



Metonimia y metáfora visuales: dos ejemplos, *Cinema Paradiso* y *El Cartero de Neruda*.

Visual metonymy and metaphor: two examples, "Cinema Paradiso" and "El Cartero de Neruda".

Juan Carlos González Vidal

Facultad de Letras / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
(MÉXICO)
arturo-moralescampos@yahoo.com.mx

Arturo Morales Campos

Facultad de Letras / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
(MÉXICO)

Recibido: 21/08/2017

Revisado: 17/09/2017

Aprobado: 06/11/2017

RESUMEN

En el presente trabajo, con base en herramientas semióticas principalmente, abordaremos un caso de metonimia y otro de metáfora, correspondientemente, en dos textos fílmicos: *Cinema Paradiso* y *El cartero de Neruda*. Nuestros objetivos generales son: a) proponer un acercamiento para abonar a la aplicación de nociones de la retórica a textos distintos de los literarios y b) mostrar la función de ambos recursos retóricos dentro de cada uno de los textos fílmicos escogidos.

Palabras clave: Metonimia. Metáfora. Texto. Código. Signo. Intertextualidad.

ABSTRACT

In this paper, based mainly on semiotic tools, we will analyze a case of metonymy and a metaphor, correspondingly, in two film-texts: *Cinema Paradiso* and *Il postino*. Our general objectives are: a) to propose an approach for future applications of rhetoric notions to texts whose structure is not conformed by linguistic code and b) to show the function of both rhetorical resources within each of the chosen film-texts.

Keywords: Metonymy. Metaphor. Text. Code. Sign. Intertextuality.



Introducción general

Las nociones de metonimia y metáfora se han utilizado, de manera dominante, para describir fenómenos semánticos en el código lingüístico. Aún más, su aplicación se ha centrado enfáticamente en el campo literario. Sin embargo, desde el momento en que esas nociones involucran la descripción de eventos semánticos específicos, y de que éstos no son privativos de la lengua, es que hemos considerado la pertinencia de insistir en su operatividad para acercarnos a otro tipo de códigos donde se presenten hechos semejantes.

Hay que mencionar que, en este sentido, existen antecedentes ilustres como el de Christian Metz (2001). Sobre una base pluridisciplinar (que incluyó la retórica clásica, la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis, con preponderancia de este último campo), dedicó extensas reflexiones a las operaciones metafóricas y metonímicas en el significante fílmico. A pesar de lo valioso de sus aportaciones, nos alejamos de la perspectiva general que él tenía del cine, al considerarlo un discurso. Uno de los inconvenientes que resultan al momento de adoptar posturas lingüístico dependientes es el dilema en que puede caerse para distinguir entre medio y código (González y Chávez, 2015).

Otro caso de aplicaciones de esta clase lo encontramos en Blanco y Bueno (1980). Ellos consagran un acercamiento semiótico a un afiche de cigarros Marlboro, y ponen de relieve, entre otras cosas, ciertos procedimientos metonímicos en la construcción del anuncio, por ejemplo, la forma en que las imágenes representan, mediante relaciones de yuxtaposición, valores reputados y estandarizados por las sociedades de consumo. La sola objeción que ponemos a su análisis (de igual modo que con respecto a Metz) es la utilización del término 'discurso' para referirse a códigos icónicos.

No hay que pasar por alto la "Rhétorique de l'image" de Roland Barthes (1964), en donde aborda un mensaje publicitario desde la perspectiva anunciada desde el título de su texto.

Umberto Eco hace un profundo análisis en el que involucra, en varios campos, tanto a la metonimia como a la metáfora y nos advierte:



[...] no se trata de decir que *también* existen metáforas visuales (dentro del universo visual habrá que distinguir entre los sistemas figurativos, los sistemas gestuales, etc.) o que, quizá, *también*, existen metáforas olfativas o musicales. El problema consiste en que, a menudo, explicar de alguna manera los orígenes de la metáfora verbal supone remitirse a experiencias visuales, auditivas, táctiles, olfativas. (1990, p. 169)

Esa posición nos permitirá, entonces, experimentar con un par de textos fílmicos y, en adición, abordar las anteriores estrategias retóricas (metonimia y metáfora) con el fin de presentar su función dentro de cada uno de ellos.

