

Artículos

Formas de vida, pasiones del cuerpo y zonas antrópicas en el cine. *Yaaba*, de Ouedraogo. Homenaje a Desiderio Blanco¹

Ways of Life, Body Passions and Anthropic Zones in Cinema.
Yaaba, from Ouedraogo. Tribute to Desiderio Blanco

Formes de vie, passions du corps et zones anthropiques au cinéma.
Yaaba, de Idrissa Ouedraogo. Hommage à Desiderio Blanco

Jacques Fontanille
Universidad de Limoges

jacques.fontanille@unilim.fr

Traducción de Dominique Bertolotti Thiodat

Resumen

En homenaje a Desiderio Blanco, gran cinéfilo y exigente semiólogo del cine, dedico este estudio concreto de una de las películas de un cineasta burkinés, Idrissa Ouedraogo. Este tipo de *corpus* está sin duda muy alejado de los dos tipos de *corpus* de Blanco, el de los grandes cineastas mundialmente conocidos en los años 70, y el de los cines de América Latina. Pero lo que nos une, además del método semiótico, es una concepción del cine como apertura a mundos culturales originales: su semiótica del cine, como la mía actual, es una apuesta por esta apertura.

Este estudio se centra en *Yaaba*, una película del cineasta Idrissa Ouedraogo. En esta película, representativa del primer periodo del cineasta burkinés, todas las prácticas e interacciones corporales son ostensiblemente de naturaleza pasional: gestualidad en los intercambios, contactos afectuosos o agresivos, enfermedad, sexualidad, desplazamientos, todo es pasión y ética al mismo tiempo. Los actores transgreden las normas, siguen a otros que contravienen las anteriores, resisten, vituperan, estigmatizan, amenazan, castigan y recompensan. Estas prácticas y pasiones son observadas, vigiladas, moralizadas, desafiadas o alentadas bajo la mirada de otros actores. La conjunción global de estas pasiones corporales, de las propiedades modales de los espacios en los

¹ Este homenaje a Desiderio Blanco es un extracto, sustancialmente modificado y adaptado, de un estudio publicado en francés en la revista *Versus* con el título « Des conflits de formes de vie chez Idrissa Ouedraogo. Des passions du corps comme médiation et transgression », en *Forme di vita e forme del corpo: studi di caso*, Gianfranco Marrone e Francesco Mazzucchelli, eds, *Versus - Quaderni di studi semiotici*, n. 128, 1/2019

que se manifiestan, así como las elecciones enunciativas de encuadre y edición configuran formas de vida y mundos semióticos, en los cuatro ámbitos territoriales y antrópicos (endotópicas, peritópicas, paratópicas y utópicas): conflictos, transiciones y compromisos entre estas formas de vivir dan sustancia a la sintagmática de la película *Yaaba* de Ouedraogo.

Palabras clave: práctica corporal, pasión, forma de vida, espacio antrópico territorial, mundo semiótico

Abstract

In tribute to Desiderio Blanco, a great cinephile and demanding semiologist of cinema, I dedicate this concrete study of one of the films by a Burkinabe filmmaker, Idrissa Ouedraogo. This type of *corpus* is undoubtedly very far from the two types of Blanco's *corpus*, that of the great filmmakers known worldwide in the 1970s, and that of the cinemas of Latin America. But what brings us together, in addition to the semiotic method, is a conception of cinema as an opening onto original cultural worlds: his semiotics of cinema, like mine today, is a wager on this opening.

This study focuses on *Yaaba*, a film by filmmaker Idrissa Ouedraogo. In this film, representative of the first period of the Burkinabe filmmaker, all practices and bodily interactions are ostensibly of a passionate nature: gestuality in exchanges, affectionate or aggressive contacts, illness, sexuality, displacements, all is passion and ethics at the same time. Actors transgress the rules, follow others who contravene the previous ones, resist, vituperate, stigmatize, threaten, punish and reward. These practices and passions are observed, watched, moralized, challenged or encouraged under the gaze of other actors. The global conjunction of these bodily passions, of the modal properties of the spaces in which they manifest, as well as the enunciative choices of framing and editing configures forms of living and semiotic worlds, in the four territorial and anthropic areas (endotopic, peritopic, paratopic and utopic ones): conflicts, transitions and compromises between these forms of living give substance to the syntagmatic of the film *Yaaba* by Ouedraogo.

Keywords: bodily practice, passion, form of living, territorial anthropic area, semiotic world

Résumé

En hommage à Desiderio Blanco, grand cinéophile et sémioticien du cinéma exigeant, je dédie cette étude spécifique à l'un des films d'un cinéaste burkinabé, Idrissa Ouedraogo. Ce type de *corpus* est sans doute éloigné des deux types de *corpus* de Blanco, celui des grands cinéastes de renommée mondiale des années 1970 et celui du cinéma latino-américain. Mais ce qui nous unit, outre la méthode sémiotique, c'est une conception du cinéma en tant qu'ouverture sur des mondes culturels originaux : sa sémiotique du cinéma, comme la mienne aujourd'hui, est un engagement en faveur de cette ouverture.

Cette étude porte sur *Yaaba*, un film du cinéaste Idrissa Ouedraogo. Dans ce film, représentatif de la première période du cinéaste burkinabé, toutes les pratiques et interactions corporelles sont ostensiblement de nature passionnelle : gestualité des échanges, contacts affectueux ou agressifs, maladie, sexualité, déplacements, tout est passion et éthique à la fois. Les acteurs transgressent les règles, suivent d'autres qui y contreviennent, résistent, injurient, stigmatisent, menacent, punissent et récompensent. Ces pratiques et ces passions sont observées, surveillées, moralisées, contestées ou encouragées sous le regard d'autres acteurs. La conjunction globale de ces passions corporelles, des propriétés modales des espaces dans lesquels elles se manifestent, ainsi que les choix énonciatifs de cadrage et d'édition configurent des formes de vie et des mondes sémiotiques, dans les quatre sphères territoriales, et anthropique (endotopique, péritopique, paratopique et utopique) : les conflits, les transitions et les compromis entre ces modes de vie donnent corps à la syntagmatique du film *Yaaba* de Ouedraogo.

