

Artículos

La semiótica del cine según Desiderio Blanco

The Semiotics of Cinema according to Desiderio Blanco

La sémiotique du cinéma selon Desiderio Blanco

José Carlos Cabrejo Cobián

Universidad de Lima

jcabrejo@ulima.edu.pe

Resumen

Una de las facetas más importantes en el acercamiento de Desiderio Blanco a la semiótica es la cinematográfica. Desde su paso por la crítica de cine hasta su llegada al rigor del recorrido generativo y la semiótica tensiva, Blanco desarrolló una obra, por un lado, interesada en explicar didácticamente cómo la semiótica es aplicable al análisis de las películas; por otro, orientada a comprender desde diversos ángulos la significación del cine como arte fenomenológico. Este artículo reflexiona sobre la evolución semiótica de la mirada de Desiderio hacia el llamado séptimo arte.

Palabras clave: Desiderio Blanco, semiótica del cine, recorrido generativo, semiótica tensiva, crítica de cine.

Abstract

One of the most important facets of Desiderio Blanco's approach to semiotics is cinematography. From his passage through film criticism to his arrival at the rigor of the generative path and tensive semiotics, Blanco developed a work, on the one hand, interested in explaining didactically how semiotics is applicable to the analysis of films; on the other hand, oriented to understand from different angles the significance of cinema as a phenomenological art. This article reflects on the semiotic evolution of Desiderio's gaze towards the so-called seventh art.

Keywords: Desiderio Blanco, semiotics of cinema, generative path, tensive semiotics, film criticism

Résumé

L'une des facettes les plus importantes de l'approche sémiotique de Desiderio Blanco est la cinématographie. De son passage à la critique cinématographique jusqu'à son arrivée à la rigueur du parcours génératif et à la sémiotique tensive, Blanco a développé une œuvre qui, d'une part, s'intéresse à expliquer didactiquement comment la sémiotique est applicable à l'analyse des films et, d'autre part, vise à comprendre sous différents angles la signification du cinéma en tant qu'art phénoménologique. Cet article réfléchit à l'évolution sémiotique du regard de Desiderio sur le septième art.

Mots-clés : Desiderio Blanco, sémiotique du cinéma, parcours génératif, sémiotique tensive, critique de cinéma

No se puede hablar de la semiótica del cine en la obra de Desiderio Blanco sin hablar primero de su vínculo con el fenómeno del cine en sí mismo. Su relación con la pantalla grande pasó por varias etapas, tanto por el gusto como por el interés teórico, que al final desembocó en un acercamiento semiótico que se nutrió esencialmente, y con rigor, tanto de la metodología del recorrido generativo de Algirdas Julien Greimas como de la llamada hipótesis tensiva que plantearon Jacques Fontanille y Claude Zilberberg, una importante extensión de lo planteado por el semiotista de origen lituano en su obra. La historia escrita de Desiderio con el cine empezó con un guión.

Por el cumplimiento de un siglo más de nacimiento de San Agustín en 1954, Desiderio Blanco, quien por aquel entonces era cura, recibió de sus superiores en España la orden de hacer un guion, al considerar que su gusto por la literatura lo hacía apto para esa labor. Ello, según cuenta León Frías (2023), lo acercó a revisar tratados clásicos de Serguei Eisenstein y Lev Kuleshov, y lo llevó a entender el cine, al igual que André Bazin, como “la arena sobre la cual proyectar el análisis, la interpretación, la exégesis, en definitiva” (p. 25). Para León Frías (2023), lo que siempre atrajo de modo especial el interés de Blanco fue “la constatación de que el cine constituía un lenguaje y de que a partir de él era posible la creación de obras artísticas” (p. 25). A partir de ese descubrimiento, Blanco transitó a la crítica de cine.

Pero ese paso lo dio a través de una actitud que marcaría también su aproximación semiótica al cine: el espíritu docente. Su llegada a Lima en 1956, como bien lo contó Desiderio en una entrevista, lo llevó al poco tiempo a participar en debates y análisis de películas después de su proyección:

Leí en el periódico que se proyectaría y discutiría en el Centro de Orientación Cinematográfica (COC), organismo del episcopado peruano, una película: *El prisionero* de Peter Glenville. Después de la proyección, levanté la mano para intervenir y decir que no solamente importaba el tema de la persecución, sino cómo estaba representada. El arte en general no reside en el “qué”, sino en el “cómo”: la manera como estaba hecha la escena,

en la que podían ver al pobre cardenal subiendo la escalera y en un picado vertical, desde arriba. Todo el mundo me miraba preguntándose “¿quién es este?”.

Por aquellos tiempos me nombraron asesor del COC, y así se iniciaron contactos con los cineclubes, cineforos, así como debates sobre películas en los colegios, como el Champagnat. Eso ocurrió en el año 1957 (Bedoya *et al.*, 2010, p. 28).

La anécdota contada por Blanco dio lugar a una obra crítica desarrollada en Perú que significó un punto de quiebre, considerando que, en líneas generales, lo que se hallaba hasta ese momento en el país era una apreciación de las películas en las que se impuso “una mezcla de comentario contenidista, apreciaciones moralistas y agudo desconocimiento del lenguaje fílmico” (León Frías, 2023, p. 24). La apreciación de la forma cinematográfica, a partir de las ideas desarrolladas de la puesta en escena en la época por André Bazin y la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, fue la honda marca que dejó Blanco en la crítica cinematográfica peruana, tanto por medio de los textos que redactó en algunas publicaciones como en la influencia que tuvieron sus ideas en los miembros de la revista *Hablemos de Cine* (León y Cárdenas, 2017), aparecida en 1965, en la que también escribió. La crítica de cine en el país no sería la misma hoy sin la luminosa guía de Desiderio.