Por cuestiones de espacio, no podemos extendernos en estos antecedentes, ya que por sí mismos implicarían un trabajo de naturaleza diferente.

Entonces, para entrar en el punto nodal de este artículo y abundar en esta línea de análisis, hemos elegido dos textos fílmicos: *Cinema Paradiso* (1988), de Giuseppe Tornatore (en el que expondremos un caso de metonimia), y *El cartero de Neruda* (1994), de Michael Radford (en el que expondremos un caso de metáfora).

Consideraciones teóricas

En primer lugar, partimos de una concepción amplia de texto, que considera como tal toda unidad comunicacional delimitada en sí misma y por sí misma. De esta manera, todo conglomerado sígnico, que presente la característica del límite y una distribución particular de sus elementos constitutivos, podrá abordarse en esta calidad sin importar su naturaleza codicial. Con base en lo anterior, un filme es un texto por contener fronteras estructurales precisas y, principalmente, por exponer un conjunto de signos (de diversa índole: sonoros, musicales, vestimentales, gestuales, etc.) cuyo ordenamiento (parasintaxis) remite a varios niveles de significación. Por lo tanto, para abordarlo, es



necesario involucrarnos en un proceso de lectura. Éste sería un primer nivel dentro del fenómeno de semiosis, es decir, la forma más elemental y fundamental en la que el lector¹ se acerca a la obra.

En segundo lugar, la creación del filme debió haberse registrado dentro de determinadas circunstancias sociohistóricas, en consecuencia, transcribirá una serie concreta de discursos y prácticas sociales, comúnmente hegemónicas en el tiempo que circunda su aparición al público; esto lo hace un texto ideológico. Por otro lado, establecerá relaciones con múltiples textos (intertextualidad) y/o numerosos discursos (interdiscursividad), los cuales participarán como signos que reforzarán el significado global.

En tercer lugar, todo lo anterior nos permite afirmar que la obra cinematográfica pertenece a un campo (esfera) semántico especializado de conocimiento: un área, dependiente de reglas culturales (reglas primarias), que propone visiones de mundo tan pertinentes como las de otras áreas de conocimiento (v. gr.: la química, la astronomía, la matemática, la carpintería, etc.). Su especificidad (especialización) lo fuerza a establecer reglas de significación propias (reglas secundarias codiciales —referentes a códigos—, delimitadas por las primarias), las cuales ordenan, cohesionan y dan coherencia² a su red (estructura) sígnica interior. A partir de esta nueva codificación de las reglas primarias, la realidad propuesta en el texto aparece transformada o modelada.

Finalmente, la ordenación del texto puede recurrir a estrategias codiciales que involucren, como es nuestro caso, recursos reconocidos como estéticos. La metonimia y la metáfora no son estrategias que se limiten al campo estético: en gran medida, como veremos, refuerzan estructuras textuales internas y se insertan en la “corriente” principal de significado.

Metonimia visual en *Cinema Paradiso*

¹ No utilizamos el concepto ‘espectador’, pues consideramos que una de las características culturales primordiales del ser humano es la de lector de signos que, a la vez, indica una función más activa.

² Esa coherencia no debe asemejarse a lo que damos en llamar la realidad cotidiana.



a) *Definición de conceptos*

Ya Umberto Eco, analíticamente hablando, había manifestado desde la década de los setenta la necesidad de una “*retórica orientada semióticamente*” (2000, p. 386). Lo anterior no implica que todos los investigadores deban adoptar la misma postura, pero pensamos que este punto de vista puede ayudar a ampliar las bases analítico-descriptivas.

Desde otra posición y, nuevamente, con base en Eco, hay que precisar que la retórica constituye “*una forma bastante compleja de producción de signos*” (2000, p. 387), por lo que es justificable considerar operaciones retóricas fuera del código lingüístico. En este sentido, hay que tener presente que las normas codiciales determinan los principios generativos de los enunciados y tienden a la coherencia enunciativa de los universos representados. Hay ocasiones en que, durante la construcción de enunciados, se introducen elementos que dan la impresión de no ser naturales o lógicos, pero si mediante operaciones codiciales esos elementos se correlacionan con el resto de un texto y se convierten en rasgos pertinentes de un sistema, se implica que han pasado por un proceso de ajuste para cumplir una función expresiva adecuada a dicho sistema.