Mots-clés : pratique corporelle, passion, mode de vie, espace territorial anthropique, monde sémiotique

Introducción

El cineasta burkinés Idrissa Ouedraogo, quien ya no está con nosotros² dedicó parte de su obra cinematográfica a explorar las tensiones entre (i) las reglas y coacciones de la vida colectiva en familias y aldeas, y (ii) las conductas individuales intrépidas, transgresoras, desviantes o marginales. En sus películas, mujeres y hombres, adultos y niños se esfuerzan, triunfan o fracasan en labrarse su propio camino personal entre múltiples determinaciones, contra las fatalidades y los accidentes, contra autoridades incuestionables, y en las tensiones entre varios mundos que se ignoran o excluyen mutuamente, y entre los que deben ir y venir, elegir, aunque sea imaginando otros.

Ouedraogo es también un cineasta africano reconocido por su “sentido del encuadre, de los rostros y de los paisajes” (Kaganski, 2018), es decir, por un manejo del dispositivo cinematográfico que le permite escrutar y magnificar la especificidad de los paisajes sahelianos, pueblos, cuerpos, rostros y miradas: esta atención apunta particularmente a las isotopías plásticas, los ecos cromáticos y de textura, por ejemplo, entre arbustos, colinas desérticas, vestimentas, cuerpos y rostros. Tales ecos, en el plano de la expresión, nos invitan a buscar asociaciones, en el plano del contenido, con otros ecos, de tipo pasional y socioantropológico.

Este trabajo es particularmente propicio para explorar la dinámica conflictual de las “formas de vida” (Fontanille, 2015) cuya manifestación está principalmente asegurada por las interacciones y pasiones corporales, pero con la mediación de lugares y paisajes. Aquí, el plano del contenido de las formas de vida está proporcionado por las tensiones axiológicas, pasionales y narrativas, y su plano de expresión está constituido por las interacciones entre los cuerpos y las diferentes zonas del territorio. Los *mundos*³ figurativos de las películas de

² Idrissa Ouedraogo falleció el 18 de febrero de 2018, a los 64 años. Autor de una decena de largometrajes de ficción, así como de una treintena de documentales, cortometrajes y programas de televisión, se formó en el cine en el Instituto Africano de Estudios Cinematográficos de Uagadugú, luego en el Instituto Federal Estatal de Cine de Moscú, en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (Idhec-Femis) de París y, por último, en la Universidad de París 1 Sorbona.

³ Llamamos aquí “mundo” a una configuración espacio-temporal, actorial y modal que proporciona las condiciones necesarias de los modos de existencia compartidos por un único actor colectivo (una sociedad, un pueblo, una civilización, etc.). Así pues, un “mundo” alberga uno o varios modos de existencia, y cada modo de existencia desarrolla y engloba a su vez formas de vida. En las situaciones más simples, un mundo puede corresponder a un único *modo de existencia* y a una única *forma de vida*.

En *La Composition des mondes*, Philippe Descola (2015) utiliza este término en lugar del que emplea con más frecuencia, “ontología”, para referirse también a estos conjuntos compuestos reunidos por lo que denomina el mismo “modo de identificación”. En *Terres de sens*, hemos adoptado explícitamente el concepto y el término “mundo”, con los siguientes argumentos:

“[...] A partir de ahora, para caracterizar el horizonte de coherencia más abarcador de los fenómenos de sentido, adoptaremos la noción de ‘mundos’, en lugar de la de ‘ontologías’. Una ‘ontología’, por muy local, pequeña y

Idrissa Ouedraogo están compuestos por lugares, paisajes, seres humanos y no humanos, modos de existencia compartidos que hacen posible y sostienen las *formas de vida*. Sus expresiones adoptarán la forma de espacios, tipos de hábitat o refugio, donde los cuerpos se instalan, se mueven e interactúan. Sus contenidos serán principalmente valores modales (coacción, control, libertad, transgresión, etc.) y apuestas narrativas de la ficción. Serán reunidos por la enunciación fílmica a través del encuadre y el montaje, pero también a través de las pasiones corporales (ternura, agresión, brutalidad, deseo, enfermedad, vitalidad, etc.), que aportan una *mediación semiótica*: como *pasiones*, participan de los contenidos modales y narrativos, y, como *pasiones corporales*, contribuyen a las tonalidades e isotopías de la expresión. Este papel de las pasiones del cuerpo, como mediación entre la expresión y el contenido nos parece característico de la obra de Idrissa Ouedraogo.

1. Yaaba, 1989

En la película *Yaaba* se enfrentan dos mundos: (i) el mundo sobre el cual pesan las determinaciones y las coerciones de los rumores hostiles, los ostracismos y los prejuicios tradicionales, y (ii) el mundo que descubre el protagonista, el joven Bila, es el mundo de la libertad individual, la libertad de ayudar y de amar.

1.1. Sinopsis

Bila, un niño pequeño, y su amiga, Nopoko, viven, juegan y deambulan por un pueblo y sus alrededores. En las afueras de la aldea, Bila conoce a Sana, una anciana solitaria que es rechazada por los aldeanos que la toman por una bruja, y es acosada por los otros niños. Como muestra de afecto, primero le regalan un gallo y luego la llaman “Yaaba” (“abuela” en mooré). Estas muestras de afecto son criticadas por un grupo de aldeanos agresivos y brutales, entre ellos el padre de Bila.