1. Fenomenología del cine

Parafraseando a André Bazin, ¿qué es el cine para Desiderio Blanco? Pues para él la comprensión del cine, que inaugura su obra crítica, se enlaza con sus múltiples intereses intelectuales, entre los cuales se halla la fenomenología. En “Naturaleza del cine”, ensayo que publicó en *Hablemos de cine* (León y Cárdenas, 2017), en el mismo año de nacimiento de la revista, invoca a Edmund Husserl para destacar cómo la pantalla grande captura el aspecto visual de aquello que nos rodea: “La fenomenología proclama la vuelta a las cosas mismas y el cine tiene la capacidad de presentar ante los ojos del espectador esas mismas cosas en su apariencia física, es decir, en su mismo ser fenoménico” (Blanco, 2023, p. 36). Por ello, la referencia a Bazin es esencial al inicio de este párrafo, porque Blanco en su visión del cine hace alusión a lo que el mentor de los críticos de *Cahiers* y futuros cineastas de la *nouvelle vague* denominaba la “ontología de la imagen fotográfica”, que le sirve a Desiderio para hacer un paralelo de las posibilidades expresivas de las cámaras de imagen estática y en movimiento: “Nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, *representado*, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía logra crear una transferencia de realidad del objeto a su reproducción” (Blanco, 2023, p. 38). A partir de ello, recuerda que para Bazin “las virtualidades estéticas de la fotografía residen en la revelación de lo real” (citado en Blanco, 2023, p. 38).

En ese sentido, Blanco (2023) medita alrededor de un “realismo fenomenológico” que “no pretende fabricar la verdad, sino describir lo que existe... para ello cuenta con la objetividad

esencial de la imagen fotográfica que, como hemos señalado, constituye una presentación en segundo grado, una re-presentación de la realidad aparente” (p. 41). En ese marco conceptual, la puesta en escena en las películas es para Blanco un proceso de constitución que manifiesta la “vida” latente (humana, de la naturaleza o de los objetos que participan) por medio de la apariencia: “En ella se encarna la realidad y vive en ella con esplendorosa plenitud. Porque ‘ser obra significa establecer un mundo’ (Heidegger, 1958, p. 59). En consecuencia, la puesta en escena no es un mundo de signos que significan realidad, sino un mundo de signos que son realidad (Bense, 1960, p. 63)” (Blanco, 2023, pp. 42-43).

La perspectiva de un cine que re-presenta para Blanco (2023) sigue la idea de Bazin de una puesta en escena que pretende “una fidelidad a la duración concreta, evitando tiempos artificiales y abstractos” (p. 45), razón por la cual cita al francés en su afirmación de que cuando “lo esencial de un acontecimiento depende de la presencia simultánea de dos o más elementos de la acción, el montaje está prohibido” (citado por Blanco, p. 45). Por ello, en su crítica de *Tierra sin pan* (*Las Hurdes*, Luis Buñuel, 1933), elogia que el montaje, en la medida de sus posibilidades, capture el *continuum* de la realidad, distante de cualquier corte arbitrario:

Ningún juego de cámara entorpece el fluir de las imágenes, ningún alarde de montaje deforma la realidad... El enlace entre plano y plano viene exigido por la naturaleza misma de los movimientos y de los objetos. Las secuencias se encadenan libremente sin ningún esfuerzo de gramática... la cámara está mirando, mira con verdad, sin adulteraciones expresionistas o simbólicas previamente elaboradas (Blanco, 2023, pp. 52-53).

Con respecto a lo que dice Blanco (2003) sobre la mirada auténtica de la cinta de Buñuel, el autor hace un apunte que respalda esa apreciación en “Naturaleza del cine”:

La apariencia grabada en cada una de las imágenes es apariencia de la realidad. La imagen no inventa nada. Por tanto, la puesta en escena, que tiene lugar en la imagen cinematográfica, muestra la apariencia de los cuerpos físicos que se han colocado delante del objetivo de la cámara. Así pues, las posibilidades estéticas de la imagen cinematográfica residen en la revelación de lo real (p. 46).

Décadas después, en *Fenomenología del texto fílmico* volvería a estas reflexiones desde el prisma semiótico, pero aún debemos recorrer otras huellas suyas frente a la pantalla grande.¹

¹ Hubiera sido bastante atractiva una mayor conexión entre esa aproximación fenomenológica al cine y el sonido. Como se verá posteriormente, Blanco se interesa en un texto publicado en su libro *Semiótica del texto fílmico* (2003) (específicamente “Constitución del texto fílmico”) por el sonido como código, lo que ya se apreciaba en “Códigos audiovisuales y concepción del mundo”, disponible en el libro *Claves semióticas* (1989), en el que además está su acercamiento a la presencia de un significante y un significado verbales, entre otros aspectos vinculados a lo auditivo.

2. Estructuralismo e ideología

Ese interés por la *transparencia de las imágenes* fue reemplazado por una inclinación hacia el estructuralismo en el análisis de las películas. Por ello, sorprende que en revistas peruanas de circulación nacional de la época como *Oiga* haya realizado una crítica de cine en la que remarcó la importancia de la significación para valorar la calidad de una película. Un caso paradigmático de lo expresado es la crítica de la cinta *Espejismo* (1972) de Armando Robles Godoy. En ella, habla de la significación como “un proceso semiótico que se produce por la fusión de un significante y un significado” (Blanco, 2023, p. 360), en obvia referencia a la estructura del signo tal como la entiende Ferdinand de Saussure. Insiste en la puesta en escena para constatar una insignificancia notoria en el filme:

En el momento en que Juan José se presenta en la puerta de la escuela, el maestro lo invita a pasar; y para esta sencilla invitación, Robles elige un gran primer plano de los ojos del profesor, tan inútil como insignificante... La vaciedad de *Espejismo* nos lleva a pensar que Robles Godoy no tiene nada que decir del mundo... Pero mucho menos es lo que tiene que decir de Ica y de su desierto. Para Robles, el desierto de Ica es un lugar para tomar bonitas fotografías (Blanco, 2023, pp. 363-364).

