

Introducción al análisis retórico del texto fílmico

Mario Rajas

Resumen

Este artículo pretende establecer líneas específicas de investigación para abordar un análisis textual fílmico desde una perspectiva eminentemente retórica. Para ello, se delimita el ámbito de influencia de la Retórica frente a otras disciplinas afines, se define la materia de estudio y se exponen sus características y funciones preponderantes, a la vez que se articula un doble proceso de análisis retórico, primero, como comunicación persuasiva y, segundo, como conjunto de operaciones, pautas y herramientas codificadas de creación y análisis del discurso fílmico.

Palabras clave

Retórica – Persuasión – Figuras retóricas – Análisis textual – Discurso – Film – Dirección cinematográfica – Montaje.

Abstract

This article tries to establish specific lines of investigation to approach a filmic textual analysis from an eminently rhetorical perspective. For it, the scope of influence of the Rhetoric other compatible disciplines is delimited as opposed to, defines the study matter and their preponderant characteristics and functions are exposed, simultaneously that articulate a double process of rhetorical analysis, first, like persuasiva communication and, second, set of operations, guidelines and codified tools of creation and analysis of the filmic speech.

Key words

Rhetoric – Persuasion – Rhetorical Figures – Textual Analysis – Speech – Film – Film directing – Editing.

1.- Introducción.

Abordar el análisis textual fílmico desde una perspectiva eminentemente retórica exige el planteamiento de una serie de consideraciones previas a la aplicación práctica de cualquier modelo formulado para llevar a cabo dicho análisis. Desarrollar una base teórica apriorística, que incluya la definición y delimitación del ámbito retórico y su especificidad frente a otras perspectivas teóricas como la Narrativa o la Pragmática o la exposición detallada de las funciones a cumplimentar por un estudio de estas características, resulta condición ineludible para fundamentar una investigación rigurosa que pueda vincularse a la Retórica.

En los análisis pluridisciplinarios de textos fílmicos se aprecia, por desgracia de manera frecuente, la ausencia de ese trabajo anterior que justifique y valide el acercamiento al objeto material propuesto para su exploración. Con mayor claridad se constata esta carencia en los estudios retóricos audiovisuales, donde no existen esquemas ni pautas de trabajo definidas y son escasos los referentes concretos en los que poder basarse. Por regla general, se afronta directamente un fragmento, una película o la obra completa de un autor, sin haber establecido o acotado con anterioridad los parámetros que han sido empleados para ello, produciendo la sensación de arbitrariedad y subjetividad¹ no contrastada que domina gran parte de la bibliografía fílmica y favoreciendo la, ya de por sí, ambigüedad y tendencia al solapamiento entre las áreas afines de enfoques analíticos.

¹ No obviamos la importancia que para todo análisis adquieren las preferencias personales del sujeto investigador. Estas no son, solamente, insoslayables, sino que resultan convenientes para que el fruto de su labor sea realmente provechoso, para él, y para los lectores que accedan a su estudio. Ahora bien, igualmente, se plantea la necesidad de que esas inclinaciones individuales se sometan a un método, en la medida de lo posible con vocación científica, siempre asumiendo el carácter flexible del texto fílmico.

El objetivo de este artículo es, por lo tanto, proponer líneas de investigación para el análisis de textos fílmicos desde una perspectiva específicamente retórica. Como veremos, dichas líneas pueden confluir en un modelo, o bifurcarse en distintas aproximaciones teóricas, de acuerdo a los intereses particulares del analista. Nuestra intención es proveer al investigador de herramientas sólidas para iniciar ese apasionante recorrido especular que es el análisis y la creación de obras cinematográficas desde el punto de vista de la Retórica.

2.- El espacio del análisis y la construcción retórica.

Estableceremos bajo este epígrafe una delimitación de las distintas perspectivas limítrofes de análisis discursivo, complementarias y, en algunas ocasiones, asimiladas a la Retórica, definiremos con precisión el alcance de dicho término y, por último, enumeraremos las parcelas de estudio que abarca.

2.1.- Delimitación de áreas: Poética, Narrativa, Pragmática y Estética.

