

COLECCIÓN

DOCUMENTOS DE TRABAJO

ENTREVER LO QUE JAMÁS SERÁ NOMBRADO. ACERCA DE
SUPE QUE ESTABAS TRISTE, DE PAZ ENCINA

Marcelo Giménez

Doctorando en Semiótica, Centro de Estudios Avanzados,
Universidad Nacional de Córdoba

Editorial CEA ▶ ISSN 2362-440X / Año 1. Número 1



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

CEA

Centro
de Estudios
Avanzados

Colección Documentos de Trabajo

**Entrever lo que jamás será nombrado.
Acerca de *Supe que estabas triste*, de
Paz Encina**

Marcelo Giménez

Doctorando en Semiótica, Centro de Estudios Avanzados,
Universidad Nacional de Córdoba.
sirmargim@yahoo.com



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

CEA

Centro
de Estudios
Avanzados

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba,
Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina.

Directora: Alicia Servetto

Responsables Editoriales: Eva Da Porta / María E. Rustán

Comité Académico de la Editorial

María Cristina Mata

Pampa Arán

Marcelo Casarín

Javier Moyano

Facundo Ortega

María Teresa Piñero

Coordinador de Edición: Matías Keismajer

Corrección de textos: Mariú Biain

Diseño de colección y tapa, diagramación: Lorena Díaz

Secretaría Técnica: Evelin Pineda

Responsable de contenido web: Víctor Guzmán

© Centro de Estudios Avanzados, 2014

Desde tiempos aún no muy lejanos, distintas teorías y metodologías ocupadas del análisis fílmico convocan a su tarea una acción: *leer*.¹ Trazan así un horizonte en el que la figura metafórica de la *lectura* posibilita abordar maneras diversas por las que un texto fílmico se orienta hacia un conjunto de *sentidos* posibles en pos de su *significación*. Hablar de *texto fílmico* indica ya, precisamente, una toma de posición: aquella que entiende un *texto* como objeto lingüístico unitario delimitado y comunicativo, en la perspectiva barthesiana que lo considera lugar de una producción lingüística más que producto y, en consecuencia, lugar abierto, disperso y múltiple (Casetti y Di Chio, 1991: 18). Lo mismo vale para la dupla *sentido-significación*: el primero como *dirección* u *orientación*, *tensión hacia*, en fin, *un efecto* producido por un objeto o una práctica, “la materia informe de la que se ocupa la semiótica, la materia que se esfuerza por organizar y hacer inteligible [...] atravesada por tensiones y por direcciones”; la segunda, *significación de algo* entendida como una *articulación*, “el producto organizado por el análisis, el contenido de sentido vinculado a una expresión”, relación sobre la que, justamente, ella descansa (Fontanille, 2001: 23-24).

De tal manera, el propósito de este escrito fue instalarse en esa perspectiva a fin de ensayar el abordaje analítico-crítico de un film con auxilio de los instrumentos disponibles para tal tarea. Lo hicimos señalando aquellos aspectos que el propio texto a recorrer postula como efectivamente relevantes y particularmente pertinentes en cuatro niveles de análisis que la posición adoptada favorece: primeramente, el que se ocupa de la materialidad fílmica y los componentes cinematográficos; en segundo lugar, el que aborda la capacidad de representación del film; luego, el que indaga sus posibilidades narrativas; por último, el que, entendiéndolo desde una perspectiva ligada al análisis del discurso, inquiera sus instancias enunciativas. No los transitaremos de modo plenamente compartimentado sino a partir de la red que ellos mismos traman. Y si bien creemos, con Michel Foucault, que *existe lenguaje* como *existe luz* —y, por lo tanto, preferimos hablar, más que de *discurso*, de *prácticas discursivas* en vinculación a *prácticas perceptivas*—, en esta oportunidad seguiremos la idea de *discurso* como instancia social de esa puesta en acto individual de la lengua que es el habla (Todorov, 1970: 3). Con esto adelantamos que nuestro interés en la práctica cinematográfica se sostiene en la complejidad que ella supone al reunir dos materialidades diversas, esto es, instancias de discursividad e instancias de visibilidad.



Nos hemos trazado la meta de detectar, en la senda roturada por Michel Foucault y Gilles Deleuze, un número de procedimientos creativos propiamente singulares de la cinematografía, esto es, dibujar

un diagrama de maneras diversas en las que el cine enlaza luz y lenguaje. En ese horizonte nos preocupamos por encontrar allí matices varios de la *mixtura* posible de dos sustancias de naturaleza diversa; en su *no fusión*, ellas dan por resultado una práctica singular, montada igualmente sobre lo discursivo y sobre lo perceptivo, donde *discursividades* y *visibilidades* son términos igualmente plenos, definidos cada uno por un rasgo propio. Aludimos a las instancias en las que Foucault ya no opera desde la oposición privativa que establece un término marcado y otro carente de marca —*discursivo / no discursivo*— sino a su establecimiento de *visibilidades* a la par de *discursividades*. En este marco, el cine nos parece un *régimen de luz* que abre el espacio de la representación tal como Foucault señala lo hizo *Las Meninas* de Diego de Velázquez respecto de la representación clásica (2002: 25). Ese nuevo espacio de la representación tendría su origen para el pensador en la pintura de Édouard Manet (2005: 10-11). Ya Maurice Blanchot sentenciaba: *hablar no es ver* (1970: 61-71); en coincidencia, para la realización de este trabajo hemos atendido un particular señalamiento que hace Deleuze: para Foucault, lo visible podrá dejarse determinar por lo enunciable, mas nunca será posible reducirlo a una práctica discursiva en tanto, cada vez, lo visible opone su forma propia a la primacía de lo enunciable (1987: 75-98).