Así como el crítico Desiderio juzga con severidad la película de un cineasta central en el desarrollo de un cine de autor en el Perú, hace lo mismo con un maestro de la modernidad como Federico Fellini. En su crítica, también publicada en la revista *Oiga*, sobre *Roma* (1972), también acusa al realizador italiano de vaciar de significado a un espacio, usando para ello conceptos como el de denotación y connotación, empleados por Roland Barthes (1964) en su libro *Elementos de semiología*:

La limitación de Fellini consiste en quedarse en los niveles denotativos de estos signos de *Roma*. Fellini se limita a señalar; a dirigir el dedo indicador en diversas direcciones, contradictorias entre sí y al mismo tiempo complementarias unas de otras. Sin embargo, no sobrepasa la máscara, no ingresa a los niveles de connotación. Y la obra de arte se realiza precisamente en la promoción de los niveles de connotación. Si se niega el acceso a estos niveles de significación connotativa o si, en todo caso, a pesar de los esfuerzos del creador, la obra en su estructura no logra promoverlos, se agota definitivamente en la banalidad y en la insignificancia más trivial (Blanco, 2023, p. 366).

La significación es el objeto de la semiótica, pero a la vez fue la búsqueda de Desiderio en su crítica para hallar la calidad de un filme. Y en ese tránsito hacia el método semiótico, pasó por una fase ideológica. En su crítica de 1976 publicada en *Oiga* de *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, 1975) de Sidney Lumet, refiere que el asaltante de un banco interpretado por Al Pacino crea una situación en la cual “los aparatos del Estado se dejan dominar, aparentemente; se dejan incluso burlar por el histriónico personaje” (Blanco, 2023, p. 445). Se aprecia que Blanco está en diálogo evidente con Louis Althusser y su teoría de los *Aparatos Ideológicos de Estado*: “el gobierno, la administración, el ejército, la policía,

los tribunales, las prisiones, etc., que constituyen lo que llamaremos desde ahora el aparato represivo del Estado” (Althusser, 2003, p. 125).

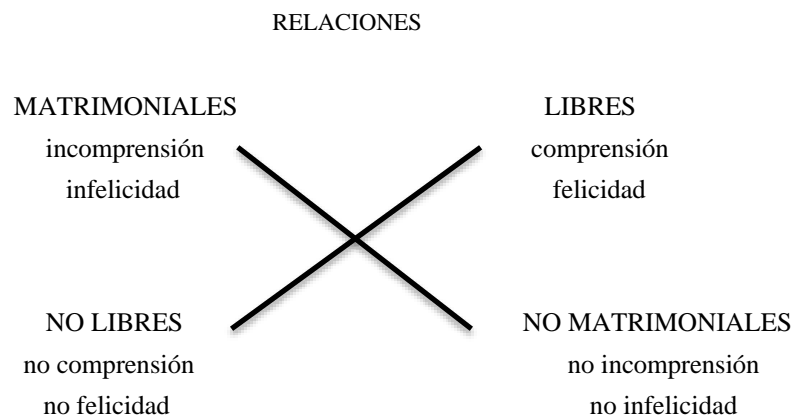
En su crítica “Escenas de la vida conyugal: estética e ideología”, publicada en la revista *Hablemos de cine* en 1976 (León y Cárdenas, 2017), en la que se acerca a la célebre serie televisiva de Ingmar Bergman lanzada en la televisión sueca en 1973, su interés por la ideología marcó a la vez su primera aproximación al cine desde la semiótica generativa de Algirdas Julien Greimas. Por un lado, Blanco en nombre de la interpelación del individuo “*como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto para que acepte (libremente) su sujeción*” (Althusser, 2003, p. 152) se aproxima a una frase del personaje de Liv Ullman sobre su matrimonio que dice “*la falta de problemas es en sí misma un problema grave*”, lo que hace referencia a ese sujeto althusseriano que interpela: “La universalidad del enunciado subrayado”, dice Blanco (2023),

se atribuye a un “alguien” no determinado. Ese “alguien” es precisamente el nombre que lleva la formación discursiva en ese preciso momento del discurso; ese “alguien” no es otro que el Sujeto con mayúscula, que interpela por medio de la ideología (p. 493).

Por otro, se analiza la significación a partir del cuadrado semiótico planteado por Greimas, uno que actualizó con leves variaciones en una republicación del mismo texto, que lleva por nombre “Cine e ideología”, incluido en su libro *Claves semióticas. Comunicación/Significación* (Blanco, 1989):

Figura 1

Cuadrado semiótico que analiza las relaciones sentimentales de *Escenas de la vida conyugal*



Fuente: Elaboración propia basada en gráfico de Blanco (1989, p. 88).

A través de dicho cuadrado semiótico, Blanco afirma que las relaciones matrimoniales se basan en un contrato al que le corresponde una incomprensión e infelicidad individual, que afecta a cada uno de los miembros de la pareja. Dichas relaciones se oponen a las relaciones libres, vistas de manera más comprensiva y próximas a la felicidad. Los estados inferiores, contradictorios, de negación, siguiendo la lógica del cuadrado, implican la llegada a los estados de la zona superior de la gráfica:

¿Qué sucede si nos ubicamos en los términos contradictorios? La negación de relaciones libres (fuera-de-contrato) trae consigo la ausencia de felicidad y de comprensión, mientras que la negación de relaciones matrimoniales (bajo contrato) conlleva la ausencia de incomprensión y de infelicidad (Blanco, 1989, p. 88).