El análisis de textos fílmicos puede emprenderse desde muy variadas disciplinas (Semiótica, Psicoanálisis, Sociología, etc.). Cualquier aproximación, por muy heterogénea que sea su procedencia, empieza por fijarse unos objetivos determinados y, de acuerdo a ellos, proponer unos instrumentos metodológicos que se consideren pertinentes para la obtención de resultados satisfactorios.

En el ámbito de los enfoques discursivos, es decir, de los estudios que sitúan como objetivo primordial el análisis de la construcción textual, el cómo están realizadas las obras, se produce una confluencia de perspectivas que, por su propia naturaleza híbrida, por su gran recorrido histórico (son materias de estudio desde la antigüedad clásica) y por el carácter igualmente heterogéneo del discurso fílmico, se complementan y solapan. Debemos, por consiguiente, distinguir y demarcar estos enfoques específicos y establecer la relación existente entre ellos, para encarar un análisis retórico plenamente autónomo, desligado del resto de las disciplinas colindantes.

En primer lugar, entendemos la Poética fílmica como el estudio general de la construcción de los textos cinematográficos. Es decir, la disciplina integradora de las demás aproximaciones: la Narrativa, la Retórica, la Pragmática y la Estética fílmicas, por citar las más relevantes. Al respecto,

ha existido a lo largo de la historia un enconado debate sobre si esa función marco de construcción textual correspondería a la Poética o, por el contrario, habría que atribuírsela a la Retórica. Las razones aducidas para este último supuesto son, primero, entender que no existe ningún texto que no pueda ser considerado de carácter persuasivo, y segundo, que los distintos componentes del discurso (como el orden o las figuras codificadas) se han analizado frecuentemente desde el ámbito de la Retórica, relegando a la Poética al espacio restringido de la lírica, la composición literaria o los estilemas reconocibles en determinados autores, escuelas, movimientos o corrientes. Ninguno de los dos motivos, como veremos, resultan suficientes para defender una supremacía disciplinar de la Retórica, y, en cambio, en el espacio concreto del texto fílmico, caracterizado por la mezcla de múltiples sustancias expresivas, sus convergencias tecnológico – creativas y sus amplias funciones industriales, comunicativas y artísticas, la Poética², como estudio de la construcción del film en su conjunto, resulta de facto la disciplina adecuada para englobar a nivel teórico a las demás.

En segundo lugar, la Narrativa o Narratología fílmica se encarga del estudio de las obras cinematográficas narrativas, es decir, los textos que exponen un relato, que cuentan una historia. El hecho de que el cine hegemónico de ficción sea en esencia narrativo, ha convertido a la disciplina en la corriente mayoritaria a la hora de estudiar el mismo. Sin embargo, como hemos apuntado, la Poética de un texto es previa a su configuración como relato o no.

Podemos distinguir dos planos de análisis en una narración cinematográfica. La historia o contenido narrativo (Qué), compuesta por el espacio, el tiempo, los personajes y las acciones, y el discurso (Cómo), la forma de plasmar fílmicamente ese contenido por medio del tratamiento de las sustancias expresivas (principalmente la imagen y el sonido). Es decir, entendemos el discurso narrativo siempre en relación a la historia a la que da forma, lo que lo distingue del discurso retórico, más desligado de elementos de contenido concretos a los que obedecer o contradecir. Aún así, como veremos, son bastantes los puntos de confluencia entre la Narrativa y la Retórica cuando el objeto analizado es un texto ficcional.

En tercer lugar, la Pragmática fílmica analiza la relación con los receptores de la comunicación cinematográfica y las circunstancias o contextos del consumo de películas. Al igual que la Retórica, sitúa, por lo tanto, al usuario del proceso comunicativo, en este caso el espectador, como centro de su materia de estudio, si bien la diferencia entre una y otra disciplina redundaba en que

² Recordemos la triple propiedad natural que García Jiménez atribuye a la Poética: “Su condición de actividad normativizada, su naturaleza creativa, y en cuanto tal, su condición de libre [...] Lo más productivo de la poética es la libertad de violar sus normas” (1996:72)

mientras la Pragmática aborda el proceso desde el acto de recepción, la Retórica lo hace desde el texto, desentrañando su carácter persuasivo, y previamente en las intenciones de cara a influir en el usuario manifestadas por el emisor.