La situación empeora cuando Bila y Nopoko son atacados por tres chicos del pueblo: Nopoko es apuñalada y cae gravemente enferma de tétanos. Sana (Yaaba) parte lejos de la aldea en busca de un curandero y de la medicina que la salve. Antes de que pudiera regresar, un hombre del pueblo, convencido de que ella, la supuesta bruja, era la responsable de la

plural que sea es, necesariamente y por definición, una modalidad de referencia al ser [...]. De ello resulta que, desde la perspectiva ontológica, todas las formas de existencia derivan de este ser, e incluso en general como una degradación de su pureza original. [...] Un ‘mundo’, por el contrario, reúne todas las cosas existentes, todas las propiedades, todas las prácticas, todos los significados necesarios para que todos los miembros de una colectividad puedan vivir e interactuar en su seno, con un sentimiento duradero y ampliamente compartido de coherencia, estabilidad e identidad” (Jacques Fontanille y Nicolas Couégnas, 2018, p. 68). (Traducción de Dominique Bertolotti Thiodat).

enfermedad, prende fuego a su choza. Al final, Nopoko es cuidada por su madre, que le hace beber la medicina del curandero, y se salva.

Nopoko y Bila van a dar las gracias a Sana, pero ésta, mientras tanto, ha muerto. La entierran con la ayuda de Nogma, un aldeano atípico, marginal y despreciado. De camino a casa, Nogma les cuenta que la marginalidad de Sana se debe a la pérdida de sus padres cuando era niña. Bila le da a Nopoko una pulsera, regalo de Sana, y se adentran juntos en el monte.

1.2. El espacio de la vida colectiva y el espacio de la realización de sí

Toda la película está organizada por los movimientos de la mirada y los desplazamientos físicos entre dos espacios fuertemente contrastados en el nivel plástico y en el nivel temático: (i) el de la aldea, cerrado, estructurado, constreñido y compartimentado, donde la vida y el comportamiento de cada uno se encuentran enteramente dentro del campo visual y auditivo de los demás aldeanos, y (ii) el del monte circundante, libremente transitado y muy abierto, donde incluso las rocas y las colinas son más bien promontorios que aumentan el alcance de la mirada, que obstáculos al desplazamiento. El encuadre de la imagen contribuye a este contraste: apretado, cerrado y con poca profundidad de campo en el primer caso, adopta casi sistemáticamente el plano amplio o panorámico, con una profundidad de campo muy grande en el segundo.

Los aldeanos adultos e integrados permanecen en el primer espacio, y sus movimientos, incluida la danza colectiva, son a pequeña escala. Los comportamientos estereotipados, las creencias fijas, las relaciones corporales brutales, las emociones y pasiones agresivas responden al cierre del espacio y a las restricciones impuestas al movimiento. Los marginados o excluidos permanecen y deambulan durante largos periodos en el segundo espacio. Los niños, especialmente Bila y Nopoko, van y vienen entre los dos, normalmente corriendo. Para todos los que entran en él (vagabundos, niños, parejas adúlteras), el segundo espacio es aquel de la liberación de los cuerpos y las emociones, del amor y el afecto, de la transgresión, de la realización de los afectos y las pasiones individuales.

2. Cuerpos en interacciones

2.1. Fusiones y correlaciones plásticas entre los cuerpos y los entornos

Si hemos de creer a los críticos de cine, el “sentido del encuadre” de Ouedraogo, como hemos visto, pretende compartir con nosotros la belleza y la humanidad de los cuerpos y los rostros. Se trataría, pues, de una cuestión de enunciación fílmica, que optaría por permitirnos contemplar formas y matices, carnes, pieles y fisonomías. Una mirada más atenta a los encuadres, que parecen concebidos para exaltar la humanidad de los cuerpos, revela que sus propiedades plásticas se hacen eco de las de los elementos del paisaje y del entorno figurativo.

En *Yaaba*, las imágenes de cuerpos africanos en su entorno muestran múltiples tonalidades de marrón y beige, con algunos toques de color más raros (un verde oscuro deslavado, algunas vestimentas azules, entre otros), tonalidades cromáticas que se distribuyen por todas las figuras captadas en el encuadre, ya sean cuerpos o elementos del paisaje o del entorno. Los tonos marrones se distribuyen por las partes desnudas de los cuerpos, las rocas y los distintos utensilios y recipientes. Los tonos beige se corresponden con las vestimentas, los suelos polvorientos y la vegetación baja del monte. Si suspendemos temporalmente el reconocimiento icónico inmediato de los cuerpos humanos, sólo se trata de correspondencias y matices plásticos: los marrones son más oscuros y profundos aquí que en otras partes, y los relieves y formas corporales son lisos o arrugados, mientras que las superficies de los elementos circundantes son mates o incluso a menudo granulados. En resumen, diferencias de saturación y textura, y poco más, que unifican todas las figuras del cuadro.

Lo que el ojo capta son *isotopías cromáticas y texturales*, organizadas como *rimas visuales* entre cuerpos y paisajes (Fontanille, 2011).

Vemos que los cuerpos no sólo están vinculados, al menos en cuanto a sus propiedades plásticas, con los demás elementos de su entorno, sino que la propia estructura de esta relación —armónica o inarmónica, uniforme o contrastada— es susceptible de expresar diferencias entre situaciones de interacción, roles o tipos de espacio y entorno. Estas rimas cromáticas entre cuerpos y paisajes son los soportes visuales de la interacción permanente, más o menos manifiesta o discreta, dentro de uno o varios *Umwelten*. En un *Umwelt*, la significación de las interacciones implica isotopías sensibles y plásticas, porque se basa en selecciones recíprocas de capacidades perceptivas y propiedades sensibles entre los componentes del *Umwelt*. Esta fuerte solidaridad plástica es la expresión de la coherencia de cada *forma de vida*.

