, como otredad simbólicamente representada por los pájaros, se rebela lentamente sin aparente solución de causa. Con este conflicto, tal vez sintetizable en la expresión Naturaleza versus Cultura –pero según taxonomías más complejas que una simple oposición de correlatos–, los dos mundos se relacionan en el universo diegético, en una trama de acciones simbólicas recíprocamente infligidas.



FIGURA 9.
Giorgio Albertazzi y Delphine Seyrig en L'année dernière à Marienbad, 1960, de Alain Resnais. En la imagen, la presencia de la mujer es virtual en relación al hombre, pero es actualizada en el espejo. En la película hay un sólo evento: un hombre conoce a una mujer en un gran hotel. Él le cuenta que ya se habían conocido el año anterior en Marienbad, que estaban enamorados, y que, al ser ella casada, habían quedado en verse al año siguiente para huir juntos. La mujer no recuerda, o finge no recordar. Sigue, entonces, el conflicto entre los recuerdos del hombre y los de la mujer, entre la voz en off y las imágenes.

los acreditamos y, además, nos movilizamos por su dimensión terrorífica. La carga simbólica de estas imágenes favoreció, de hecho, distintas interpretaciones críticas a lo largo de la recepción de la película, como la lectura cosmológica, la ecológica, la religiosa, la histórico-política, la psicoanalítica y, *least but not last*, la de género.

El Valor del Valor: imagen-cristal

Según Deleuze, la *imagen-cristal* es aquella imagen-cinematográfica que se genera cuando la imagen óptica actual se cristaliza con la propia imagen virtual, es decir, cuando la imagen presenta un aspecto actual y virtual simultáneamente. Un ejemplo eficaz de la misma es la imagen en el espejo, que es virtual en relación al personaje real pero es actualizada en el espejo. Es decir que la *imagen-cristal* es recíprocamente pasada, presente y futura, como si fuera un fragmento de tiempo en estado puro.

Como sugiere el ejemplo propuesto (Figura 9), el aspecto simultáneo de lo actual y lo virtual, en tanto *argumento* discursivo y figurativo, vuelve presente el recuerdo de los dos protagonistas ya no distinguible del curso real de los hechos, creando un mundo ajeno. Abandonadas las formas de narración procesuales y lineales, el espectador es llamado a observar la película en una óptica no narrativa. El mismo sujeto de la enunciación –el yo-aquí-ahora desde el cual se despliegan las concatenaciones de imágenes–, se pierde en este circuito en abismo de temporalidades líquidas. En

tanto *Valor del Valor* la *imagen-cristal* posibilita la individuación de una constante que relaciona y jerarquiza el nivel comunicativo a través de la puesta en abismo de la argumentación de la película. Desde este mismo abismo, se abre el espacio a la condición germinal de *loop*, como organización distinta de la *imagen-cristal*.

Últimas líneas de apertura

En el año 2011 se suceden eventos de alto tenor simbólico para el mundo cinematográfico. Primero, los tres mayores productores de cámaras de cine –Arriflex, Panavision y Aaton– dejaron completamente la producción. Luego, Kodak USA empezó el procedimiento de quiebra, seguida por el anuncio de la famosa casa de producción y distribución cinematográfica estadounidense Twentieth Century Fox de dejar de usar el film en 35mm para la distribución de sus películas. Pero en ese mismo año la difusión de las *tablets* y los *smartphones* nos recuerda que, no obstante estas ‘novedades’ táctiles *cuadro*, *plano* y *montaje* siguen organizando nuestros ordenadores y las maneras que tenemos de ver y acceder al mundo.

Estos eventos, luego, van necesariamente entretnejidos con la difusión, durante los últimos quince años, de obras cinematográficas más líquidas –sólo para citar algunas, puede pensarse en los magmas digitales de Pedro Costa, Abbas Kiarostami o Aleksandr Sokúrov– y con la emergencia de formas de producción más livianas, efímeras, comprometidas con el territorio y autogestivas, incluso ahí donde la industria del cine no había plantado sus bastiones.