Por último, la Estética fílmica, es la perspectiva de estudio a la que se encomienda la vertiente estrictamente artística del cine, entendida ésta como el análisis formal puro desligado de connotaciones ajenas a los propios conformantes tecnológico – expresivos del texto fílmico. La Estética³, por lo tanto, incidirá en los aspectos discursivos correspondientes a la plasmación visual y auditiva de las películas (la escenografía, la fotografía, etc.) y a sus posibles articulaciones, para su comprensión y exposición didáctica, en la Historia artística del cine (escuelas, movimientos, períodos, etc.). Tradicionalmente, en sentido peyorativo, se ha asociado la presencia de elementos retóricos (como *ornatus*) con el campo estético, por considerar su aparición en el texto como algo superfluo⁴ que pretende exclusivamente la búsqueda de la belleza en detrimento de la función. Ni la Retórica, como veremos, ni la Estética, son ramas prescindibles, y las tareas adjudicadas a esta última, lejos de circunscribirse a reducidos ámbitos expresivos, son la base ineludible sobre la que erigir un análisis de los heterogéneos códigos (no gramaticales, en sentido estricto) que conforman el discurso fílmico.

Por lo tanto, constatamos que cada área de estudio tiene una serie de funciones específicas atribuidas, que, si bien coinciden en determinados aspectos, y, sobre todo, convergen en determinadas fases del proceso creativo y analítico (por ejemplo la Estética, al encargarse de la faceta tecnológico – expresiva y la Narrativa, antes de integrar esos elementos en un relato) pueden distinguirse y delimitarse a la hora de facilitar la investigación y la exposición didáctica de un análisis textual fílmico. La Poética, por consiguiente, engloba como disciplina general de la construcción discursiva⁵ a la Estética, la Narrativa, la Pragmática y la Retórica, las cuales, por un

³ Según el Diccionario de la R.A.E: “*Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte*”. Su aplicación al texto fílmico es más restringida, y para muchos autores, ni siquiera desligable de otras perspectivas de estudio.

⁴ Nótese al respecto como en el lenguaje popular lo retórico ha devenido sinónimo de sobrante, rebuscado, artificial, oblicuo o farragoso.

⁵ No consideramos la existencia de una gramática, una sintaxis o una semántica propiamente fílmica. Los heterogéneos códigos que emplea el cine y la mayor diversidad aún a la hora de relacionarse unos con otros, impiden la normativización de una serie de estructuras que pudieran definirse como “lenguaje del film”. Por ello, los campos mencionados se integran, según proceda, en las cuatro disciplinas apuntadas. Por otro lado, situamos la Creatividad

lado, comparten áreas comunes (lo que ha generado la extendida práctica de que desde una sola de estas disciplinas suelen estudiarse elementos pertenecientes a las restantes, como sucede frecuentemente con la faceta Narrativa) pero, por otro, detentan funciones claramente definidas que las distinguen de las demás y que impiden la viabilidad de ese planteamiento reduccionista.

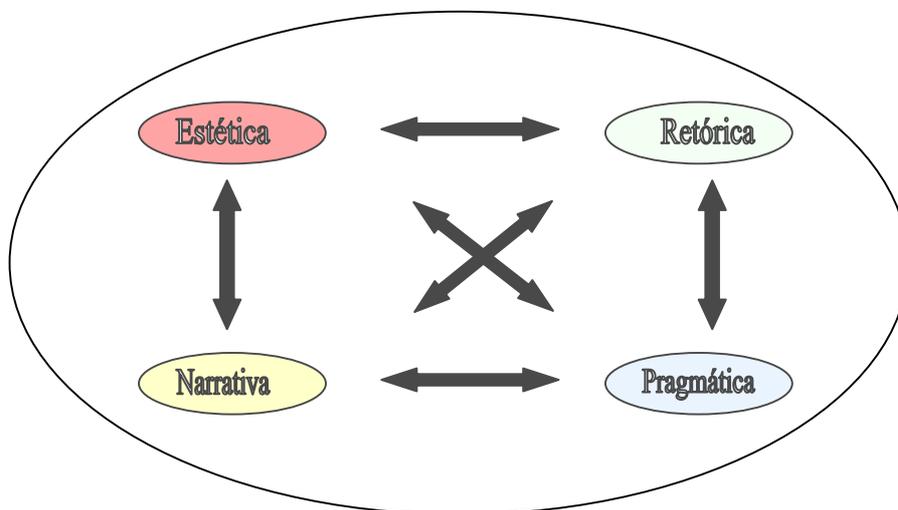


Fig. 1. Poética Fílmica.