2.2. *Interacciones corporales*

En la película de Ouedraogo, los cuerpos están constantemente tocándose e interactuando sin cesar y, de hecho, aparte de su capacidad para moverse, ésta es su principal utilidad. En muchos casos, estas interacciones corporales prescinden del diálogo, o lo reducen al mínimo, sobre todo cuando los intercambios se captan a distancia y en planos generales. A veces, los dos modos de expresión se reparten entre dos grupos diferentes: por las mismas razones, los padres se acusan y se maltratan verbalmente, mientras que los hijos se agreden físicamente. Las relaciones amorosas, como la mayoría de las demás interacciones, se centran en la misma alternativa corporal: la esposa frustrada en *Yaaba* se queja verbalmente de que su marido “no la toca”; la misma esposa, en otro momento, le prohíbe “que la toque”, mientras se zarandean mutuamente.

La mayoría de las interacciones toman prestadas sus expresiones de una gestualidad especializada y culturalmente codificada (imágenes 1-9): según la naturaleza de la

interacción, las personas se sacuden, se tocan, se golpean, se acarician o se dan masajes. Nada muy original, al parecer, aparte del carácter sistemático de estos contactos⁴ y de su preeminencia sobre los intercambios verbales: tanto si una conversación se capta en un primer plano como en un plano amplio a distancia, tanto si podemos oír el diálogo como si no, las interacciones gestuales bastan. La gestualidad de órdenes, prohibición, indicación, amenaza o afecto parecen carecer de especificidad. Sin embargo, hay una: todas las interacciones que acabamos de comentar, con una gestualidad codificada y estrictamente ligada a situaciones interindividuales y actos estereotipados, tienen lugar dentro de los muros de la aldea, o cerca de ella, en una choza o en la maleza; además, casi sistemáticamente tienen lugar allí, bajo la mirada del otro.



Imágenes 1-9. Gestualidad de las interacciones en el pueblo: mandatos, amenazas, ataques y defensa, masajes y cuidados.
Fuente: Ouedraogo, Idrissa, 1989.

2.3. *Dos regímenes espaciales, dos regímenes de interacción, dos formas de vida*

En el espacio cerrado y segmentado de la aldea, así como en sus alrededores inmediatos, casi siempre hay alguien mirando, por encima, al lado o detrás de un muro bajo u otro obstáculo, observando el castigo físico infligido a un niño, la caricia recibida por una esposa o amante, la mano que toma otra mano, etcétera. Estos observadores no son necesariamente malintencionados, aunque a veces lo sean, pero su mera presencia implica la mirada de un tercero, intruso en la escena y, sobre todo, ancla las interacciones interindividuales en el espacio social de la aldea. Cuando el espectador asiste a una de estas interacciones, es

⁴ Así lo demuestra el hecho de que Kougri, un joven adulto, pueda dormirse tumbado en el regazo de su madre, igual que un niño pequeño.

previsible que tenga que compartir el espectáculo con uno de los miembros de la aldea, al que descubre en un plano recortado (imágenes 10-13) al final de la secuencia.⁵ Además, este desdoblamiento del observador introduce un juicio (a través de la expresión facial del aldeano observador: enfadado, hostil, sonriente, benévolo, a veces incluso duplicado por un comentario verbal) que influye necesariamente en la mirada del espectador, obligándolo al menos a tomar posición, si no a adoptar ese mismo juicio.



Imágenes 10-13. Contacto visual, control social y reflexividad interna e íntima en el pueblo y sus alrededores bajo la mirada de los demás, las interacciones corporales son la “vida” misma.

Fuente: Ouedraogo, Idrissa, 1989.

En resumen, en el espacio estrecho y segmentado de la aldea, todas las interacciones tienen lugar bajo coacción, incluida la interacción del espectador con lo que ve y oye. Esta coerción también se aplica directamente mediante las restricciones impuestas a los cuerpos en movimiento (imágenes 14-17): las puertas bajas los obligan a agacharse, la estrechez de los pasillos los obliga a contorsionar sus cuerpos, y las bajas paredes interiores los obligan a seguir caminos sinuosos y llenos de baches, a menos que parezcan estar bloqueados tras el obstáculo. En este espacio limitado en el que se obstaculiza el movimiento, la velocidad y el ritmo de los desplazamientos, incluidos los de los niños, están poco contrastados. La restricción modal impuesta al espacio se traduce en el esfuerzo y la contención de los cuerpos, y en una falta de soltura y fluidez en los movimientos.

⁵ El rostro o la mirada de estos observadores aparece sistemáticamente, en el montaje, al final de las secuencias de interacciones corporales: un uso particular del montaje muy general de campo/contracampo que suele utilizarse para los diálogos.



Imágenes 14-17. Limitaciones espaciales, pasajes angostos, congestiones y barreras.
Fuente: Ouedraogo, Idrissa, 1989

En cambio, en el monte, la gestualidad ya no está codificada; son inventivos, libres, imprevisibles, incluso poéticos, sobre todo en *Yaaba*: brincos, piruetas, intercambios de sonrisas a distancia, paseos de la mano, caminatas y carreras en solitario o en pareja, encuentros y saludos, negociaciones para un desplazamiento en piragua o en burro. Las velocidades y los ritmos de los movimientos de cada uno son diferentes y están fuertemente contrastados: la carrera espontánea y caprichosa de Bila, el lento caminar de Sana o Nogma, los galopes de los jinetes que atraviesan el campo, los suaves trotes de los burros... cada movimiento expresa una acomodación entre el vigor de los cuerpos, la resistencia de los lugares, el tema de la práctica en curso y la naturaleza del objetivo perseguido. Además, esta gestualidad y estas interacciones no escapan, la mayoría de las veces, a la estrecha vigilancia de los demás actores, en particular de los adultos que vigilan a los niños. Se eliminan todas las limitaciones.