De tal manera, el objeto sobre el que escogimos operar sólo una breve aproximación analítico-crítica es *Supe que estabas triste* (2000), cortometraje sonoro en 16 mm de la directora paraguaya Paz Encina (Asunción, 1971), realizado en la Universidad del Cine de Buenos Aires. Junto con *Hamaca paraguaya* —otro corto filmado ese año—, fue proyectado en 2005 en el Museo de Comunicação Social *Hipólito José da Costa* como parte de la representación paraguaya curada por Ticio Escobar, en el núcleo “Cine y video de artistas” del vector “Direcciones del Nuevo Espacio” de la *V Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Histórias do Arte e do Espaço* (Porto Alegre, 30.9-4.12, 2005). A esta copia del film —diversa, mínima pero sustancialmente, de otras que en la actualidad están disponibles en la red— es a la que referiremos.

Ante todo, si en la práctica el reconocimiento de un film como pieza de cortometraje oscila en un máximo de treinta minutos, éste, con sus 3'40" —incluidos los créditos—, en poco excede el décimo de tal extensión. Nos detenemos en este dato técnico pues es quizá la primera en un conjunto de singularidades de este texto que nos lleva a estimar el trabajo de Encina como particularmente enfocado en cuestionar la práctica cinematográfica en relación a sus condiciones materiales, técnicas, tecnológicas, de producción, circulación, espectación, reconocimiento y apropiación como medio, el horizonte de expectativas genérico y su valor y especificidad como discurso no inminentemente político, propagandístico, tecnocientífico, informativo-comunicativo-publicitario, sino especialmente estético-artístico (Verón, 1997). Si consideramos el problema de los códigos (Casetti y Di Chio, 1991: 71 *et seqq.*), Encina labra menos los caracteres *correlacional* y *acumulativo* del código cinematográfico que el carácter *institucional* propio de ese lenguaje, esto es, su *corpus* legal; en todo caso, se ocupa del aspecto acumulativo en tanto opera sus elecciones dentro de un *stock* de posibilidades gracias al cual se refiere a un modelo canónico *a contrario*, por su negación, *in absentia*. Así, su extensión temporal hace del film un producto mercantilmente exiguo. En referencia a su primer largometraje (*Hamaca paraguaya*, 2006), la cineasta ha declarado:

Nunca pensé la película en términos de mercado. En ese sentido soy radical. Voy a todo o nada. Sé que no será un éxito de taquilla y que está destinada al circuito de festivales. O quizás me equivoque y pase como con *El sabor de la cereza*, que comenzó como una rareza. Uno nunca sabe. En estos casos, es lindo no saber. (Jemio, 2006)

Al distanciarlo del cine canónico-industrial, lo acerca a una categoría que hoy a muchas personas resulta incluso más familiar que el cortometraje: la de *video-arte*, en gran parte por el aporte que ha hecho a su circulación la música, allí cuando aproximó el video al corto en el ya inconmensurable género del *video-clip*.

Esto nos lleva a pensar en que si el cine es un *lenguaje sin lengua* (Metz, 1972), la puesta en funcionamiento —por parte de Encina— de esa lengua inexistente resulta en un habla individual que, en su singularidad, se vuelve, más que lenguaje, *idiolecto*.

Si para ciertas posiciones de la lingüística, el idiolecto no es un lenguaje —pues si se considera a éste como un instrumento de comunicación, esto es, como un código, sería un absurdo hablar de lenguaje individual (Ducrot y Todorov, 1974: 74 *et seqq.*)—, en un horizonte semiótico el *idiolecto* se entiende como una *actividad productora o lectora de las significaciones propia de un actor individual que participa de un universo semántico dado*. “Situado a nivel de las estructuras profundas, el problema del idiolecto puede ser comparable a la noción de estilo”, por lo que en esta perspectiva “es posible concebir al idiolecto como el hacerse cargo, por parte de un actor [...], tanto del universo semántico individual [...], como del universo colectivo [...] cuyos términos dispone a su talante” (Greimas y Courtés, 1979: 214). De tal modo, ese idiolecto manifiesta un *idiorritmo* (Barthes 2002: 48 *et seqq.*); susceptibles de encontrar su lugar en un conjunto, palabra singular y ritmo personal (Romero y Giménez, 2006) hacen posible que ese idiorritmo se reconozca identitario de la unidad nacional/cultural a la que se pertenece. Es Encina misma quien ha dicho, en relación a su primer largometraje: “Los paraguayos tenemos un ritmo más lento que el resto de los latinoamericanos. ¿Para qué iba a mover la cámara si mi intención era expresar esa quietud?” (Jemio, 2006). Es, precisa y distintivamente, la inmovilidad de la cámara, un rasgo que marca sus dos cortos de 2000: *Hamaca paraguaya* y el que aquí nos ocupa.



Describamos sucintamente el film atendiendo las cinco series de hechos que delimitan Casetti y Di Chio (1991) al interior de sus materias expresivas: imágenes y gráfica en el orden de la banda visual, sonidos verbales, musicales y ruidos en el orden de la banda sonora.

Si de un film en 16 mm se trata —ya lo señalamos—, estamos ante una pantalla 1:37. La inicial, de fondo negro, muestra el crédito que filia la producción a una productora: un isologotipo blanco constituido por la leyenda UNIVERSIDAD DEL CINE sobre la cual la parte icónica remeda un fragmento de cinta de celuloide con sus perforaciones laterales; bajo el isologotipo, en tipografía más pequeña pero de igual color, el vocablo que expresa el acto: “presenta”. Las inflexiones tipográficas inscritas en esta pantalla de apertura alertan sobre el valor del elemento gráfico al interior del texto, especialmente cuando, a continuación, la pantalla abre por fundido sobre una imagen e inmediatamente aparece una frase: *Supe que estabas triste*. Ella se inscribe en la zona del cuadro en que habitualmente se sitúa el subtítulo por el cual nos es dado acceder al significado de la materialidad lingüística de un film cuando ésta responde a un idioma que no dominamos o desconocemos. Pronto corroboraremos la continuidad de este elemento sobre otra continuidad: la de la imagen.