2.2.- La Retórica Fílmica.

La Retórica (de los vocablos griego y latino, “ρητορικη” y “rhetorica”) ha sido una disciplina firmemente asentada en los estudios sobre el acto comunicativo verbal, de carácter oral, primero, y escrito, después, desde la antigüedad clásica. Para completar un recorrido histórico por las variaciones, añadidos y reformulaciones que ha experimentado el término, remitimos a Mortara Garavelli (2000). Destaquemos de ese devenir que, tras un nuevo periodo de esplendor durante la Edad Media de las distintas materias que tratan del discurso, la Retórica padeció el desprecio y finalmente cayó en el ostracismo por su presunta inutilidad, pedantería y relación superflua con el texto, por haberse convertido en una “repetición acrítica de esquemas y modelos vulgarizados y vulgares, la vaciedad elevada a sistema: en suma, el acervo de incrustaciones que habían vuelto irreconocible un monumento venerable [...] Retórica como declamación, frialdad, exceso,

dentro del proceso intelectual que tiene lugar en el sujeto creador, más que en la creación textual propiamente dicha, de la que ya se da debida cuenta en la Poética.

ostentación y engaño, degeneración del estilo” (Mortara Garavelli, 2000:7), hasta que a mediados del pasado siglo, a partir del famoso texto *Tratado de la argumentación* de Perelman y Olbrechts-Tyteca, originalmente publicado en 1958, la Retórica renació académicamente ajustada a los nuevos tiempos y a los nuevos medios de comunicación social.

Coincide la mayoría de los autores históricos en señalar un rasgo fundamental en el discurso retórico: su carácter persuasivo. Un enunciador pretende influir de determinada manera, pretende obtener determinada respuesta del receptor, y para alcanzar su objetivo, introduce en el seno de su comunicación una serie de recursos, en varios niveles extensivos del texto (como conjunto, partes específicas, etc.) y de diversa naturaleza fonética, morfológica, sintáctica, gramatical o semántica.

Esa persuasión es entendida en sentido amplio, no circunscrita a una intencionalidad tipificada o restringida, a la que pudiera adherirse connotaciones negativas, quedando únicamente supeditada a la construcción textual concreta y al ámbito comunicativo específico donde el texto, en este caso fílmico, cobra vida. De ese modo, una película puede querer emocionarnos, divertirnos, convencernos de lo erróneo de una aseveración convencionalmente asumida, proponernos una nueva visión de las relaciones humanas, o varias de estas acciones a la vez. En cualquiera de estos ejemplos lo que subyace o se manifiesta explícitamente (y justifica la existencia del propio texto) es la intención de un emisor de provocar un cambio, mediante su intervención comunicativa, en un estado previo del receptor.

Esas intenciones persuasivas, como ya adelantaba Aristóteles, sólo se subordinan a una intención necesaria, inherente a todo texto: que se permita su difusión completa, su desarrollo conclusivo, es decir, que el oyente no abandone la comunicación antes de finalizada ésta. Para ello el discurso retórico establecerá, en primer lugar, determinados mecanismos para que la comunicación no se dé por terminada hasta que el orador lo considere oportuno. Sin esa condición básica, cualquier otro despliegue persuasivo quedara lastrado, será ineficaz, o sólo acarreará lecturas aberrantes, y por lo tanto, contrarias a su genuina intencionalidad. A partir de ahí, la persuasión no se constriñe⁶ a una serie limitada de pretensiones⁷.

⁶ Recordemos de Aristóteles: “Sea retórica la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir” (2002: 1355b25-26) y apuntemosla en un doble sentido: el de los objetivos de la persuasión (como emocionar) y el de los medios elegidos para obtener dicho fin.

⁷ La definición de retórica que propone la RAE, “Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir, o conmover” iguala esas tres acciones, cuando la central, persuadir, engloba las otras dos, además de muchas otras reacciones provocadas en el lector / oyente / espectador.