Entre esos fenómenos se encuentra la metonimia. Una metonimia opera en marcos enunciativos y/o circunstanciales que poseen cierta fijeza, de manera que, tanto durante la producción como durante la recepción, se puede identificar una equivalencia entre un sustituyente y un sustituido. Tal sustitución solamente puede verificarse en virtud de una interdependencia sémica que, como es fácil deducir, constituye la base de una interrelación entre expresiones permutables que simultáneamente son similares y diferentes a nivel del sentido³. Son similares porque el mensaje, con las variantes respectivas, codificará contenidos cuya interpretación no variará sustancialmente en cuanto a la referencialidad; son diferentes porque el sustituyente añadirá marcas de complejidad, de sofisticación en la expresión, de ornamentalidad, de adaptabilidad al contexto, etc. Hay múltiples ejemplos en este aspecto, pero baste una pequeña muestra para no extendernos demasiado: Cien mil almas se dieron cita en el Zocalo por Cien mil personas se dieron

³ A diferencia de la metonimia, como veremos, la metáfora comprende una identidad sémica.



cita en el Zócalo. En la primera, hay una cuestión estilística que enfatiza un aspecto de unión espiritual —no en el sentido religioso— entre un conjunto de seres humanos.

En los dibujos animados encontramos, respecto de los códigos icónicos, muestras muy ilustrativas de utilización de la metonimia. Piénsese en las series en las que existen animales antropomorfos como personajes: Pixie and Dixie and Mr. Jinks (*Pixie y Dixie*, Hanna-Barbera, 1958) y Top Cat (*Don Gato y su pandilla*, Hanna-Barbera, 1961); esos personajes, para denotar la característica «estar vestido», portan algunas prendas de vestir (sombreros, chalecos, corbatas, etc.), no la vestimenta completa, con lo que nos encontramos ante un proceso en que la parte está en lugar del todo. Es preciso añadir que el sustituido, en situaciones como ésta, se encuentra solamente potencializado, pero es concebible a través del principio dialéctico de oposición, en este contexto, vestimenta parcial/vestimenta completa. El uso de la ropa y demás aditamentos ornamentales, en circunstancias normales, está destinada a la humanidad, por lo que se detecta una especie de incoherencia cuando son atribuidas a esos personajes. No obstante, los mecanismos codificadores se han encargado, de acuerdo con las necesidades enuncivas, de volver pertinentes tales expresiones.

Al definir este fenómeno como una interdependencia sémica, dejamos de lado, otra vez de acuerdo con Eco (2000, p. 393), la diferencia entre metonimia (la causa por el efecto, el efecto por la causa, el continente por el contenido) y sinécdoque (la parte por el todo, el todo por la parte, el género por la especie, etc.). Todos esos procesos pueden considerarse como operaciones semánticas afines.

b) Aplicación

En buena medida, la trama de la película *Cinema Paradiso* (1988) se desarrolla en el pequeño pueblo de Giancaldo, Sicilia. El protagonista, Salvatore di Vita (Totó cuando pequeño), regresa de Roma a la isla italiana después de una ausencia de treinta y cinco años para asistir al funeral de Alfredo (el viejo amigo operador del proyector del cine del pueblo y, en muchos sentidos, padre



sustituto de Totó). Ese regreso motiva una serie de recuerdos de infancia y juventud en Salvatore, de su vida en compañía de Alfredo, de su primer amor (Elena). Son la vida con Alfredo dentro de la sala de cine y las películas que éste proyectaba las remembranzas más profundas de Salvatore.

En el filme, se inserta un intertexto que nos sirve muy bien para tratar la figura de la metonimia desde el punto de vista que nos interesa. En la escena 19 (“El regreso”), María, la madre de Salvatore, espera en su casa la llegada desde Roma de su hijo. La anciana se encuentra tejiendo una prenda; se escucha el sonido de un auto y ella se levanta al intuir que se trata de Salvatore. Involuntariamente, se lleva el hilo, con lo que el tejido empieza a deshacerse. La distribución morfosintáctica de los elementos nos reenvía a un intertexto mítico, concretamente, al episodio de “La Odisea” en donde Penélope espera el retorno de Ulises. En el texto original, Penélope, para contener el acoso de sus pretendientes instalados en el palacio de Ulises, les comunicó que elegiría a uno de ellos en cuanto terminara de tejer la mortaja de Laertes. Sin embargo, el tejido que realizaba durante el día lo deshacía por la noche.