El cuadro muestra la escena: en primer plano, la tabla de una mesa casi a la altura de nuestros ojos; sobre ella, un cenicero de tamaño considerable y, un poco más allá, un portarretratos con una fotografía de un hombre que se vuelve hacia un niño que, de perfil, parece a punto de besarlo en la mejilla o de contarle un secreto al oído. Ciertos elementos operan como déicticos temporales respecto de la toma fotográfica y de la escenografía que la contiene. A su vez, particularmente el fondo del cuadro devela déicticos espaciales: el entorno que aloja estos objetos es una cocina equipada si bien ciertamente modesta, carente de grandes lujos o adelantos tecnológicos, quizá flamante tres o cuatro décadas atrás. La iluminación es de interior, artificial y tenue. Rodada en blanco y negro, esta imagen presentará a lo largo de los tres minutos que dura el film variaciones muy moderadas, tanto que es pensable que sólo se perciben por contraste. En el curso de esta longitud, sobre la imagen continua, la gráfica blanca desplegará un subtítulo que *muestra* un diálogo vedado a nuestros oídos: la banda sonora se reduce a unos pocos y discretos ruidos ambientales. No hay voces. Tampoco música. Finalizado el diálogo visualmente transcrito, la imagen se sostiene algunos segundos para mostrar sus

últimos cambios y, por fundido, nos devuelve la pantalla de fondo negro que, en tipografía blanca, ofrecerá los créditos restantes, los agradecimientos, la dedicatoria y la signatura de producción.

Es claro que, en una consideración histórica de la práctica cinematográfica, a poco de sus inicios, ella comienza a roturar la continuidad lineal resultante de sus materiales e instrumentos para instituir el montaje como su operación constituyente y crear, poco a poco, sus propias y singulares estrategias narrativas. Si el modelo canónico se ha naturalizado de tal manera que para un espectador común el procedimiento ha devenido *orgánicamente* transparente (Deleuze 1985: 52), una de las particularidades más destacables del film de Encina es el haber elidido el montaje. En él no hay secuencias constituidas a partir de encuadres varios; en la línea que lo filia a *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) y *El arca rusa* (РУССКИЙ КОВЧЕГ/*Russkiy kovcheg*, Aleksandr Sokurov, 2002), el rodaje queda comprendido en una única toma, coincidente con un único plano, que subsume en sí el plano de situación, el plano de conjunto, el plano medio y el primer plano. El ángulo de filmación pone la mirada —sea la de quien fuere, eso habrá de verse— en un cuerpo cuya situación en el espacio es ciertamente extraña. ¿Qué mirada están replicando este encuadre y la imagen que de él resulta? Cercano al borde de la mesa, tornándose hacia la derecha en oposición al foco que echa luz sobre la escena, el punto de vista está casi al ras de la tabla: no puede verse el interior del cenicero en primer plano y sí es posible alcanzar con la vista el lado inferior de la estantería que, en el fondo, soporta los enseres de cocina. En el territorio que marcan estos objetos al interior del cuadro, entre esas dos *no visiones* —el fondo fuera de foco que nubla la singularidad de cada objeto de la cocina, el desbordante primer plano que anula la concavidad contenedora del cenicero— el portarretratos, o mejor dicho, la fotografía que él guarda, enmarca su protagonismo para la mirada. Porque el punto de vista sólo puede inscribirse en la perspectiva de un niño. Y es una mirada que, desde la quietud, atestigua lo que sucede en derredor —de modo similar al que, más tarde, en el largo *Hamaca paraguaya*, la puesta de cámara responderá a la altura de un observador sentado en una hamaca—. Ni panorámica, ni *travelling*, ni movimiento de cámara alguno: el encuadre es fijo. Si muchas veces el film borra la construcción de una escena por el montaje de planos cuyos encuadres suelen ser increíblemente diversos en su variedad de ángulos y escalas, aquí nos deslizamos hacia una ilusión de inmovilidad propia del fotograma congelado. Sólo la despejan, casi imperceptiblemente, algunos indicios. Pues, aunque fija, poco es lo que escapa a esa mirada.

De tal manera, los códigos cinematográficos en el orden de lo sintáctico —organización de la secuencia, tipo de montaje, marcas de puntuación— quedan radicalmente excluidos. Sabemos que el fotograma fijo ha sido frecuentemente utilizado para detener una acción y desplegar una reflexión sobre el suceso que está aconteciendo; por lo general, esa cavilación toma la forma de *voice over* por la que se hace audible al espectador el pensamiento de algunos de los implicados, sea en calidad de protagonista, de narrador, de testigo... Aquí esa *voice over* parece haber sido reemplazada por un subtítulo que, sorpresivamente, no es un monólogo sino un diálogo. ¿Se trata de un recuerdo auditivo? ¿Hasta dónde nos es dado entender estos textos como no diegéticos, esto es, pertenecientes al mundo del narrador y no a la esfera de lo narrado?

Detengámonos allí. Dijimos que sobre esa imagen única, fija, imperceptiblemente animada, ocurre una línea de subtítulo. Su primera aparición reza *Supe que estabas triste*, mas esa línea es, en verdad, y ya lo adelantamos, el título del film. De igual calidad gráfica que el resto de los escritos, lo que la distingue de las otras líneas de subtítulo es la carencia del guión que, a posteriori, encabezará cada frase para indicar gráficamente el carácter efectivamente dialógico del texto. Tampoco esta primera línea aparece en letra cursiva, convención que podría alertarnos de su estatuto al estar ubicada en una posición de arranque. Asistimos así a un efecto de borramiento del nombre, pues creemos que los créditos de inicio han culminado y que, de manera inhabitual, no ha formado parte de tal segmento peritextual un *título* (Genette, 1982; Alvarado, 1994). El efecto inicial por el cual creemos que el título es la primera línea de un subtítulo, es casi imposible de revertir por retrospectión, ni

siquiera cuando la aserción *supe que estabas triste* se reitera casi inmediatamente, como tercera línea del diálogo. Sería interesante indagar este elemento significativo con los aportes de una perspectiva que pudiese establecer relaciones posibles entre esta particularidad del texto fílmico y el pasaje del *deseo de madre* a la inscripción de los *nombres del padre*.