De este modo, se han establecido históricamente, además de pautas de elaboración general del discurso (proceso argumentativo y la disposición y expresión del mismo) fórmulas tipificadas, las denominadas figuras, que han codificado la función persuasiva, en términos de eficacia y recurrencia de uso, para su concreción en el texto. Lo veremos a continuación.

Por otro lado, como indica Albaladejo, la Retórica es a la vez un arte y una ciencia. “Cómo arte o técnica consiste en la sistematización y explicitación del conjunto de instrucciones o reglas que permiten la construcción de una clase de discursos que son codificados para influir persuasivamente en el receptor” y “Como ciencia, la Retórica se ocupa del estudio de dichos discursos en sus diferentes niveles internos y externos, en sus aspectos constructivos y en sus aspectos referenciales y comunicativos” (1993: 11).

Por lo tanto, la Retórica se encuentra tanto en el proceso de construcción de los textos fílmicos como en el análisis de los mismos, y, a su vez, resulta posible distinguir dos grandes espacios de investigación retórica: el estudio de la comunicación persuasiva, por una parte, y el estudio de las construcciones retóricas internas del texto, por otra.

3.- La doble vertiente de las investigaciones retóricas aplicadas al cine.

3.1.- La comunicación persuasiva.

Mencionábamos anteriormente que la intencionalidad persuasiva se encuentra en el núcleo mismo de la definición de comunicación retórica. A un motivo cualquiera (eso sí, válido y verdadero, evitando coincidir con Platón en que la Retórica sirve, ante todo, para seducir y disfrazar argumentos falaces) se le adjuntan los medios persuasivos necesarios para que el mensaje alcance correctamente a su interlocutor.

Se trata del primer ámbito de trabajo donde es aplicable la investigación retórica. En clara conexión con la Psicología, y a nivel más concreto de discurso, con la Pragmática, estos enfoques abarcan un amplio espectro de análisis retóricos determinados: desde la enunciación de las líneas de persuasión históricas hegemónicas en el cine, hasta la naturaleza esencialmente seductora del dispositivo cinematográfico de cara al espectador, pasando por estudios centrados en aspectos intencionales puntuales (por citar un ejemplo, cómo se produce la transmutación de las convicciones

de un espectador, cuando este desea que no se detenga al protagonista – asesino en una secuencia de suspense así planteada y luego vuelve a reestablecer su escala de valores) o en la evidente proliferación de estructuras persuasivas de carácter hedonista en la postmodernidad fílmica.

Un campo de estudio, dentro de este apartado, mantiene especial interés. Cuando Paolo Valesio, diferencia la ideología de la Retórica (que tiende a ser suplantada por la primera) señala la existencia de una vertiente ideológica, la “Retórica de la antiretórica”, en la que, “In essence, what happens is that a sophisticated rhetorical mechanism is employed to convey a message that attacks rhetoric” (1980: 41) y añade sobre la crítica retórica que, “...his task is that of showing that things are not what they seem- that literary texts are more deceitful than texts in other genres or everyday discourses in pretending to refuse rhetoric, or to handle it as they please; whereas in reality they are the reflex of an underlying rhetorical mechanism that speaks through the speaker-writer, often against his intencion, and almost always with a depth of complexity of which he, the author, can see only a limited part” (1980:42), plantea numerosos interrogantes sobre las atribuciones y los márgenes de la comunicación persuasiva, entre ellas, una posible labor inconsciente por parte del emisor a la hora de integrar componentes retóricos en su mensaje.

3.2.- La construcción textual retórica.

Podemos distinguir dos áreas de análisis retórico dentro de la configuración persuasiva de los textos.

En primer lugar, las estructuras de elaboración y organización del discurso, y, en segundo, dentro de estas, pero de carácter independiente debido a la importancia que han adquirido por separado⁸, las mencionadas figuras. En la actualidad la influencia de éstas últimas en los estudios sobre textos audiovisuales es superior a los esquemas generales que las contienen, lo que ha permitido que estas estructuras discursivas hayan sido progresivamente asimiladas, y por lo tanto desarrolladas de forma más profusa y pertinente, por otras disciplinas como la Narrativa o la Estética.