Es en esos términos que Desiderio analiza el carácter disfórico del matrimonio de los personajes Johan y Marianne (relaciones matrimoniales) y las relaciones sexuales de ambos en medio de un contrato matrimonial ya roto (relaciones no matrimoniales), para afirmar así que en el otro eje de la contradicción “podremos observar que la negación de relaciones libres está rechazada en el filme, mientras que se postula la negación de relaciones matrimoniales, relaciones bajo contrato” (Blanco, 1989, p. 88).

Pero hagamos un *flashback*. Años después de su análisis de *Escenas de la vida conyugal* y antes de *Claves semióticas* (1989), Desiderio publicó con Raúl Bueno *Metodología del análisis semiótico* (1980), libro en el que se explica de forma muy didáctica, a través de ejemplos publicitarios, literarios o periodísticos, el funcionamiento del recorrido generativo de Algirdas Julien Greimas. Ya desde una posición estrictamente semiótica, Blanco hizo algunas breves reflexiones sobre el cine. A propósito de una entrevista realizada a Greimas por *Le Monde* el 7 de junio de 1974, menciona la existencia de una semiótica cinematográfica, que es parte de un conjunto de investigaciones sobre la significación: “en ese sentido, no habría una sino muchas semióticas”, asevera Blanco (1980, p. 19). Del mismo modo, comprende el cine como un texto “social” cuyo plano del contenido puede ser objeto del riguroso análisis del método greimasiano (Blanco, 1980, pp. 25-26).

Lo expresado en dicho libro abrió paso en *Claves semióticas* a ese tipo de interpretación de las películas, que se distancia así, ya de modo tajante, de la crítica de cine. Justamente, Desiderio parte del concepto de texto para hacer referencia a que Jean-Luc Godard, en una cinta suya, le gusta enfocar a personajes por detrás, ocultando en muchos movimientos de cámara sus rostros:

Una toma de espaldas en un filme como *Vivir su vida* (Godard, 1962) obliga al espectador a ver esa realidad desde ese punto de vista y no puede verla de otra manera. El texto fílmico va construyendo con sus mecanismos de puesta en escena el *puesto* del espectador en cuanto espectador (Blanco, 1989, p. 22).

Esa mirada del cine a la que se aproxima Blanco en el fondo hace referencia a la mirada humana, y fenomenológica, de Maurice Merleau-Ponty (1993): “mi mirada humana nunca propone del objeto más que una cara, incluso si, por medio de los horizontes, apunta a todas las demás” (p. 89). Desiderio habla en efecto de una mirada humana, pero textualizada cinematográficamente e impuesta a quien ve la película. Por ello, Blanco (1989) dice: “Al recortar la realidad en pequeños cuadros llamados *encuadres*... comienza la construcción de la ‘realidad’ representada. La realidad representada se convierte en ‘signo’ de una realidad más amplia, aquella que queda fuera de campo” (p. 68).

Así, Blanco va apreciando el lenguaje cinematográfico en los términos opositivos de las estructuras elementales de la significación:

En códigos tan abiertos como el cine, las oposiciones se establecen en formas muy diversas: el plano general se opone al primer plano, pero también al plano americano y al plano medio. La presencia de uno cualquiera de los planos en la cadena del montaje actualiza por oposición las características de todos los demás que están ausentes (Blanco, 1989, p. 42).

Las marcas saussureanas del paradigma son llevadas por Desiderio al cine para hablar también de su contraparte: “Existen no obstante, preferencias opositivas, que son las que primero llegan a la mente de los usuarios (emisor y receptor) y determinan la elección pertinente en la cadena sintagmática (= de montaje)” (Blanco, 1989, p. 42). Todo ello indudablemente nos trae a la memoria la “gran sintagmática” del filme narrativo propuesto por Christian Metz.

En ese mismo texto de *Claves semióticas*, llamado “El proceso de la significación”, reflexiona sobre la ilusión referencial, para mostrar conexiones con esa fase ideológica de su crítica de cine al referir un naturalismo burgués que:

Ha encontrado su plenitud de representación en la imagen cinematográfica, que nos permite ver el mundo en movimiento, tal como se desarrolla ante nuestros ojos cotidianos, aunque para ello tenga que modificar la materialidad del reflejo directo a fin de conseguir las condiciones culturales de la percepción (Blanco, 1989, p. 46).

Y por ello asevera que la ideología dominante difunde la ilusión referencial, en contradicción con las vanguardias, el cine independiente o *underground* y el video-arte, fenómenos que más bien pueden quebrar dicha ilusión al minar las formas narrativas o representativas (Blanco, 1989, p. 46).

3. Recorridos generativos y tensivos del cine

Las siguientes exploraciones semióticas que hizo Desiderio en el cine se concentraron en un libro esencial, *Semiótica del texto fílmico* (2003). Esta recopilación de ensayos, redactados y en algunos casos publicados en diferentes años, es presentada por el mismo Blanco en los siguientes términos: “No encontrará el lector en este libro modelos teóricos originales, sino apenas una aplicación, pretendidamente didáctica, de aquéllos que han sido elaborados en otras latitudes” (p. 14). Es una escritura humilde, porque algo que recorre cada uno de los ensayos es un estilo que busca el entendimiento del lector (o del enunciatario, diría el autor que nos ocupa) a través de ejemplos constantes, a pesar de que puede ser un primer enfrentamiento a formas complejas de análisis.

El libro desarrolla el análisis de películas por medio del recorrido generativo de Algirdas Julien Greimas (cuyas marcas ya habíamos apreciado en trabajos previos), pero también a través de la semiótica tensiva de Jacques Fontanille y Claude Zilberberg. Más allá del valor pedagógico, hay otro valor esencial en este libro: el aterrizaje como tal de esos aparatos teóricos al cine.