De tener que realizar el *découpage après montage définitif*—como nomina Costa a esa especie de reescritura del film correspondiente a la copia definitiva, siempre diversa de la escritura del guión fílmico previa a la realización (1988: 209)—, resultaría un esquema mucho más significativo si operamos un juego de inversiones por el cual la columna izquierda quede dedicada a la banda sonora y la derecha a la imagen, esto es, cambiar la modalidad habitualmente aplicada y, además, introducir una columna ante ambas donde alojar el subtítulo. Esto nos permitiría destacar, sobre el fondo homogéneo de aquella imagen casi invariable, sus delicadas mutaciones, subrayadas por la fuerte inflexión que introduce en el film como relato el lenguaje natural materializado en el subtítulo. Los parlamentos se suceden como aquí se transcriben. Veamos qué acontece con el lenguaje natural graficado, el sonido, la imagen:

Subtitulado (tras la apertura: "Universidad del Cine/ presenta")	Sonido (siempre en <i>off</i>)	Imagen (b. y n.)
Supe que estabas triste	Grillos y chicharras. Se los escuchará de manera sostenida como fondo de los demás sonidos.	Primer plano: tabla de una mesa casi a la altura de la mirada; sobre ella, un cenicero de tamaño considerable; un poco más allá, un portarretratos con una fotografía de un hombre que se vuelve hacia un niño que, de perfil, parece a punto de besarlo en la mejilla o de contarle un secreto al oído. El entorno que aloja estos objetos es una cocina equipada, si bien ciertamente modesta. La iluminación es de interior, artificial y tenue.
	Taconeo de unos zapatos que dan unos pocos pasos.	Una sombra que circula de derecha a izquierda obtura el haz de luz que ilumina la fotografía ubicado sobre la mesa y el reflejo de su estado iluminado sobre la superficie lustrosa de la mesa.
	El <i>click</i> de un interruptor de luz que se acciona. Otros pocos pasos de los mismos zapatos. El crujido de la carpintería de una abertura. Alguien suspira.	En un pequeño intervalo de segundos, se enciende una luz que ilumina la escena de manera más potente. Todo se hace más claramente visible.
¿No te vas a sentar bien?	Silbido del viento.	
Estoy bien así...		
Supe que estabas triste...	Crujido de una silla que resiente el peso de un cuerpo. Crujidos de objetos que son manipulados.	
No, no es cierto.	Exhalación. Tos.	Una débil nube de humo ingresa a campo por el lado izquierdo y se evanesce prontamente.
¿Te estás sintiendo solo?		
Un poco.	Tos.	Un pequeño indicio de humo emitido por el cigarrillo encendido.
¿Querés comer algo?	Crujido de la carpintería de una abertura. Chicharra de un paso a nivel del ferrocarril.	

¿Te podés quedar quieto?		
	Sirena del tren anunciado por la chicharra.	
	Sonido rítmico del paso del tren.	Sombras intermitentes y regulares se proyectan de manera rítmica sobre el portarretrato. La fotografía se ve en un parpadeo entre luz y sombra. A un lado, otra suave bocanada de humo de cigarrillo.
¿No te pensás mudar?		
No. ¿Pudiste arreglar la calefacción?	Tos. Crujido de una silla.	Pequeñísima emisión de humo del cigarrillo.
Julio me dió una mano.	Finaliza el sonido del paso del tren.	
¿No te querés quedar a dormir?		
No, ya me voy.	Silbido del viento.	
Pero está por llover...	Crujidos de una silla.	
Igual me voy.		
¿No me querés contar qué te pasa?		Se inicia una pequeña serie de rastros del humo del cigarrillo.
No, no, ya me voy.	Se intensifica el silbido del viento.	
¿Estás seguro que no te querés... quedar a dormir?		
No soporto el humo, ya me voy.	Un trueno lejano.	
Si querés apago el cigarrillo.	Suspiro o exhalación.	
Estoy cansado, ya me voy.	Tos.	
¿Puedo hacer algo por vos?		
No me olvides en tus oraciones...		
¿Me das la bendición?		
La bendición hijo...		
No te vayas, mirá que está por llover...	Sonido de la lluvia que cae levemente y algún trueno.	La sombra del agua de lluvia que corre por el vidrio de una ventana fuera de cuadro comienza a proyectarse sobre el vidrio del portarretratos.
		La sombra del agua de lluvia sobre los vidrios de la ventana se intensifica sobre el vidrio del portarretratos.
	Crujido de la carpintería de una abertura.	
	El <i>click</i> del interruptor de luz.	Se apaga la iluminación general y la escena regresa a la leve penumbra. La sombra del agua de lluvia sobre los vidrios de la ventana continúa siendo significativamente visible.
	Taconeo de unos zapatos que dan unos pocos pasos.	Una sombra que circula de izquierda a derecha obtura el haz de luz que ilumina la fotografía que habita el portarretratos y el reflejo que él proyecta sobre la superficie lustrosa de la mesa.
		Fundido a negro.

Créditos: Producción: Claudia Averbuj. Cámara: Aníbal Haran. Asistente de Cámara: Nuria Besser. Fotografía: Aníbal Haran. Eléctricos: Luciana Riera, Lucía Lamelza, Mariana Erijimovich. Arte: Lucila Ruíz. FX: Lianfranco Burattini. Sonido: Fernando Ribero. Edición: Mercedes Dentone. Postproducción de sonido: Andrés Plat. Asistente de Dirección: Fernanda Heredia. Dirección: Paz Encina.	Se sostienen la lluvia y el silbido del viento, algunos pasos y el sonido de objetos que son movilizados por alguien.	Escritos en letras blancas centrados en la parte inferior de la pantalla, replicando la ubicación habitual del subtulado.
Agradecimientos: "Gracias: Matilde Marín, Dario Bronfman, Jorge, Cristian, Andrés, Rosa, Juan, Pablo, Chapas".		Escritos en letras blancas centrados en la parte inferior de la pantalla, siguiendo el criterio aplicado a la diagramación de los créditos.
Dedicatoria: "A mi papá".		Escrita en letras blancas marginada a la derecha en la parte inferior de la pantalla.
Cierre: "Universidad del Cine/2000".		