⁸ Un claro ejemplo que secunda firmemente esta afirmación es que en los libros académicos las figuras retóricas se han extraído de la propia Retórica, como si fueran su única aportación a los estudios textuales y se han obviado u olvidado las demás facetas teóricas de ésta.

3.2.1.- Las estructuras retóricas del discurso.

Aristóteles (2002: 1356a) establece los conceptos de *ethos*, *logos* y *pathos*, terminología que debemos tener en cuenta respecto a las estructuras retóricas que fundamentan la comunicación persuasiva en el texto fílmico. Los vocablos representan tres espacios donde acentuar las posibilidades de que la intencionalidad ejercida sobre el espectador resulte un éxito.

El *ethos* trata del orador. Aplicado al cine, su correlato más acertado sería el director o autor de la realización fílmica, al erigirse en coordinador y máximo responsable del texto⁹. En concreto, el *ethos* concierne a la reputación y el comportamiento, en un texto concreto, del cineasta. No sólo admitiendo la existencia de la política de autores, donde el valor del film viene representado por el valor de su autor, sino analizando el cine comercial mayoritario, se constata que la fama, el respeto o el nombre del director resultan elementos persuasivos de primer orden en las películas, sobre todo, para cumplir la principal intención de un texto que, como dijimos, es que el espectador acceda a él (pague por consumir un producto cultural en una sala de proyección, a través del mercado videográfico o la difusión televisiva) y no se desvincule hasta que la comunicación haya concluido.

El *logos*, equivale, hablando en términos fílmicos, a la verosimilitud de los argumentos lógicos esgrimidos en la película. Si el texto transmite una verdad o algo parecido o cercano a ella, la posibilidad de aceptación por parte del espectador, por lo tanto, la incidencia persuasiva sobre él, resulta mayor. Desde el análisis del contenido narrativo se han emprendido interesantes estudios sobre el verosímil fílmico y su relación con el espectador.

Por último, el *pathos*, atañe a las emociones (materia prima del cine) y el efecto que éstas pueden causar en el público. Las películas, ante todo, proponen frecuentes, bruscos y repentinos cambios en el estado de ánimo del espectador (a nivel del texto completo, a nivel puntual con la introducción de una música, etc.) y por lo tanto, su análisis es uno de los principales marcos de actuación de una investigación retórica. Por ejemplo, un recurso retórico muy extendido, fundamentado en el *pathos*, es erigir en el seno de una secuencia un clima distendido, incluso gracioso o cómico, para a continuación, sin que medie ningún tipo de transición, sustituir dicho

⁹ Sin embargo, una obra colectiva que es fruto de la colaboración de un gran número de profesionales puede analizarse desde variados puntos de vista. El *ethos* de los actores, por ejemplo, es digno de ser tenido en cuenta a la hora de organizar un entramado persuasivo fílmico.

clima de forma violenta por medio de un incidente de signo contrario que cambie radicalmente el estado emocional del espectador.

Por otro lado, A nivel de organización del proceso retórico y las operaciones constituyentes del discurso, lo que, reiteramos una vez más, ha sido atribuido, por la hegemonía del relato en el texto fílmico ficcional, a la disciplina narratológica, la Retórica ha establecido, desde la antigüedad, la siguiente división: *Inventio*, la búsqueda y hallazgo de argumentos para hacer plausible una tesis (lo que no significa, exactamente, la invención de dichos argumentos); *Dispositio*, la ordenación de la fase anterior en el orden espacio – temporal del texto y, por último, la *Elocutio*, la plasmación expresiva, a través de las correspondientes posibilidades del medio, de la idea principal y los distintos argumentos en el discurso. Las otras dos fases de la creación retórica, las que se establecen una vez dispuesto el texto para su comunicación, *la Memoria*, es decir, las actitudes y habilidades del orador para memorizar hasta los más ínfimos detalles de su discurso, y la *Pronuntiatio* o *Actio*, el momento o acto de la puesta en escena del discurso en la que el orador controla su voz, gestos y movimientos para obtener la respuesta requerida del oyente, no se trasladan de forma evidente al discurso fílmico, al ser fases pensadas para una exposición oral en tiempo presente. Ambas etapas, podrían equipararse, con reservas, a diversas tareas de los intérpretes o actores dentro de la puesta en escena de un film.