Esta distribución nos remite a la marca semántica de la “espera” que, en estos contextos, es una propiedad definitoria de las mujeres implicadas.

No olvidemos que la materia intertextual no permanece inalterada: al ingresar en un texto de recepción, se ve sujeta a coerciones codiciales determinadas por las necesidades expresivas de este último. Aquí, la deconstrucción más evidente se produce en el nivel actorial: el rol temático de la esposa se sustituye por el de la madre.

Asentado lo anterior, centrémonos en la concreción de procesos metonímicos.

Existe un material previamente textualizado que es conocido, al menos, por muchos lectores de literatura. Dicho material tiene, formalmente hablando, una fijeza indiscutible, la cual permite su reconocimiento. La estabilidad de los elementos formales repercute en una estabilidad de su configuración semántica. Cuando un fragmento de texto se extrae del total, inevitablemente conllevará una parte de su carga significativa.



El intertexto porta el sema de la “espera”, y es el vector estructural que permite su articulación con el texto receptor. Si observamos con cierto cuidado, ese contenido es común a ambas entidades, con lo que se ve una relación motivada.

Ahora bien, la marca semántica en cuestión representa otros elementos, como funciones actanciales y actoriales precisas: sujeto y objeto de deseo encarnados en la esperante y el ausente; nociones como el “regreso anhelado”, y lo ya considerado en el nivel actorial: el rasgo femenino de quien espera y el masculino del ausente. Así, sin que se mencione, encontramos (por decirlo de alguna manera) a una Penélope deconstruida, pero con parte de su concreción contextual de origen. En síntesis, tenemos que el sema de la “espera” está en lugar de una configuración textual mucho más amplia, y un fragmento importante de ella ha podido materializarse por la interdependencia sémica de la que hablamos anteriormente.

Aquí nos vamos a permitir (con toda modestia), llevar la propuesta de Eco un poco más allá. Él afirmó:

La interdependencia sémica puede ser de dos tipos: (i) una marca representa al semema al que pertenece (/las velas de Colón/ por ‘las naves de Colón’); (ii) un semema representa a una de sus marcas (/Giovanni es un pez enteramente/ por ‘Giovanni nada muy bien’) (2000, p. 391).

La interdependencia puede, en ocasiones, rebasar las dimensiones de un semema para, como es el caso, involucrar porciones de contenido mucho más amplias que se relacionan con distintos niveles textuales. De esta manera, algunos procesos de intertextualidad se prestan para poder abordarlos como operaciones semánticas características de la metonimia.

Habíamos comentado ya que en la producción de enunciados intervienen, a veces, elementos que parecen no naturales al contexto. Aquí, el hecho de que una mujer anciana asuma los roles actanciales y temáticos de Penélope parece inapropiado, así como también que el parentesco con respecto al ausente sea el de madre. Pero dado que el texto tiene necesidades expresivas específicas, es que las reglas codiciales efectúan coerciones para hacer adaptable el



material incorporado. Entonces, aunque en cierto sentido la nueva expresión se aparte de la original, habrá una transmisión de significado similar en muchos aspectos.

En el sentido clásico, nos veríamos obligados a decir que, en esta ocasión, estaríamos frente a una sinécdoque, pero preferimos mantener la indiferenciación que manifiesta Eco.

La interpretación que proponemos solamente es posible en la medida que existe una vinculación especial entre las entidades.

Metáfora visual en *El cartero de Neruda*

a) Definición de conceptos

¿La nominalización puede ser considerada como un proceso metafórico? Imaginemos, en un tiempo muy lejano en el pasado, a un ser humano, perteneciente a un grupo cultural determinado, que se enfrenta al elemento del universo conocido ahora como /piedra/⁴ y lo nombra así por primera vez. Esto es conocido como un acto de nominalización. Pero ¿acaso el simple hecho de otorgarle un nombre específico a algo no guarda ciertos vínculos con una alegoría que traslada, en nuestro caso, un sentido, dado por ciertas semejanzas⁵ de un objeto, que ya ha pasado por una nominalización, hacia nuestro primer elemento nunca antes nominalizado?