A diferencia de las interacciones dentro del pueblo, las interacciones, los gestos y los movimientos se captan en planos amplios, con una profundidad de campo muy grande y ningún plano recortado que dé cuenta de un observador. Por último, este espacio abierto tiene pocas direcciones estructurantes, y solamente para la orientación y la identificación, no para constreñir los movimientos y los cuerpos: domina la horizontal, ya sea lateralmente o en profundidad. Algunos elementos más figurativos —un árbol aquí, una roca allá, un arroyo en otra parte— proporcionan puntos de referencia localizables, donde los actores se encuentran e interactúan.

En estas condiciones de inventiva gestual y de encuadre y montaje fílmicos, las interacciones corporales se convierten en verdaderas coreografías elementales (imágenes 18-21): los cuerpos en movimiento trazan líneas, curvas o rectas, rápidas o lentas. En el espacio del monte, las interacciones no tienen lugar exclusivamente con otros actores humanos: a veces es así, pero también se producen con animales, con elementos del entorno natural —tierra,

agua o fuego— y con las líneas estructurantes del espacio recorrido. El espacio abierto del monte ofrece así a las interacciones corporales no sólo libertad y posibilidades creativas y estéticas, sino también una extensión a todos los elementos que componen el entorno en el que se despliegan, el entorno de los actores humanos.



Imágenes 18-21. Bila y su abuela: juegos de manos, inventiva y coreografías corporales.
Fuente: Ouedraogo, Idrissa, 1989.

Dos espacios diferentes albergan dos regímenes de interacción diferentes: se trata de *dos formas de vida* en conflicto. *En el plano de la expresión*, se recurre en primer lugar a las categorías espaciales: abierto o cerrado, despejado o congestionado, laberíntico o direccional; pero también a las categorías modales de la práctica gestual y del movimiento corporal: suelto o contenido, inventivo o normativo, incontrolado o controlado; y, por último, las correlaciones plásticas entre cuerpo y entorno son armoniosas o inarmónicas. *En el plano del contenido*, la primera forma de vida, en la aldea, es la de la coerción sistemática, colectiva, familiar y tradicional, que engendra múltiples conflictos, mentiras, desacuerdos, traiciones, hostilidad y ostracismo. La segunda forma de vida, en el monte, es la de la libertad, la alegría, la relajación, el acuerdo y la reconciliación.

En *Yaaba*, el monte y los paisajes, los lugares exteriores en general, son los de la autorrealización, sobre todo para los niños, pero también para una esposa frustrada. En torno a la aldea tiene lugar una serie de fechorías y transgresiones, como el adulterio de la mujer insatisfecha, el incendio de la cabaña de Sana y el ataque con cuchillo en el que resulta herida Nopoko, amiga de Bila. A través de la transgresión y la realización de los deseos en esta forma de vida exterior, los actores buscan y encuentran soluciones a la vida que les está prohibida en la aldea: formar relaciones amorosas al margen de la presión social o familiar, descubrir por sí mismos su propio camino, su propia responsabilidad, o encontrar una cura para la enfermedad, que la tradición de la aldea no sabe curar.

2.4 Un tercer espacio, una tercera forma de vida

De los análisis se desprende fácilmente que la división en dos espacios y dos regímenes de interacción, y por lo tanto en dos formas de vida, ya no es suficiente en este caso. Las interacciones en el espacio exterior no son homogéneas, y hemos identificado una zona media, en torno a la aldea, donde se producen interacciones específicas susceptibles de justificar la pertinencia de una tercera forma de vida. En esta zona media, las tensiones y coerciones propias de la aldea siguen teniendo efecto, aunque la liberación y la transgresión ya se expresan también allí.

Esta zona media es la zona de *todos los riesgos*, y en particular la de los actos transgresores sobre los cuerpos y entre los cuerpos: peleas, ataques, incendios, heridas, relaciones sexuales fuera del matrimonio, riesgos de muerte, enfermedad, amores culpables, etc. Esta zona tiene su propia coherencia, que es ser no sólo una transición entre las otras dos zonas, sino sobre todo *la zona donde las pasiones suscitan pasajes al acto irreversibles*, y por lo tanto la zona del riesgo de muerte. La autonomía y la coherencia de esta zona media nos llevan a revisar completamente un planteamiento intuitivo inicial en el que sólo aparecían dos zonas y dos formas de vida. Los análisis anteriores muestran que hay dos tipos de espacios de proximidad (la aldea y los alrededores) y dos tipos de espacios disjuntos (el monte en general y los imaginarios lejanos del segundo plano en profundidad). Llegamos, de esta manera, a cuatro espacios fílmicos y cuatro formas de vida cuya presentación ordenada presentamos a continuación:

- (i) una *zona endotópica* (la aldea), cuyo modo de vida es más particularmente distópico, donde los cuerpos se enfrentan a mucha hostilidad y poca benevolencia, coacción y restricción, enfermedad y curación, y donde las rimas cromáticas pueden ser inarmónicas;
- (ii) una *zona peritópica* (los alrededores), donde los cuerpos experimentan los pasajes al acto y los riesgos del adulterio, la aventura, los encuentros inesperados o temidos, la agresión física y las peleas, como contrapartida de la libertad;
- (iii) una *zona paratópica* (lugares lejanos, lugares de refugio), determinada e identificable, donde los cuerpos encuentran la paz, la alegría, la salvación, la libertad consolidada, donde se reúnen con vistas a la satisfacción duradera de sus expectativas y esperanzas, con rimas cromáticas armónicas;
- (iv) una *zona utópica* (“ninguna parte” fuera de campo), indeterminada y no identificable, que son no-lugares a los que los actores van para escapar de la *zona endotópica* (y de la forma de vida distópica), o a la que regresan para reintegrarse a esta última; pero son lugares en los que nunca vemos permanecer a los actores.

La distancia no es un factor determinante⁶ para la distinción entre estas zonas: por ejemplo, Bila y Nopoko encuentran una zona *paratópica* (el río) cerca de la aldea, donde pueden jugar inocente y cariñosamente, no más lejos de la aldea que el camino donde son atacados por los chicos armados con cuchillos (zona *peritópica*).