En la obra de Greimas, Courtés, Fontanille o Zilberberg el análisis del cine es esporádico o ausente. Algo en lo que coinciden dichos autores es en su exploración semiótica de obras literarias. Es verdad que podemos destacar dos textos de Fontanille, “Un accidente corporal. El andrógino ridículo (un curioso lapsus fílmico en *Pasión*, de Godard)” y “La membrana translúcida. *Aisthesis Koiné* y memoria luminosa en *Element of crime* (Lars Von Trier)”, publicados en su libro *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo* (2008), como ejemplos de acercamientos minuciosos a la tensividad cinematográfica. Pero fue Blanco, a través del cuerpo de ensayos de *Semiótica del texto fílmico*, que logró demostrar la pertinencia de los aparatos teóricos de dichos autores en el entendimiento integral de la significación cinematográfica.

En el ensayo “La enunciación cinematográfica”, dedicado a *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1942), reflexiona sobre un referente de su obra crítica como la ya referida gran sintagmática del filme narrativo de Metz, pero desde un acercamiento enriquecedor:

... tanto la propuesta metodológica de Ch. Metz como la aplicación que de ella han hecho sus discípulos adolecen del mismo defecto: la indecisión de su nivel de aplicación. Al carecer de un modelo integral de análisis del contenido, *la gran sintagmática* flota por los diversos niveles textuales, sin encontrar su lugar adecuado y verdaderamente productivo. Pero, si la integramos a un modelo complejo como el *recorrido generativo* greimasiano, adquiere un nuevo sentido y revela sus potencialidades analíticas (Blanco, 2003, pp. 307-308).

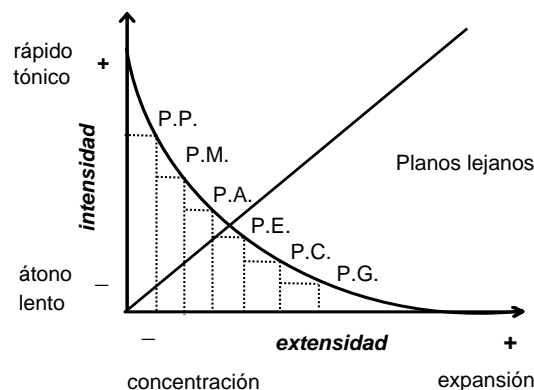
De esta forma, Blanco (2003) conecta la visión semiológica de Metz con la sintaxis discursiva. A propósito de ello, afirma: “Es la instancia de la enunciación la que distribuye las imágenes en el texto fílmico de acuerdo con las pautas gramaticales de la *gran sintagmática*” (p. 308).

Justamente, el primer ensayo de *Semiótica del texto fílmico* es “Constitución del texto fílmico”, que también abre otras posibilidades de intersección entre la propuesta de Metz y la del recorrido generativo, al señalar que ciertas posibilidades de la *gran sintagmática* pueden ser abordadas por medio de los *sistemas semisimbólicos* (Blanco, 2003, p. 54). Y en ese mismo texto retoma sus preocupaciones sobre la ilusión referencial, reflejadas en *Claves semióticas*. Parte de la visión sýgnica del cine de Metz, así como del enfoque del objeto percibido como una *construcción* del Grupo μ , o de la identificación del *tipo visual* de Fontanille, para concluir que “*el mundo es como lo vemos, no lo vemos como es*” (Blanco, 2003, p. 23). Acaso aquella vieja referencia a la manera cómo Godard “*encuadra el mundo*” en *Vivir su vida*, y cómo nuestro entendimiento de ese mundo se sujeta a lo que la puesta en escena establece, es una forma de entender un componente medular del cine como lo es el signo icónico, uno que “no es una *copia* del mundo natural, sino una *reconstrucción*” (Blanco, 2003, p. 27). En el cine, para Desiderio, esa iconicidad no es como la inicialmente comprendida por Greimas, en términos de los *semas figurativos* que corresponden al significante de la semiótica del “mundo natural”, sino una “directamente visual, despojada de giros retóricos, inmediata” (Blanco, 2003, p. 26).

Blanco medita sobre el nivel icónico, plástico e iconográfico del cine (también a partir de autores como Erwin Panofsky), pero también sobre los códigos del sonido, en los que se nota un mayor distanciamiento de aquellos tiempos bazinianos en su obra, en los que entendía el cine como una revelación de lo real: “... esos ruidos, en el texto fílmico, ya no son los *mismos* que los que se produjeron en el ‘mundo real’. Han quedado reducidos a ‘imágenes’ (sonoras) de aquellos ruidos iniciales” (Blanco, 2003, p. 50). Finalmente, con el estilo didáctico que lo caracteriza, Blanco usa el esquema tensivo de Fontanille y Zilberberg para entender otra perspectiva de la significación cinematográfica:

Figura 2

Esquema tensivo que mide cinematográficamente la intensidad y la extensión



Fuente: Blanco (2003, p. 55).

En este ejemplo, destaca que los planos del lenguaje audiovisual se vinculan con los niveles de intensidad:

El primer plano (P.P.) está marcado por una fuerte intensidad perceptiva y emotiva y concentra la atención en una extensión reducida; el plano general (P.G.), en cambio, ofrece un amplio espacio a la percepción, pero es emotivamente átono. Los planos intermedios definen sus *valores* en función de una mayor o menor intensidad correlacionada con una menor o mayor extensión, respectivamente (Blanco, 2003, p. 56).