Como apuntábamos con anterioridad, uno de los trabajos pendientes a la hora de abordar el estudio del texto fílmico desde una perspectiva retórica es integrar o acomodar este doble proceso estructural, una vez acordadas las modificaciones o reformulaciones que corresponda, con los heterogéneos procesos, modos y técnicas del medio cinematográfico. Así, por ejemplo, en la fase de preproducción de una película, específicamente en la del desarrollo del guión literario, constatamos una correspondencia evidente entre las dos estructuras retóricas y el método de trabajo para la redacción del material de base que servirá para el posterior desarrollo de la película.

3.2.2. – Las figuras retóricas. Confluencias terminológicas.

Las figuras, como fórmulas históricamente tipificadas de expresión retórica aplicadas a lo lingüístico (de índole fonológica, morfológica, sintáctica o semántica) requieren, en primer lugar, una adecuación al nuevo contexto mediático que supone el cine. En efecto, el listado de esas herramientas de contrastada eficacia y dilatado uso, divididas¹⁰ en figuras de adición, supresión,

¹⁰ Otra forma de organización de las figuras consiste en dividir las figuras de dicción, que afectan a la expresión e incluyen metaplasmos (modificaciones fonéticas y morfológicas, es decir, de carácter interno a la palabra) y metataxis

sustitución e intercambio o permutación, demandan su traslación a las sustancias expresivas (imagen y sonido) y a sus combinaciones discursivas fílmicas para superar cierto empleo vago y difuso de sus significaciones. Por ejemplo, es corriente hablar, en muy variados contextos analíticos, de rima visual, estableciendo una equivalencia con la figura retórica “rima” que representa “Igualdad o semejanza de sonido de las palabras a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos, de los hemistiquios y o en otros fragmentos del discurso”, ampliando el ámbito de la poesía a las sustancias propias del cine (rima escenográfica, rima secuencial, rima en la situación espacial de los personajes, etc.) pero de una manera ambigua o general y no adecuadamente definida, lo que despoja al término de su verdadero significado, como figura tipificada que ostenta, según hemos apuntado, unas características, reglas y funciones muy concretas en una composición poética y, por el contrario, al traducirse al nuevo medio, se convierte en un rasgo técnico - expresivo que puede definirse por medio de varias figuras (paralelismo visual, similitud de planos, etc.) sin mantener respecto a la originaria designación oral o escrita su carácter específico o único.

Por otro lado, constatamos que en el interior de la terminología fílmica¹¹ se encuentra un número de vocablos que procede del catálogo de figuras retóricas. Desde las figuras “supramediáticas” aplicables a cualquier ámbito comunicativo, como los tropos¹² (sinécdoque, metonimia, metáfora, etc.) a figuras que gozan de mayor relevancia en el nuevo medio de la que disfrutaban en el plano puramente lingüístico: la elipsis, por ejemplo, es considerada una herramienta fundamental, a nivel mecánico y narrativo, en el relato fílmico o la anacronía (analepsis o retrospección y prolepsis o anticipación / prospección) es un recurso de constante presencia en las ficciones, donde las distintas desviaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso están a la orden del día. Estudiar estas correspondencias en los significantes y significados supone un interesante trabajo por realizar.

(modificaciones sintácticas de orden externo u oracional), y figuras del pensamiento, que afectan al contenido en su presentación ante el público, que son los metalogismos.

¹¹ Esta afirmación es extensible a la teoría, el ámbito académico o la crítica cinematográfica, si bien no con igualdad de rigor y pertinencia semántica en el empleo de los términos.

¹² R.A.E: “Empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza”

4.- Propuestas de líneas de investigación.

Apuntamos una consecuencia derivada de lo expuesto anteriormente, una evidencia que convierte el estudio de la retórica en materia digna de orientar un análisis textual, y que no es otra que la “proyección futura” de la producción de la misma. Como constata Albaladejo “La retórica tiene, en relación con la construcción del discurso retórico, un doble carácter: inductivo y proyectivo” (1993:17)

Es decir, por un lado se ocupa de los textos existentes, para extraer inductivamente, por medio del análisis, los elementos constantes y regulares que los han ido conformando históricamente. Por otro, la retórica “se interesa proyectivamente por los discursos futuros, por los textos retóricos que todavía no existen, los cuales han de ser construidos de acuerdo con las reglas obtenidas en el análisis mencionado” (*idem*).