La zona *endotópica* es la de la aldea y la de la forma de vida distópica que hemos identificado en ella. Las zonas *paratópica* y *utópica* están reservadas a los dos tipos de formas de vida exteriores que hemos descrito: por un lado, la satisfacción de los deseos y la libertad de realizarlos, en la zona *paratópica*, y por otro, la realización de uno mismo y de su destino, para bien o para mal, en la zona *utópica*. En cuanto a la zona *peritópica*, implica a los cuerpos en las transgresiones, el ostracismo y los riesgos de la libertad en general. En cierto modo, es el lugar donde chocan las otras dos formas de vida. Y, sin embargo, es una forma de vida autónoma, ciertamente transitoria desde un punto de vista sintagmático, pero que perdura y se renueva gracias a constantes tipos de expresiones y contenidos.

Por último, cada zona corresponde a una forma de vida, es decir, a una semiótica objeto y una semiosis específicas. En cada zona, las relaciones entre expresiones y contenidos son, entonces, consideradas como específicas de cada zona. Puesto que hemos reconocido que las pasiones corporales desempeñan un papel mediador en la semiosis de las formas de vida, las pasiones corporales de cada zona son específicas, como mostraremos a continuación: las transiciones entre *zonas y formas de vida son ante todo aquí transiciones entre pasiones del cuerpo*.

3. Conflictos y pasajes entre formas de vida

3.1 *Las pasiones del cuerpo en tanto mediaciones*

El soporte de la función semiótica que asocia las expresiones y los contenidos de cada una de las diferentes formas de vida es siempre una pasión del cuerpo. La hostilidad agresiva que da lugar a enfrentamientos corporales en el seno de la aldea garantiza así la mediación entre, por una parte, las expresiones de contención espacial y, por otra, los contenidos modales y pasionales de la obediencia y la desobediencia, la ruptura de los contratos de confianza, las mentiras, los prejuicios y los odios.

⁶ Por ello, no podemos utilizar aquí la distinción propuesta por François Rastier (2001) entre zona identitaria, zona proximal y zona distal. Del mismo modo, la ambivalencia de la denominación “espacio utópico” de Greimas y Courtés (1979) nos ha llevado a reformular la división que propone entre *utópico*, *paratópico* y *heterotópico*, para dar cuenta de la organización de los espacios semióticos en Ouedraogo, modificando sustancialmente la tipología y la denominación de las zonas semióticas.

El episodio de la enfermedad de Nopoko en *Yaaba* hace especialmente explícitas la mediación y las transiciones pasionales: este episodio comienza fuera de la aldea (zona *peritópica*), donde un grupo de muchachos se atreve a un ataque potencialmente letal en el que Nopoko resulta herida; de vuelta a la aldea (zona *endotópica*), esta herida desencadena el tétanos, y Nopoko está a las puertas de la muerte; en el monte remoto, Sana encuentra un curandero y un tratamiento para curar a Nopoko (zona *paratópica*, léase *utópica*); finalmente, en la aldea, Nopoko, bajo los cuidados de su madre, se cura (zona *endotópica*). De la lucha a la herida, de la herida a la enfermedad, de la enfermedad a la curación, las pasiones del cuerpo han recorrido así dos veces el camino entre tres zonas y tres formas de vida. La fuerza de las pasiones del cuerpo trastorna el sistema social de la aldea, pues conlleva idas y venidas entre las distintas zonas y las formas de vida asociadas. El carácter tranquilizador de la película *Yaaba* se debe principalmente a que, en estos movimientos de ida y vuelta, surge una solución que no altera el sistema social de la aldea, pero que mitiga o neutraliza parcialmente sus efectos nocivos.

En *Semiótica del discurso* (1998), propusimos homologar respectivamente expresión y *exteroceptividad* / función semiótica y *propioceptividad* / contenido e *interoceptividad*, lo que, entre otras cosas, confería a la función semiótica un estatuto somático y sensible, y no sólo lógico-formal. En particular, resulta que la más mínima inflexión o transformación de la sensibilidad propioceptiva repercute en el modo en que se pone en práctica la función semiótica y, por lo tanto, en la correlación entre expresiones y contenidos. Esto es precisamente lo que observamos en las formas de vida puestas en escena en la película de Idrissa Ouedraogo. Las pasiones del cuerpo ocupan, específicamente en estas obras, el papel de la propioceptividad en la función semiótica en general, entre exteroceptividad e interoceptividad (Greimas y Fontanille 1991), pero aquí a nivel de formas de vida consideradas como semióticas-objeto, y con una explotación particularmente dramática (en el sentido de la dinámica del drama, de una narratividad pasional) de las transformaciones propioceptivas. No sólo consolidan la reunión de expresiones y contenidos en el seno de las formas de vida, sino que también sostienen las rupturas, los pasajes y los trastornos entre las diferentes formas de vida identificadas.

3.2. La enunciación y la manifestación fílmica de los movimientos pasionales entre formas de vida

Podemos volver ahora a la composición visual de la película y, en particular, al famoso “sentido del encuadre” que la crítica atribuye a Ouedraogo. La distinción anterior entre (i) una zona *endotópica* (la aldea), (ii) una zona *peritópica* (los alrededores), (iii) una zona *paratópica* (determinada) y (iv) una zona *utópica* (indeterminada y desconocida) nos permite avanzar en este punto. Las zonas *paratópica* y *utópica* son aquellas en las que las formas de vida alternativas pueden desplegarse completamente, en espacios que, al no estar directamente conectados con la aldea, y mucho menos ser identificables en relación con ella,

están separados por un hiato, e implican un cruce que es mucho más que espacial, sino también axiológico, existencial y enunciativo.