Si en la crítica de cine Desiderio Blanco trazaba una búsqueda de la significación para reconocer la calidad de una película, en la etapa propiamente semiótica de su obra se va a la aventura de comprender la significación del fenómeno cinematográfico como tal, hurgando en la tensividad, más allá de que en otros escritos se haya interesado por la tensividad literaria, sea por formas poéticas como el haiku, o por los contrastes del texto literario con el fílmico². Por ello, hagamos un *flashforward* a una obra posterior suya en la que en algunos textos se acercan también al cine: *Vigencia de la semiótica y otros ensayos* (2009). En el ensayo de dicho libro, llamado “Fenomenología del texto fílmico”, retoma las preocupaciones de su ensayo “Naturaleza del cine” de 1965, y lo hace también desde la hipótesis tensiva. Parte de la idea ya plasmada en aquel texto de que la capacidad fenomenológica del cine sobrepasa las posibilidades de la fenomenología filosófica, dado que “mientras que la fenomenología necesita acudir a la palabra para describir los fenómenos y las vivencias sensibles, el cine nos los muestra sin intermediarios, en su inmediata aparición existencial” (Blanco, 2009, p. 94). Se interesa por la *estesis*, la cual, según Blanco, “consiste en una *captación impresiva* que desemboca en el sentimiento de la *presencia de los valores* en el discurso fílmico” (2009, p. 94).

Para Fontanille (2001) ese tipo de captación, la impresiva, “establece configuraciones rítmicas, tensivas y estésicas” (p. 195) y permite “la manifestación directa de la relación sensible con el mundo; da acceso a las formas y a los valores por medio de puras cualidades y cantidades perceptivas, percibidas globalmente, sin análisis” (p. 197). Asimismo, para dicho autor, la presencia “entraña entonces dos operaciones semióticas elementales (...) la *mira*, más o menos intensa y la *captación*, más o menos extensa”, ejercidas por el *cuerpo propio*, y del mismo modo, afirma: “un sistema de valores sólo puede tomar cuerpo cuando las diferencias aparecen y cuando esas diferencias forman una red coherente: ésa es la condición de lo *inteligible*” (Fontanille, 2001, p. 37). Bajo ese enfoque de Fontanille, que evidentemente parte de la noción de valor saussureana, Blanco (2009) analiza en la película *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, 1999) de Stanley Kubrick cómo el sujeto va a tratar, a

² Blanco (2009) les dedicó en *Vigencia de la semiótica y otros ensayos* los apartados “Breve semiótica del haiku” y “Fenomenología del texto fílmico”.

partir de la *apariencia* ordinaria de las cosas, recuperar lo que le fue revelado a través de la *aparición*, aquel “momento deslumbrante de la experiencia” (p. 96).

Una de las escenas que analiza Blanco es la del inicio, que muestra al personaje de Nicole Kidman en plano entero y de espaldas a nuestra mirada, desnudándose. En ese momento el autor describe una estesia-deslumbramiento, con un espectador-enunciario, que “experimenta esa incompletitud que la toma genera, pues suscita el deseo de verla de frente” (2009, p. 97). La expectativa del espectador por ver el cuerpo desnudo, para Desiderio, se degrada por una escena posterior, en la que vemos a dicho personaje, en un encuadre más abierto, sentado en la taza de un inodoro, cerca de su esposo, interpretado por Tom Cruise. Por ello, señala que en la película existen momentos estésicos privilegiados, de *aparición* deslumbrante y efímera de la belleza (el personaje de Kidman desnudándose) que a continuación desaparecen con la *apariencia* cotidiana (el mismo personaje resolviendo necesidades biológicas en el baño) (Blanco, 2009, p. 98). Aquí se muestra, por un lado, cómo en la *aparición*, para usar un término de Zilberberg, la película irrumpe con un impresionante *sobrevenir* (Zilberberg, 2006, p. 467) en el que se incrementa la intensidad propia de una *mira intencional*. En la *apariencia* más bien resalta una *captación* (Blanco, 2009, p. 101), más extensa, podríamos agregar, por el plano conjunto (en comparación al plano entero de la otra escena), y átona en su representación de una situación ordinaria de pareja.

En el fondo, la exploración fenomenológica y tensiva de Blanco es parte de una fascinación por la mirada, por esa “pulsión escópica” que para muchos teóricos domina nuestra relación con la pantalla grande. En el mismo libro *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*, la mirada es objeto de un estudio central en “El trabajo de la escritura en *Muerte en Venecia*”. El acto de ver es esencial en el personaje de Dirk Bogarde con relación al pequeño Tadzio interpretado por Björn Andrésen. De esta forma, Blanco identifica cuatro tipos de mirada: *robada*, *encabalgada*, *de conjunción y furtiva*, en las que la mirada del *narrador* “juega con la mirada de los ‘personajes’ y con la mirada del espectador” (2016, p. 231).

En la *mirada robada*, la cámara que inicialmente se identificaba o confluía con la de Aschenbach (Bogarde) hacia Tadzio en términos de un encuadre subjetivo, ahora mira al mismo protagonista cuando ya no mira al infante: “le *ha robado* la mirada, reembragando su punto de vista con el punto de vista del narrador” (2009, p. 232).

En la *mirada encabalgada*, en cambio, pasamos de una toma detrás de Aschenbach, quien mira a Tadzio, a un *zoom in* que

sobrepasa el emplazamiento de Aschenbach y, *montada* literalmente la cámara en la mirada del protagonista, se lanza sobre el grupo polaco en el momento en que cruza el puente. A lo largo de ese recorrido visual, el *zoom* incorpora el punto de vista de Aschenbach al del narrador, y en el mismo recorrido lo abandona (2009, p. 233).