Aristóteles nos dice en su *Poética* lo siguiente acerca de la metáfora:

La metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro; la transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía (2010, p. 21).

No entraremos en polémicas sobre aclarar lo relativo a la analogía, nos interesa, empero, ese desplazamiento que efectúa un nombre extraño —“alotrios”—, un nombre que pertenece a otro contexto o circunstancia, en dirección a otro con el cual se re-conoce a una cosa (a un elemento del mundo o del universo).

⁴ Imaginemos que el español sea una lengua primigenia, es decir, que no se derivada de otra.

⁵ Líneas adelante, aclararemos lo concerniente a esta “semejanza”.



Al nombrar, extraordinariamente, al elemento piedra como tal, la experiencia del sujeto prehistórico, obtenida de su particular competencia cultural, es la que lo impele o lo faculta a designarle ese significante distintivo, diferenciador. Aunque nuestro evento ideal transcurre de forma individual, el sujeto carga a costas un paquete cultural, colectivo, que media y convierte en compartida con el resto de sus semejantes la mencionada experiencia. Cuando ese humano se reintegre a su comunidad, verterá en ella ese novedoso conocimiento y, así, será una herramienta cognitiva⁶ convencional, una codificación socialmente aceptada. Estamos, entonces, frente a un círculo cerrado que se conoce como proceso semiótico, proceso de producción y de comunicación de sentido.

Con base en todo lo dicho hasta el momento en este apartado, estamos en disposición de establecer que entendemos por metáfora una *“conexión entre dos semas iguales que subsisten dentro de dos sememas diferentes (o de dos sentidos del mismo semema) [que] permite la substitución de un semema por el otro”* (Eco, 2000, p. 395).

Pensemos en el sintagma fijo /cuello de botella/. Como bien dice Eco, esta secuencia de sememas ha sufrido una *“hipercodificación milenaria que ha producido ampliamente una catacresis: se trata de expresiones que han alcanzado tal nivel de institucionalización, que pierden definitivamente el significante al que sustituían”* (2000, p. 389). El mismo sintagma funciona dentro de una nueva situación en donde origina una nueva catacresis. Dentro de un contexto de tránsito vehicular y en una circunstancia de congestión, /cuello de botella/ ahora se refiere a un fluido lento y complicado, debido a un número elevado de vehículos que circula por una reducción de vía.

La primera identidad, ilusoriamente, nos hace pensar que se dio a raíz de la semejanza física que guardan el cuello humano con la sección más estrecha de una botella; por lo que toca a la segunda, también nos remite a una identidad física sin mediación aparente entre esa área de la botella y el estrechamiento de la calle.

⁶ Que devendrá en objetiva en forma de uso o de interacción entre ser humano y elemento del universo.



Continuando con Eco, debemos precisar que tal semejanza —concepto ingenuo— nunca “se refiere a una relación entre significante y cosa significada, sino que se presenta como IDENTIDAD SEMÁNTICA” (2000, p. 391). La identidad semántica es, en todo momento, una convención cultural. Los significantes, por ser creaciones culturales, no guardan identidad alguna en forma inmediata, directa o natural, con el objeto al que se refieren, es decir, /cuello/ no se parece a la parte anatómica humana localizada entre la base de la cabeza y los hombros, así mismo pasa con los otros dos casos; es, más bien, gracias a una mediación y una convención culturales que existen tales correspondencias. El sema “estrechez”, presente en los tres casos, es el vínculo que permite los otros dos procesos metafóricos; es decir, en cada pareja de paradigmas (cuello humano-cuello de botella de cristal, cuello de botella de cristal-cuello de botella vehicular) el sema vinculante aparece asociado a cada una de las dos partes; no obstante, como veremos, el número de semas puede ser mayor.

b) Aplicación

La historia que cuenta nuestro texto fílmico se desarrolla en un lapso de tiempo dentro de la década de los años cincuenta, en una pequeña isla sureña de Italia, Cala di Soto. Los personajes protagonistas que nos interesan son tres: el cartero, llamado Mario Ruoppolo; Pablo Neruda y Beatrice Russo, esta última esposa del cartero. El texto fuente en el que se basa el filme es la novela del escritor chileno Antonio Skármeta, titulada *Ardiente paciencia* (1985).