En esta fase del análisis, las expresiones espaciales y corporales, los contenidos narrativos y modales y sus mediaciones pasionales están ya establecidos, y podemos examinar la forma en que la enunciación asegura su manifestación fílmica. En este caso, nos limitaremos al encuadre y al montaje enunciativo que manifiestan las transiciones y los pasajes entre las formas de vida, y en particular el paso del hiato entre las zonas utópica y paratópica, por una parte, y peritópica y endotópica, por otra, así como la puesta en escena de su cruce. Estas transiciones y pasajes se expresan mediante el encuadre y el montaje de tres maneras diferentes:

1. El movimiento entre las zonas *endotópica* y *utópica* es un movimiento en el eje, en profundidad, y hacia o desde el horizonte. (principalmente un efecto de encuadre).
2. El movimiento entre las zonas *endotópica* y *paratópica* está segmentado y montado sin conexiones, de modo que es imposible reconstruir la continuidad del camino que lleva de una a otra, y viceversa. (Esto se debe principalmente al efecto de montaje).
3. Procedente de la zona *utópica* o de la zona *paratópica*, el pasaje de la zona *peritópica* a la zona *endotópica* puede dar lugar a la inserción de niveles reservados a rituales específicos (efecto de montaje).

En el caso 1, en *Yaaba*, en los planos de apertura y de cierre, los dos niños, Bila y Nopoko, corren juntos hacia las profundidades, lejos de la aldea (imágenes 22-25): van en busca de otro mundo, aún desconocido, y experimentan los juegos de la infancia como la apertura a una vida adulta en una zona utópica aún por determinar.



Imágenes 22-25. Partir o regresar en el eje de la profundidad.
Fuente: Ouedraogo, Idrissa, 1989.

En el caso 2 (imágenes 26-29), podríamos considerar el largo viaje de Sana en busca de un curandero y de un tratamiento para la enfermedad de Nopoko que atraviesa colinas y la sabana, tomando una barca para atravesar un lago, y regresa con el curandero por un camino que no se parece en nada al anterior.



Imágenes 26-29. Sana buscando el curandero y el medicamento, muy lejos del pueblo: improbable coincidencia del ir y venir. Fuente: Ouedraogo, Idrissa, 1989.

Sea cual sea el motivo fílmico o temático de la mediación, el presupuesto común es una fuerte discontinuidad semiótica entre las zonas y entre las formas de vida que albergan. En el primer caso, el movimiento en profundidad conduce a un fuera de campo que es inidentificable porque escapa a nuestra mirada. En el segundo caso, el desplazamiento lateral, aunque segmentado de forma aparentemente aleatoria e irreproducible, conduce a un lugar ciertamente identificable, pero sólo para el espectador y algunos de los protagonistas, e inidentificable para todos los demás, a falta de puntos de referencia.

Para terminar

El uso y la manipulación del concepto de “forma de vida” es evidentemente un asunto delicado: resulta tentador, a falta de un método bien establecido, basarse en las primeras intuiciones de la lectura o del contacto con un espectáculo, una película, una situación práctica, cuando no incluso una “atmósfera”. Esto es precisamente lo que hicimos espontáneamente cuando vimos *Yaaba*, y lo que hemos reproducido deliberadamente al principio de esta presentación, a riesgo de limitarnos a afirmar lo obvio o de recurrir a categorías banales y estereotipadas. En efecto, es útil mostrar cómo la explicitación y la puesta en práctica de un método semiótico preciso, inspirado en una concepción teórica intransigente, pueden cuestionar e ir más allá de los productos inmediatos de nuestras primeras intuiciones. Si sólo hubiera una lección que aprender de las investigaciones de

Desiderio Blanco sobre el cine, sería ésta: debemos resistir a la tentación de dar rienda suelta a intuiciones asociadas a temas obvios, al pensamiento prefabricado que alimenta los debates sociales y, en general, a la facilidad de un enfoque del cine que lo ve principalmente como reflejo de tendencias impulsadas por los medios de comunicación; *resistir*, en este caso, es hacer *el esfuerzo de un método* que no deba nada a las intuiciones inmediatas, pero que, en el curso del proceso que impone, pueda convertirlas, reconfigurarlas, contradecirlas o refinarlas según el caso.

Nos propusimos entonces basar nuestro análisis, sin miedo a la banalidad y al estereotipo, en la distinción entre dos zonas, una interior y otra exterior, y dos formas de vida, una bajo coerción colectiva y normativa, y otra caracterizada por la libertad individual e interindividual.

Pero también decidimos, como Desiderio Blanco, no hablar del mundo real supuestamente reflejado en la película, sino “*hablar cine*”. Hablar cine significa, ante todo, dedicarse a una observación atenta y sistemática de la manera en que se hacen las películas. En *Yaaba*, esta observación sistemática revela, para quien quiere verlos, una serie de indicios inquietantes: (1) los actos y acontecimientos dramáticos (incendios, ataques, adulterios, suicidios, muertes, etc.) casi siempre tienen lugar en las proximidades de la aldea, ni en el interior, ni en los alrededores: habría, pues, una tercera zona pertinente; (2) y, sobre todo, *Yaaba*, como varias otras películas de Ouedraogo, está enmarcada e incluso puntuada por esos vastos planos generales en los que los actores van y vienen sobre el eje, y a veces se pierden en el horizonte: es un indicio de una cuarta zona pertinente. Estos dos indicios nos llevan a la hipótesis de que no hay dos zonas relevantes, sino cuatro, y por lo tanto *cuatro formas de vida* y no sólo dos. Formular una hipótesis, en este caso, es proponer un modelo más general y más completo que el que inspiraría la sola intuición temática.