La *mirada encabalgada* se monta sobre una mirada para a continuación dejar fuera a quien ve, colocándolo fuera del campo visual. Por su parte, la *mirada de conjunción* nos conduce a las miradas que se cruzan, y que son intensas y sostenidas en algunas secuencias entre Aschenbach y Tadzio, de manera semejante a la dinámica de plano y contraplano (solo similar dado que no hay diálogos entre ambos personajes). Así, según Blanco (2009), se podría hablar de una *conjunción amorosa* (p. 234). Finalmente, la *mirada furtiva* es triangular: el narrador “articula *furtivamente* las miradas de Aschenbach y de Tadzio por medio de su propia mirada, con la que se identifica finalmente la mirada del espectador (2009, p. 235). En el ejemplo dado por Blanco, un *zoom* no parte de la mirada de Aschenbach, sino del propio observador-narrador, pero que asume virtualmente la mirada de dicho personaje, al dirigirse hacia Tadzio, quien a su vez dirige su mirada al personaje de Bogarde. La clasificación de miradas que hace Desiderio a la luz de la *escritura cinematográfica*, entendida bajo la idea de la *caméra-stylo* (cámara estilográfica o cámara lapicero) de Alexandre Astruc (citado en Blanco, 2009, p. 229), puede complementarse de forma potente con conceptos narratológicos como *ocularización* o *focalización*, planteados por Gaudreault y Jost en su libro *El relato cinematográfico* (1995).

Esa curiosidad intelectual por la mirada también se aprecia (y ahora hagamos un *flashback* final a *Semiótica del texto fílmico*) en la preocupación por el enunciatario comprendido como espectador, a propósito de todo aquello que según Blanco (2003) dicho actante puede captar: los planos, los ángulos de toma, los movimientos de cámara, los efectos de iluminación, la composición plástica del encuadre, al igual que los efectos de montaje (p. 291). De esta manera, su referencia a las figuras discursivas de la cámara le permite identificar, (desde las posiciones de Greimas y Courtés plasmadas en su *Diccionario*, 1990), las ventajas que puede tener el enunciatario espectador por encima de un actor del relato, como por ejemplo un personaje, a propósito de *Ciudadano Kane*:

Las operaciones de la cámara en la secuencia final crean la *presencia ausente* de ese otro “actor” que es el espectador. Ninguno de los personajes del relato conoce el valor de la palabra “rosebud”; sólo el espectador accede a ese conocimiento. Con el acercamiento de la cámara, el espectador-enunciatario se introduce en el secreto de Kane, adquiriendo el saber enunciativo que faltó a los personajes del universo representado (Blanco, 2003, p. 294).

El misterio final de la película de Orson Welles es revelado no a un personaje, sino a ese enunciatario, quien también mira para asimilar en su competencia un saber que en este caso trasciende al de los personajes de la cinta, que buscan encontrar el significado de aquella palabra que el protagonista pronunció antes de morir. En *Semiótica del texto fílmico* podemos hallar otros ejemplos puntuales de cómo Blanco logra que los aparatos teóricos generativos o tensivos sirvan para la comprensión de ciertas películas.

En “Presencia esquiva”, usa el concepto de campo de presencia de Fontanille para entender el conflicto romántico de *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*,

1961) de Alain Resnais, y refiere a la memoria como un actante de control, uno que dificulta a un personaje (el de Delphine Seyrig) recordar si vivió algo o no con el personaje nombrado X (Giorgio Albertazzi) (Blanco, 2003, p. 67). Aquí el actante de control, como bien lo afirmarían Fontanille, funcionaría como un *obstáculo* (Fontanille, 2001, p. 90), uno que para X se interpone en su deseo. Blanco destaca que no se trata para X “de defender su posición en el campo de presencia, sino de incorporar a ese campo y a esa posición al sujeto que se le resiste, para convertirlo en *objeto* de su amor” (2003, p. 81). Entre X y aquella mujer, podríamos complementar, se interpone aquel actante de control que debilita la *mira* de ella hacia él, y *extiende* la distancia entre ambos, por no recordar aquello que él describe como hechos ocurridos hace un buen tiempo.

“Apariencias que no engañan” es un ensayo dedicado a *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock, y es uno en el que aprovecha esas fronteras porosas entre la realidad y la fantasía que vive Scottie (James Stewart) para estudiarlas con el cuadrado semiótico de la veridicción, cuyos estados incluso los plasma en un esquema tensivo (/ser/, /parecer/, /no parecer/ y /no ser/). En sistemas semisimbólicos, halla oposiciones entre lo auténtico o evidente y el simulacro en los planos de expresión y contenido, para analizar así la vestimenta, la iluminación y el trabajo de la cámara. En este caso, la puesta en escena sigue siendo para el Desiderio semiótico el punto de partida para comprender la significación.

Desde esos enfoques generativos y tensivos también aborda *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958) y *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*. Luccino Visconti, 1971) en “La pasión según Buñuel” y “Producción del efecto estético”, respectivamente. En “Las estipulaciones del deseo”, se aproxima a *El piano* (*The Piano*, 1992) de Jane Campion, por medio del concepto de contrato perteneciente al recorrido generativo. Asimismo, en “Figuras de la violencia”, ensayo dedicado a *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994), establece no solo enlaces del análisis del programa narrativo y del cuadrado semiótico con el de las figuras y los temas, sino que además toma el enfoque de la *praxis enunciativa*, comprendida por Greimas y Fontanille (1994) como “este ir y venir entre el nivel discursivo y los otros niveles que permite constituir semióticamente las culturas” (p. 76), para territorializar así dos conceptos de la lingüística en la semiótica del cine: el sociolecto y el idiolecto. Si, por un lado, Blanco identifica una *praxis enunciativa* sociolectal, asentada en géneros como el *film noir* o el policial, por otro identifica una *praxis enunciativa* idiolectal, en la que reside la originalidad del filme de Tarantino. A propósito de sus citas u homenajes a *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955) de Robert Aldrich o *Una Eva y dos Adanes* (*Some Like It Hot*, 1959) de Billy Wilder, indica:

La *praxis enunciativa* de carácter sociolectal está ahí. Pero Tarantino la subvierte a cada momento. Y lo que era una “cita” sensata, se convierte en una ironía, en un juego. La *praxis enunciativa* idiolectal de Tarantino hace estallar no solamente los géneros, sino también las *figuras* del gángster (Blanco, 2003, p. 269).