Podemos decir ahora que Encina ha optado por un conjunto de recursos lingüístico-expresivos fuertemente *marcados* y *homogéneos*, combinatoria que ubicaría esta pieza al interior de un régimen de escritura que Casetti y Di Chio estimarían *barroco* por sus elecciones "extremas, radicales, sobre las que se trabaja insistentemente y con exclusividad", esto es, como "escritura basada en la exploración de los extremismos y de la marginalidad" (1991: 112 *et seqq.*), mas altamente singular no por hacer copresentes opciones marcadas de signo diametralmente opuesto sino por mantenerse obstinadamente en un único extremo.



Nuestra descripción ya ha aludido a los tres niveles de la representación: los *contenidos* representados en la imagen —la reproducción entendida como *puesta en escena*—, sus *modalidades* de representación —operadas en la producción propiamente dicha, tal como se suele entender el rodaje, la *puesta en cuadro*— y los *nexos* que las unen —o la etapa de postproducción, el *montaje*, que supone la *puesta en serie* de la realización sin la que, en términos canónicos, no habría cinematografía— (Casetti y Di Chio, 1991: 124 *et seqq.*).

En el primero de esos niveles, hay una explotación de los aspectos indiciales, fuertemente informantes: los grillos y las chicharras, el aspecto de la cocina, el tren que pasa, nos sitúan en un ámbito suburbano; la fotografía nos lleva a tres o cuatro décadas atrás, momento de esplendor de esa cocina, y nos coloca en un presente que da una edad estimable a los hablantes supuestos, ese padre y ese hijo retratados con su delgado bigote uno, con su flequillo el otro. Si la convención de los guiones nos orienta con claridad hacia la lectura de un diálogo, no obstante se dificulta señalar la identidad de los locutores: ¿cuándo habla el padre? ¿Cuáles parlamentos pertenecen al hijo? En las postrimerías, cuando aparece una certeza —"La bendición hijo..."— ya todo ha sucedido y es imposible volver atrás. Así, el *motivo* de la pieza —excusa para la reflexión acerca de las especificidades del lenguaje cinematográfico—, hundiendo sus cimientos en figuras arquetípicas del amor paternal y del amor filial, edifican la *arquitectura* donde mora ese *lugar común* (Dalmasso, 2002) que encamina su lectura como *tema*,

una comarca donde desfilan sus sombras, Príamo recuperando el cuerpo de Héctor, Eneas cargando a Anquises rumbo a la nueva patria, la felicidad del padre del hijo pródigo, Cristo en el Huerto de los Olivos preguntando “Padre, ¿por qué yo?”, la progenie de Ugolino ofreciendo el cuerpo al padre exangüe, *Padre e hijo* de Aleksandr Sokurov *ante el horror que produce la posibilidad de perder el último amor incondicional* (Maguregui, 2004). Como Ramón y Cándida, los padres de *Hamaca Paraguaya*, nuestros personajes son

dos personas que están ante una pérdida inefable, dos personas en pérdida frente a las cuales el mundo, si no hace un esfuerzo, nunca podrá verlas. [...] aunque estén toda la película frente a la cámara, prácticamente no se los puede ver. (Encina, 2008: 340)

Otra singularidad de este film de Encina es la manera en que acciona el centelleo por el que pasamos de *estar* ante una *pantalla-ventana* a *ser* un *cuerpo-cámara*. Ya hemos señalado la *estabilidad* de la *puesta en cuadro*, cuasifotografía que redobla la fotografía que protagoniza el film. Promesa de puesta en abismo, estamos ante una ventana que abre a otra ventana; una nos dice “esto está siendo”, la otra, “esto ha sido”. Con Roland Barthes, entonces, entendemos tal modalidad innegablemente *dependiente* del tema representado, así como el hecho de que la *puesta en serie* quede distanciada de las determinaciones de nexos que articulan fragmentos diversos (1982: 131-137). Es el sonido fuera de escena sobre el que recae gran parte de la tarea de expandir el espacio escénico; comparten este designio un número de presencias intuidas que ingresan a campo por virtud de sus indicios; quizá el más inquietante sea la sombra que, proyectándose sobre el portarretratos, da existencia a un personaje que transita a espaldas del supuesto cuerpo donde se inscriben el ojo que ve y el oído que escucha —en el sentido de “identificación con la cámara”— (Metz, 1979: 50 *et seq.*; cf. Triquell, 2002: 1323-1324). ¿Se trata de nuestro propio cuerpo? ¿Es el cuerpo del padre? ¿Es el del hijo? Su presencia dinamiza el espacio estático fijo al ingresar la movilidad *offscreen*. Por su parte, la sombra de la lluvia hace lo propio en tanto se inviste de fantasma de un llanto: el de la mirada que atestigua la escena.

Espacio profundo y unitario, centrado y cerrado, se despliega sobre un tiempo que, como *devenir*, es vectorial, progresivo, matizado por una estructura simétrica en la que el final replica acciones del inicio. La intensidad pasional da a la duración del encuentro entre padre e hijo una extensión aparente, ciertamente incongruente con la real. En cuanto al tiempo como *colocación*, ya lo adelantamos, se recupera a partir de ciertas marcas: probablemente es invierno —es estimable que la calefacción funcione, *está por llover*, llueve, pero Julio (¿el mes?) *ha dado una mano* en la adversidad climática—; la foto indica un ayer contrapuesto a un hoy que condena el hábito de fumar. ¿Estamos frente a un régimen de representación de la realidad que opera a partir de una *analogía construida*, altamente elaborada y artificiosa que, bajo el disfraz de una *analogía absoluta*, simula la presencia de alguien que, desapasionadamente —¿la cámara, allí abandonada?— atestigua —y registra— los acontecimientos?