Este planteamiento analítico – constructivo es el que debe fundamentar un análisis retórico del medio fílmico, cuyas diversas líneas de investigación, abiertas y reformulables en lo concreto pero invariables en su configuración teórica general, resumimos a continuación.

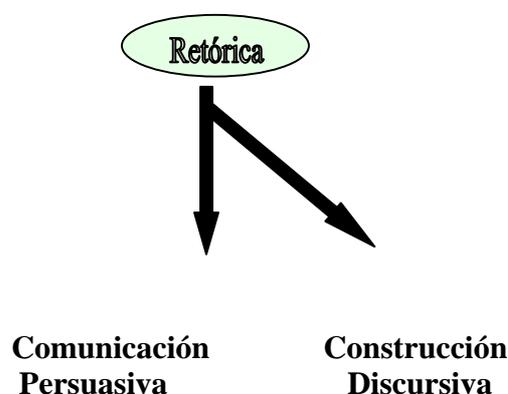


Fig. 2. Líneas retóricas de investigación.

La comunicación persuasiva implícita a un texto fílmico retórico abre múltiples vías de análisis y construcción como vimos en el epígrafe 3.1. Añadamos alguna más: una investigación del montaje como herramienta de persuasión codificada (véanse al respecto, entre otras muchas manifestaciones, las teorías de Eisenstein y Pudovkin), sobre los diversos intentos que a lo largo de

la historia del cine han intentado desprenderse de ese carácter intencional de cara al espectador¹³ o sobre la reacción del receptor ante un discurso tan férreamente dirigido como el fílmico.

En el ámbito de la construcción discursiva concreta (que dividíamos en dos apartados, las estrategias organizativas y operativas del texto y las figuras retóricas), la capacidad de proponer estudios interesantes resulta todavía mayor. Esto es debido, por un lado, a la heterogeneidad de campos atractivos que ofrece el cine (análisis secuencial, de una película, de un autor, de un periodo, de una técnica discursiva, etc.) y por la naturaleza abierta, nunca prescriptiva, de las intervenciones retóricas discursivas que hemos visto. A pesar de lo amplio del abanico de investigaciones por realizar, una tarea que se presenta con urgencia, apriorística, es la de completar un diccionario de figuras retóricas audiovisuales (traslizando términos de forma literal, depurando otros, modificando contenidos, relacionando su significado con el vocabulario fílmico, etc.) como base sobre la que abordar textos fílmicos de forma rigurosa.

Desde este breve artículo emplazamos a los investigadores del texto fílmico a iniciar este ignoto camino del análisis retórico del cine. No es tarea fácil, pero los resultados merecerán, con creces, la pena, si se logra avanzar en el maravilloso camino de la experiencia cinematográfica.

¹³ Planteando, frontalmente, la fascinante cuestión de si es posible comunicar fuera de la retórica.

5.- Bibliografía.

- ALBALADEJO, TOMÁS (1993) *Retórica*, Editorial Síntesis, Madrid.
- ARISTÓTELES
 - (1970) *El arte poética*, Espasa-Calpe, Madrid.
 - (2002) *Retórica*, Alianza Editorial, Madrid.
- AUMONT, JACQUES / MARIE, MICHEL (2002) *Análisis del film*, Paidós, Barcelona (T.O.: *L'analyse des films*, Nathan, París, 1988)
- CASETTI, FRANCESCO / DI CHIO, FEDERICO (2003) *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona (T.O: *Analisi del film*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milán, 1990)
- GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (1996) *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (Comp.) (1995) *El análisis cinematográfico*, Editorial Complutense, Madrid.
- LOZANO, JORGE / PEÑA-MARÍN, CRISTINA / ABRIL, GONZALO (1999) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid.
- MORTARA GARAVELLI, BICE (2000) *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid (T.O.: *Manuale di retorica*, G.E. Fabbri, 1988)
- SCHMIDT NOGUERA, MARGARITA (1997) *Análisis de la realización cinematográfica*, Editorial Síntesis, Madrid.
- VALESIO, PAOLO (1980) *Novantiqua, Rhetorics as a contemporary theory*, Bloomington, Indiana UP.