Con la revisión que hemos realizado de esos otros ensayos de *Semiótica del texto fílmico*, notamos que el aporte de Blanco a la semiótica del cine es enorme. Siempre en pie de lucha contra el realismo ingenuo, demostró la eficacia que ofrece el recorrido generativo y la semiótica tensiva en el análisis de las películas, pero también comprendió el cine como un arte fenomenológico, y lo hizo con una intensidad y una extensión mayores a varios semiotistas, hasta el punto de desarrollar conceptos propios sobre la mirada, acto esencial del cine. En ese sentido, al igual que otros personajes de las cintas que analizó, como Scottie o Aschenbach, Desiderio deambuló en la escritura ante una presencia luminosa, dotada de belleza. Se acercó a ella con la pasión de quien busca revelar el enigma de su significado.

Referencias bibliográficas

- Althusser, L. (2003). Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado. En Žižek, S. (Comp.). *Ideología. Un mapa de la cuestión* (pp. 115-155). México. Fondo de Cultura Económica.
- Bedoya, R., et al. (2010). Los afectos de la imagen: entrevista con Desiderio Blanco. *Ventana Indiscreta*, 4(004), 26-32. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2010.n004.1195>
- Bense, M. (1960). *Estética*. Buenos Aires. Editorial Nueva Visión.
- Blanco, D. (2023). *Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica*. Lima. Universidad de Lima.
- Blanco, D. (1989). *Claves semióticas: Comunicación/ Significación*. Lima. Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima. Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2009). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima. Universidad de Lima.
- Blanco, D. y R. Bueno. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima. Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima. Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima. Universidad de Lima.
- Gaudreault, A. y F. Jost. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona. Paidós.
- Greimas, A. J. y J. Courtés. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.
- Greimas, A. J. y J. Fontanille. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México. Siglo veintiuno editores.

- Heidegger, M. (1958). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- León Frías, I. y F. Cárdenas (eds.). (2017). *Hablemos de cine: revista de información y crítica cinematográfica*. Antología. Tres volúmenes. Lima. Fondo Editorial PUCP.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Planeta-De Agostini.
- Zilberberg, C. (2006): *Semiótica tensiva*. Lima. Universidad de Lima.

Referencias filmográficas

- Aldrich, Robert (Dir.). (1955). *El beso mortal* [Película]. Estados Unidos. United Artists.
- Bergman, Ingmar (Dir.). (1974). *Escenas de la vida conyugal/ Secretos de un matrimonio* [Película]. Suecia. Cinematograph AB.
- Buñuel, Luis (Dir.). (1933). *Les Hurdes* [Película]. España. Ramón Acín.
- Buñuel, Luis (Dir.). (1959). *Nazarín* [Película]. México. Producciones Barbachano.
- Canpion, Jane (Dir.). (1992). *El piano* [Película]. Nueva Zelanda, Francia. Ciby 2000, Jan Chapman Productions.
- Fellini, Federico (Dir.). (1972). *Roma* [Película]. Italia, Francia. Ultra Film, Les Productions Artistes Associes.
- Glenville, Peter (Dir.). (1955). *El Prisionero* [Película]. Reino Unido. Columbia Pictures.
- Godard, Jean-Luc (Dir.). (1962). *Vivir su vida* [Película]. Francia. Les Films de la Pléiade, Pathé Consortium Cinéma (P.A.C.).
- Godard, Jean-Luc (Dir.). (1982). *Pasión* [Película]. Francia, Suiza. Sara Films, Sonimage, Films A2, Film et Video Productions.
- Hitchcock, Alfred (Dir.). (1958). *Vértigo* [Película]. Estados Unidos. Paramount Pictures, Alfred J. Hitchcock Productions.
- Kubrick, Stanley (Dir.). (1999). *Ojos bien cerrados* [Película]. Reino Unido. Warner Bros., Stanley Kubrick Production, Hobby Films, Pole Star.
- Lumet, Sidney (Dir.). (1975). *Tarde de perros* [Película]. Estados Unidos. Warner Bros., Artists Entertainment Complex.
- Resnais, Alain (Dir.). (1962). *El año pasado en Marienbad* [Película]. Francia, Italia. Cineriz, Cocinor, Terra Film, Precitel, Cormoran Films, Argos Films, Como Films, Les Films Tamara, Cinétel, Silver Films.
- Robles Godoy, Armando (Dir.). (1972). *Espejismo* [Película]. Perú. Amaru Producciones Cinematográficas.

Tarantino, Quentin (Dir.). (1994). *Tiempos violentos* [Película]. Estados Unidos. Miramax, A Band Apart, Jersey Films.

Trier, Lars von (Dir.). (1984). *Elemento del crimen* [Película]. Dinamarca. Det Danske Filminstitut, Per Holst Filmproduktion.

Visconti, Luchino (Dir.). (1971). *Muerte en Venecia* [Película]. Italia. Alta Cinematografica

Welles, Orson (Dir.). (1942). *Ciudadano Kane* [Película]. Estados Unidos. RKO, Mercury Theatre Productions.

Wilder, Billy (Dir.). (1959). *Una Eva y dos Adanes* [Película]. Estados Unidos. United Artists, Ashton Productions, The Mirisch Corporation.

Acerca del autor

José Carlos Cabrejo Cobián es profesor en la Universidad de Lima y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es crítico de cine, periodista e investigador en semiótica. Director de la revista de cine *Ventana Indiscreta* de la Universidad de Lima. Es uno de los conductores del podcast de cine *Páginas Indiscretas*. Sus principales publicaciones son: *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo*, *Jodorowsky: el cine como viaje y Cuerpo y surrealismo. De la poesía al cine*.

Texto recibido: 09/08/2023; Revisado: 19/12/2023; Aceptado: 24/01/2024

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