Supe que estabas triste nos sugiere ligar a Paz Encina con aquella encrucijada foucaultiana de *palabra ciega y visión muda* que Deleuze acerca al cine contemporáneo (1987: 94). Como sucederá más tarde en *Hamaca paraguaya*, “los personajes son mostrados únicamente por lo que hacen y percibidos por lo que dicen” y el espectador queda convidado a “leer” un film que hace “una pausa para concentrarse en las miradas que se desvían o los sentimientos que se esconden” (Encina, 2008: 340). Encina piensa sus films como “un mundo silencioso, tiempo entre palabra y palabra”, donde *silencio* es aquella “a partir de la cual trato de tocar finamente todos los confines del pasado y el presente”. Un silencio que destaca lo visible, un vacío que subraya lo decible, un tiempo que persigue un instante evanescente: el del encuentro con la sensibilidad.

En el plano de lo narrativo —que sería imposible agotar aquí—, la tensión entre una imagen apenas móvil y un diálogo que fluye instala la problemática *no-relación* entre lo enunciado y lo visible. Ella encarna el agón entre lo determinante y lo que no se deja determinar (Deleuze, 1987: 89), apuntando al valor discursivo de la narración y al valor mostrativo que tiene la imagen visual. Si *hablar no es ver*, y viceversa, este film nos enfrenta a una única imagen que dice más que lo que vemos, que esconde mucho de lo que quisiéramos ver, y nos da un diálogo que expone más que lo que efectivamente enuncia y poco silencio en su ausencia sonora. Si el cine ha desarrollado una manera de la mirada que, como tantas otras de la civilización visual occidental, encarna los privilegios otorgados a la vista —modelizadora al punto que sus reglas de funcionamiento, sus mecanismos y sus estrategias narrativas parecen incidir incluso en la manera de referir nuestros sueños (Dalmasso, 2002: 473)—, aquí Encina nos regresa a sus comienzos más experimentales, a un cine mudo de cámara fija donde el deseo y la capacidad de registrar el movimiento del mundo —y, entonces, el decurso del tiempo—, se muestran como un desafío. Porque lo que se mueve es casi imperceptible, se expone en una escala de gradación tendiente a cero, se esconde tras el punto de vista, empuja el hacer de la luz a la oscuridad. Porque lo que se dice cobra la materialidad corporal de lo fijado por escrito, inunda la escena con el peso de lo que queda solidificado para la memoria. De todas maneras, la estructura narrativa parece diluirse entre una focalización ambigua, incierta, que transita acciones vacuas y sucesos aparentemente intrascendentes, funciones intercambiables: la pérdida como llegada, el alejamiento como solución, la prohibición como renuncia, la reparación como partida, el retorno como despedida... Todo esto aumenta el protagonismo del objeto de valor que es, nada más y nada menos que un acto de palabra: la bendición. Es el momento clave, el de mayor tensión quizá, el que nos permitiría recuperar en retroactividad la certeza de quién detenta cada vez el poder de enunciar, y sobre el que podría argumentarse la existencia de un régimen narrativo fuerte, minuciosamente articulado, laboriosamente diseñado como un juego de infinitos y sutiles reenvíos en el acto de narrar. De allí que este trabajo de Encina se instituya como una reflexión metadiscursiva acerca del hacer narrativo específicamente cinematográfico, ese cuarto régimen que Cassetti y Di Chio esbozan más allá de la Modernidad. Tendríamos que pensar, como hace Alain Badiou al preguntarse “sobre la noción actual del cine” (2005: 41-54), si no acontece hoy un *momento de neoclasicismo*, un *formalismo* contemporáneo del que *Supé que estabas triste* sería una evidencia.



Por último, recuperaremos aquí algunas marcas enunciativas inevitablemente ya indicadas. Si el punto de vista ligado al encuadre sólo podría ser el de un niño —el niño de la foto que vuelve a ser, en su actual estado pasional, uno de los protagonistas, momento al que lo regresa la modalidad vincular que se despliega en este breve encuentro—, la sombra del padre se proyecta sobre el índice que nos devuelve lo que esa relación fue: la foto. Y con Barthes deberíamos quizás decir que allí mora la *terribilidad del retorno de lo ya no vivo*. La herida en carne viva, ese *punctum* que aquí, en su estatuto de *innombrable*, *llena la foto toda, certificado de presencia de un campo ciego* que, en el film de Encina, ingresa a cuadro un otro tiempo del fuera de campo (Barthes, 1982: 106 *et seqq.*).

La fotografía —y con ella la escena que la circunda, esa especie de *naturaleza muerta* que la contiene— es objeto de una *mirada objetiva irreal* que toma la apariencia de simple *mirada objetiva* que pretende mostrarnos una porción de la realidad sin mediaciones que no se constata ni en el protagonismo absoluto de la cámara ni en el relieve incondicional que se concede al enunciatario como intérprete. Mas si estimamos que la cámara toma el lugar de la mirada de un niño —de *el niño*—, este film no se sostiene sin una argumentación que bogue por la presencia de una *mirada subjetiva* (Cassetti y Di Chio, 1991: 247-248; Stam *et al.*, 1999: 110 *et seqq.*), la que se topará con una *ocularización interna* incongruente, inadecuada a la presencia de un diálogo impreso sobre la imagen. ¿Se trata mejor de