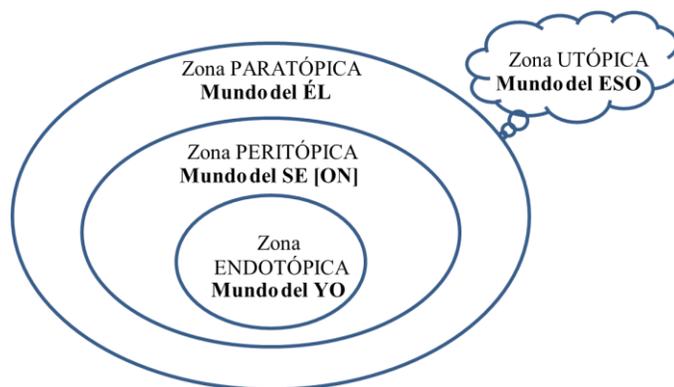
El modelo en cuestión es el de las zonas semióticas “antrópicas” (*endotópica, peritópica, paratópica y utópica*), comparable al de Greimas y Courtés (1979),⁷ pero completamente reconfigurado, porque nos parecía demasiado fuertemente marcado por su origen cultural, el del cuento europeo, y sobre todo porque no está centrado. Este modelo también es comparable al modelo de las tres zonas antrópicas de François Rastier (2001),⁸ más

⁷ En la entrada “Localización espaciotemporal” de su *Diccionario*, Greimas y Courtés (1979) distinguen cuatro zonas espaciales definidas por la naturaleza de las pruebas narrativas que tienen lugar en ellas: espacio *tópico* como espacio de referencia, espacio *heterotópico* para el entorno del anterior, espacio *utópico* para las *performances*, especialmente las míticas, y espacio *paratópico* para la adquisición de las competencias: el espacio aquí ya se puede segmentar según el tipo narrativo de las acciones, pero esta segmentación es difícil de utilizar en una articulación con la enunciación, en particular la enunciación fílmica, sobre todo porque no está *centrada*.

⁸ François Rastier (2001) propone una topología de las zonas antrópicas de las prácticas. Observa en las lenguas una serie de rupturas homólogas y superponibles en las categorías de persona, tiempo, espacio y modalidad, lo

generalmente marcado por el concepto de deixis que prevalece en las lenguas y culturas indoeuropeas (*aquí, allí, en otra parte*). Nuestro modelo está *centrado* (a diferencia del de Greimas), porque las formas de vida se organizan en torno a una instancia de referencia, su centro organizador. Contiene *cuatro zonas* (a diferencia del de Rastier, que tiene tres), porque no hemos tomado como referencia la triplicación de la categoría de persona en las lenguas indoeuropeas, y hemos optado por distinguir dos zonas distantes, y no sólo una: la zona remota por la distancia espacio-temporal y la fuerza de una frontera (zona paratópica), y la zona remota por la transición hacia otros modos de existencia, otras condiciones de verdad, otros mundos semióticos (zona utópica).

Un modelo semiótico desarrollado a partir de un análisis concreto sólo es válido (o falsificable) si se prueba con otros *corpora*, y para ello debe presentarse en una forma más general, que se preste a futuras experiencias de análisis. He aquí un esquema de esta forma más general:



Referencias

Descola, Philippe (2015). *La Composition des mondes, Entretiens avec Pierre Charbonnier*. Paris. Flammarion.

Fontanille, Jacques (2011). *Corps et sens*. París. Presses Universitaires de France. [Versión en español: *Cuerpo y sentido*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017]

que le permite proponer una articulación topológica en tres zonas: la primera, denominada “zona de coincidencia”, es la “zona de identidad”, la segunda, denominada “zona de adyacencia”, es la “zona proximal”, y la tercera, denominada “zona de extrañeza”, es la “zona distal”. Para nuestro análisis de la película, falta una cuarta zona.

- Fontanille, Jacques (2015). *Formes de vie*. Liège. Presses Universitaires de Liège. (Collection Sigilla). [Versión en español: *Formas de vida*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017].
- Fontanille, Jacques y Couégnas, Nicolás (2018). *Terres de sens – Essai d’anthroposémiotique*. Limoges. Presses Universitaires de Limoges et du Limousin.
- Greimas, Algirdas Julien y Fontanille, Jacques (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*. Paris. Seuil. [Versión en español: *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México; Puebla. Siglo XXI; BUAP, 1994].
- Greimas, Algirdas Julien y Courtès, Joseph (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris. Hachette. [Versión en español: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid. Gredos, 1990].
- Kaganski, S. (2018, 18 de febrero). Idrissa Ouédraogo, étalon-or du cinéma d’Afrique subsaharienne, est mort. *Los inrockuptibles*. <https://www.lesinrocks.com/cinema/rip-idrissa-ouedraogo-1954-2018-135284-18-02-2018/>
- Ouedraogo, Idrissa (1989). *Yaaba*, Producción: Freddy Danaes, Idrissa Ouedraogo, Pierre-Alain Meier (sociedad de producción: Arcadia films, Films de l’Avenir (Les), Thelma Film AG), Fotografía: Matthias Kälin, Músico: Francis Bebey, Trajes: Mariam Sidibé, Montaje: Loredana Cristelli, Mezcla: Dominique Dalmasso, Distribución: Christa Saredi, Cinéart-Cinélibre, Pari Films, P.O.M Films. Duración: 90 minutos.
- Rastier, François (2001). L’action et le sens pour une sémiotique des cultures. *Journal des anthropologues*, (85-86), 183-219.

Acerca del autor

Jacques Fontanille es director de investigación del Centro Nacional de la Investigación Científica (CNRS) de Francia. Sus principales campos de investigación son: la semiótica teórica, pasiones, cuerpo, prácticas, formas de vida, antroposemiótica y biosemiótica. Entre sus últimas publicaciones destacan: *The Semiotic Challenges of Scientific Images*, junto con Maria Giulia Dondero (2014), *Formas de vida* (2018), *Terres de sens. Essai d’anthroposémiotique*, con Nicolas Couégnas (2018).

Texto recibido: 26/07/2023; Revisado: 21/09/2023; Aceptado: 16/10/2023

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

Casa de la Palma, 4 Sur 303, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

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