Creo que la convergencia de todos estos eventos no debería pasar inobservada por quienes se dedican al análisis y al diseño de la materia audiovisual. Ella nos habla, una vez más, de cierta *continuidad* interpretativa con la que poder imaginar cine y productos audiovisuales. Explicar su significado, podría ser un aspecto importante para sondear los efectos de sentido que configura el actual horizonte audiovisual en nuestras ciudades, para arremeter contra los discursos sobre la mercadotecnia audiovisual en favor de una episteme más englobante y compartida.

Filmografía

CHAPLIN, CHARLIE

1925 *The Gold Rush*, Estados Unidos, United Artist; distribuido en la Argentina con el título *La quimera del oro*.

DE SICA, VITTORIO

1948 *Ladri di biciclette*, Italia, PDS Produzioni De Sica; distribuido en la Argentina con el título *Ladrones de bicicletas*.

1954 *Umberto D.*, Italia, Rizzoli Film, Produzione Films Vittorio De Sica, Amato Film.

FORD, JOHN

1962 *The man who shot Liberty Valance*, Estados Unidos, Paramount Pictures, The John Ford Productions; distribuido en la Argentina con el título *Un tiro en la noche*.

HITCHCOCK, ALFRED J.

1954 *Rear Window*, Estados Unidos, Paramount Pictures, Patron Inc.; distribuido en la Argentina con el título *La ventana indiscreta*.

1963 *The Birds*, Estados Unidos, Universal Pictures, Alfred J. Hitchcock; distribuido en la Argentina con el título *Los pájaros*.

RESNAIS, ALAIN

1960 *L'année dernière à Marienbad*, Francia-Italia-Alemania-Austria, Argos Films, Cinétel, Cormoran Films, Les Films Tamara, Precitel, Société Nouvelle des Films, Cineriz, Como Film, Silver Films, Terra Film Produktion; distribuido en la Argentina con el título *El año pasado en Marienbad*.

VON STROHEIM, ERICH

1924 *Greed*, Estados Unidos, Metro-Goldwyn Pictures Corporation, Erich von Stroheim Production; distribuido en España con el título *Avaricia*.

WELLES, ORSON

1941 *Citizen Kane*, Estados Unidos, Mercury Productions, RKO Radio Pictures; distribuido en la Argentina con el título *El ciudadano*.

Claudio Guerri

Martín Acebal

JORGE ALISIO / MARÍA XIMENA BETANCOURT RUIZ /
ANA MARÍA BINNEVIES / MIGUEL BOHORQUEZ NATES /
WERNER PERTOT / RAQUEL SASTRE / CRISTINA VOTO

Nonágono semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa nace de la necesidad de su autor de condensar en un libro las investigaciones semióticas que viene desarrollando hace, al menos, tres décadas [...] El analista, investigador o el estudiante, al avanzar por los lugares lógicos que propone el nonágono semiótico, descubre las vacancias y las relaciones en los diferentes campos del saber (del Prólogo de Nidia Maidana).

Esta nueva edición –corregida y aumentada y con Prólogo de María Ledesma– reúne las observaciones, las devoluciones y los comentarios surgidos en las diferentes instancias de puesta a prueba del texto primero. Todos ellos han permitido precisar, ampliar y corregir aquellas formulaciones y dar forma a esta nueva publicación. También se incluyen aquí nuevos trabajos que son producto de las lecturas de esa primera edición. Estos constituyen una muestra de la vitalidad y la potencialidad del modelo y de su operatividad en variados ámbitos de investigación.

Claudio Guerri es arquitecto y doctor en Arquitectura por la Universidad de Buenos Aires. Es profesor de Morfología y de Semiótica en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la misma universidad, donde dirige el Programa de Investigación “Semiótica del Espacio - Teoría del Diseño”. Ejerce la docencia también en la FADU-UNL y en la UNTREF. Su principal área de interés es la investigación en Morfología y Lenguajes Gráficos y el desarrollo de metodologías y modelos semióticos para la investigación cualitativa. Es autor de *Lenguaje Gráfico TDE. Más allá de la perspectiva* de esta misma colección.

ISBN 978-950-23-2633-7



9 789502 326337