una *focalización interna*, esto es, una marca en el orden de lo psicológico y no de lo perceptual? Se ha discutido el argumento —sostenido por Mieke Bal— de que si no hay personaje-focalizador habrá narrador-focalizador, señalando que esta perspectiva puede llevar a confundir la distinción básica entre “quien habla” y “quien ve” (Stam *et al.*, 1999: 116). Todo esto muestra que Encina acude en su cinematografía a un borramiento de las marcas enunciativas por efecto del cual una “enunciación huyente” deja emerger la apariencia de una *historia* en la que “nadie habla” —tampoco mira— y en la que los indicios de una subjetividad discursiva *se mimetizan* con los modos de la narración. Esto filia sus estrategias con las que, de modo similar, ha elaborado en su cinematografía María Luisa Bemberg (Weller, 1997). El diálogo —y menos aún la imagen— parece insuficiente para configurar *fábula*, en tanto el *syuzhet* queda tan escondido —tanto en el diálogo como en la imagen— que la *trama* se esconde en la apariencia de una *lógica narrativa lineal* donde impera lo liso, lo familiar, en pro de simular un *tiempo narrativo simple*. Bal sostiene que el recurso a la teoría narrativa para analizar textos con un componente poético que excede el narrativo seguramente no resultará la aproximación más adecuada (Stam *et al.*, 1999: 97). Deberíamos preguntarnos si en algún punto no es esto lo que sucede con el film de Encina. El conjunto no hace más que convertir al enunciatario en colutor activo de una enunciación que lo inquiere.

Los personajes son mostrados únicamente por lo que hacen, y percibidos por lo que dicen, y es entonces ahí donde se deja al espectador la tarea de deducir sus intenciones o sentimientos, y de adoptar, en consecuencia, una posición respecto de ellos. Es a partir de ahí que el espectador se ve obligado a ‘leer’ el film, a participar activamente. (Encina, 2008: 340)



Queremos terminar este entramado acercando a él algunas palabras más de la realizadora. Lo haremos a partir de un testimonio suyo que, si bien está especialmente referido a su largometraje *Hamaca paraguaya*, estimamos vinculable a su singular ejercicio de la práctica cinematográfica. En el pensamiento de que *el silencio es un gran síntoma* de la historia de buena parte de América Latina y ante el deseo de *retratarlo*, su pregunta por cómo hacerlo la ha llevado a indagar el desafío de hacer de *lo fugaz* algo permanente.

... sentía que tenía que buscar con la mayor delicadeza posible los elementos con los cuales hacer sentir nuestro silencio. Quería elementos a partir de los cuales pudiera describir la sensación y no la palabra en sí. Es cierto que los personajes no hablan, pero ahí no está lo que yo buscaba como silencio. Nunca pensé que no hablar significara silencio; creo que [...] cuando uno percibe el silencio, lo percibe a partir de un tiempo prolongado, muerto, extenso. Un tiempo en el que convergen la soledad, la tristeza, un vínculo que intenta no desmoronarse, una espera interminable y la búsqueda del sentido de la vida. (Encina, 2008: 332)

Y refiriéndose al matiz político del silencio en la historia de Paraguay —la que resume en un puñado de hechos que encuentran su eco en tantos otros países latinoamericanos—, remata: “...es algo que se siente en este país, y afecta principalmente a la humanidad de la gente, a algo que casi es como que se huele, más de lo que puede verse.”

Si retratar el silencio es detener la fugacidad desde su interior mismo —porque Encina se sumerge en él al modalizarlo con el posesivo *nuestro*—, asistimos a la problematización de un rasgo específico del cine: si creemos que él ha surgido de un deseo de registrar el movimiento del mundo, la necesidad de “hacer que lo fugaz no sea fugaz” explica la elección de la cineasta por sus largas tomas efectuadas con cámaras fijas, esto es, esa operación por la que su cine espesa sus fundamentos mimético/representativos aproximando su apariencia visual hacia la fotografía —e incluso, en otros casos, como

sucede en el corto *Hamaca paraguaya*, hacia la pintura, especialmente postimpresionista de paisaje (Romero *et al.*, 2002: 1185)— y su estructura narrativa hacia el diálogo sin mediaciones.

Encina se afana por describir la sensación de silencio y no el silencio percibido: ése es claro y distinto, aparece como *tiempo prolongado* donde *convergen* un cúmulo de afecciones y los actos reparatorios que se ensayan sobre ellas, todo ello materia del narrar. Establece así una meta creativa que no puede culminar sino en la exitosa concreción del retrato deseado. Un retrato “que se huele” y, entonces, casi como por asalto, fugazmente, nos invade por vía del más instintivo, fático, sutil y encarnado de los sentidos. Aquel que anuncia, que adelanta cómo *saben* las cosas.

El tiempo fugaz de la sensación de silencio descripta y el tiempo extenso de su percepción narrada son, entonces, esa “doble temporalidad” que ha interesado a Encina: “... encontrar el instante entre un pasado terminado y un futuro exactamente igual, un después, exactamente igual a un antes, mostrado a partir de situaciones cotidianas. [...] es por eso que quise que los diálogos fueran en *off*” (2008: 333). El “instante entre esos dos tiempos, el punto de unión entre ellos, entre el antes y el después, y saber que lo que fue es lo que podía (puede) volver a ser” la condujo a *Hamaca paraguaya* un lustro después y al descubrimiento de que su escritura fílmica redobla un aprendizaje previo por el que domina el entramado de melodías y armonías (2008: 336), estados conjuntos y disyunciones entre seres y cosas, amores y olvidos, la vida y la muerte. Con el tiempo, el trabajo de Encina escoge, y lo hace por la morosidad: “... decidí [...] que cada imagen duraría el tiempo que ella necesitara para ser expresada, y no el tiempo que otros necesitaran para mirarla”. El corto que nos ocupa parece el anuncio de elecciones futuras: “En cada plano empiezan y terminan acciones pequeñas y duran lo que deben durar. [...] tomada[s] en su justa medida”. Es allí donde ingresa el carácter metalingüístico que su cinematografía adopta y extiende su hacer sobre una calidad sensible que, en reconocimiento, lo liga muy prietamente, como ya señalamos, a otros géneros:

Decidí no temer al tiempo, y debo contar que esto me sucede a partir de mi amor por el videoarte. Obras [...] que me han enseñado que en la imagen el tiempo no existe, que uno debiera crearlo según sus necesidades, y que si la necesidad es genuina, todo transcurrirá *a su debido tiempo*. (Encina 2008: 338)

Si pensamos que existe un número de procedimientos creativos propiamente cinematográficos por los que lo que se ve y lo que se dice entran en una *no-relación* tan problemática como rica, una *mixtura no fusiva* en la que cada sustancia toma una forma que singulariza su modalidad expresiva y el contenido al que ella se vincula, uno de esos procedimientos probablemente yace en el arte de Paz Encina. Lo excavamos en enunciados suyos por los que ha expresado su propósito de lograr que “el sonido se viera” en los “pequeños instantes” de confluencia de imágenes y sonidos, en una comunión entre mirar y escuchar, dar a ver y decir.

A nivel visual esos instantes se presentan bajo el designio de la contemplación, donde las dimensiones ocultas y escondidas se revelan [...] un silencio ya posterior a la palabra, aquél que sobreviene cuando ya todo fue dicho, que surge cuando ésta ya ha sido pronunciada, y la próxima ya no presagia nada nuevo. Anterior y posterior a la palabra, ése era el instante del silencio. Quería oírlo desde adentro, como el sonido del interior del caracol, que no se oye desde fuera, pero en el que, desde adentro, resuena el vacío. Quería oír el vacío. (Encina 2008: 337)

Encina filma “elocuentes silencios mostrados a manera de relieve, mostrando de esta forma aquello que en cualquier momento puede partir, dejándonos también un instante sonoro que aparece a manera de rasgo, de huella, de eco, un siniestro vacío” (Encina, s.f.). Oír el vacío y oler el silencio, solicitudes externas que despiertan afecciones del interior, convergen en la frontera sensible e imperceptible que separa un afuera, fuente de conciertos y fragancias, de un adentro, blanco de esperas

y nostalgias (Fontanille, 1993: 13-21), una *locación* “donde el recuerdo traiciona y la espera se vuelve un destino”, donde todo estado del alma es pura emoción ya carente de temporalidad alguna. Lugar de “desencuentros no dichos pero sí expresados, respuestas suspendidas dejando entrever algún sentimiento de por medio que jamás será nombrado” (Encina, s.f.). *Haimete voi ndajabechái, omimbi ha okañy jeyma*: “apenas se le ve, brilla y ya quiere desaparecer”.

Referencias bibliográficas

- ALVARADO, Maite (1994), *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba.
- AUMONT, Jacques y MICHEL Marie (1990), *Análisis del Film*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós.
- BADIOU, Alain (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, Roland (1982), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, Roland (2003), *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BLANCHOT, Maurice (1970), *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- CASETTI, Francesco y Federico DI CHIO (1991), *Cómo analizar un film*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós.
- COSTA, Antonio (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- DALMASSO, María Teresa (2002). "Imágenes de lo cotidiano: una arquitectura de lugares comunes", en *Semióticas de la Vida Cotidiana. Libro de Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica*. Buenos Aires: FeLS, p. 436-444.
- DELEUZE, Gilles (1985). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV (1974). *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: Siglo Veintiuno.
- ENCINA, Paz (2008). "Arrastrando la tormenta", en Russo, Eduardo A. (comp.). *Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, p. 331-341.
- ENCINA, Paz (s.f.). "Texto de la Directora" [en línea] http://www.malba.org.ar/web/cine_pelicula.php?id=2077&idciclo=342&subseccion=programacion_pasada [consulta 11.03.2013].
- FONTANILLE, Jacques (1993). «La base perceptiva de la semiótica». *Morphé* (Puebla: BUAP). 9-10: 9-35.
- FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FOUCAULT, Michel (2003). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel (2005). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GREIMAS, Algirdas-Julien y Joseph COURTÉS (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- JEMIO, Diego (2006). "Cine: Entrevista a la cineasta Paz Encina: 'Quería narrar la tristeza'" [en línea] <http://www.clarin.com/diario/2006/10/31/espectaculos/c-00403.htm> [consulta 11.03.2013].
- MAGUREGUI, Carina (2004). "Padre e hijo, el amor total" [en línea] <http://textodromo.wordpress.com/2004/04/26/padre-e-hijo-el-amor-total/> [consulta 11.03.2013].
- METZ, Christian (1972). "El cine: ¿lengua o lenguaje?", en *La Semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- METZ, Christian (1979). *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.

- ROMERO, Alicia, María de SAGASTIZÁBAL y Gerardo YOEL (2002). "Poética de lo cotidiano. *Hamaca paraguaya*", en *Semióticas de la vida cotidiana. Libro de actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica*. Buenos Aires: FeLS, p. 1184-1191.
- ROMERO, Alicia y Marcelo GIMÉNEZ (2006). "Artes comunitarias, colectivas y participativas: idiolectos e idiorritmos en la producción artística" [en línea] <http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/docartef/2006-X-XII-XVI%20folklore.doc> [consulta 11.03.2013].
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999). *Nuevos conceptos de la Teoría del cine. Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (1970). «Problemes de l'énonciation.» *Langages*. 17: 3-11.
- TRIQUÉLL, Ximena (2002). "Esa vieja 'Fábrica de sueños': el cine como instrumento de manipulación pasional", en *Semióticas de la vida cotidiana. Libro de actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica*. Buenos Aires: FeLS, p. 1319-1327.
- VERÓN, Eliseo (1997). "De la imagen semiológica a las discursividades", en Veyrat-Masson, Isabel y Daniel Dayan (comp.). *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa, p. 47-70.
- WELLER, Gabriela (1997). «Desobediencias y rebeldías en el cine de María Luisa Bemberg.» [en línea] <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=382> [consulta 11.03.2013].

Nota

1 Este trabajo resulta del seminario *Leer el film: Teoría y Metodología del Análisis Fílmico*, dictado por la Dra. Ximena Triquell entre el 22 y el 24 de noviembre de 2007 para el Doctorado de Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. La directora de tesis del autor es la Dra. María Teresa Dalmaso.