Queremos aclarar que no abordaremos las relaciones intertextuales entre la novela y el filme, ni la alteración de tiempos ni la evasión de ciertos eventos políticos que la novela, por su parte, sí atiende⁷. Como el título del trabajo lo indica, nos limitaremos a tratar una muestra de metáfora icónica.

Mario es un joven humilde, hijo de un pescador. La llegada de Neruda, por causa del exilio, requiere que el servicio postal de la isla contrate a Mario para ser quien entregue la

⁷ Al respecto, recomendamos el ensayo de Edmond Cros (2002) “El cartero de Neruda: de la novela de Skármeta a la película”.



correspondencia al poeta; este último se instala en una casa apartada de la comunidad. El contacto con Neruda despierta en Mario la curiosidad por la poesía: el concepto metáfora causa dudas en el mozo isleño. Durante este periodo, el mismo Mario se enamora de Beatrice, bella joven que ayuda a su tía a atender un pequeño y rústico restaurante en el que se reúnen trabajadores y pescadores a beber y comer. El primer encuentro de la pareja sucede una tarde en ese mismo lugar (Cecchi, Cecchi, Daniele, 1994, escena 4).

Beatrice, mediante señas, invita a Mario, único cliente, a jugar fútbol de mesa (o futbolito). Mario, embelesado por el encanto de Beatrice, no atiende el juego. Después de una ronda, Mario se dispone a colocar más monedas para seguir jugando, pero Beatrice saca una pelotita blanca de la mesa y se la lleva a la boca; cuando Mario trata de tomarla, Beatrice, molesta, la escupe de regreso a la mesa.

Durante esa escena, la cámara enfoca en varias ocasiones el largo escote del vestido de Beatrice.

Al día siguiente, Mario le cuenta a Neruda que está enamorado y le pide al escritor que le haga un poema a Beatrice. Se da una discusión entre ambos, pues Neruda se niega a escribirlo y argumenta que un poeta debe conocer al objeto de su inspiración. Por la noche, ya en su casa, Mario se asoma por la ventana de su cuarto. Hay Luna llena. Él tiene en la mano la pequeña pelota que Beatrice escupió. La cámara toma a Mario por la espalda, en la esquina superior derecha está la ventana que deja ver la Luna. Con la mano izquierda, Mario coloca la pelota a un lado de la imagen del astro. La siguiente escena enfoca la mano derecha de Mario quien traza un círculo en una hoja blanca. La pelota, posteriormente, se convierte en el objeto de inspiración para Mario⁸.

El acercamiento entre la pelota y la Luna resalta dos rasgos semánticos o semas compartidos por ambos elementos: “redondez” y “blancura”, éstos son los componentes que permiten la filiación de significado entre los dos sememas: /luna/ es /pelota/ o /pelota/ es /luna/. En nuestro

⁸ Ésta sería también una metáfora.



caso, sucede la segunda identidad: /pelota/ = /luna/. Esta metáfora no se circunscribe a ese momento, despliega una diversidad de significaciones hacia otras partes de la película.

Una noche, varias escenas más tarde, vuelven a encontrarse Mario y Beatrice en la oficina de correos. Ella juguetea con la pelota: la desliza lentamente desde la unión de sus senos —de nueva cuenta lleva un escote largo— hasta su boca como en el primer encuentro. De aquí, ambos semas, “redondez” y “blancura”, establecen identidades que nos llevan a nuevos campos semánticos cuyo eje principal son las connotaciones «voluptuosidad» y «maternidad».

No sólo el código icónico del filme hace referencia a la voluptuosidad del cuerpo de Beatrice; hay una serie de redundancias que se concentra en la figura de sus senos. Por ejemplo, fragmentos de un par de poemas de Neruda (2010): *Desnuda* y *Ángela adónica* se repiten a lo largo del filme. Citamos, correspondientemente, algunos de sus versos.

Desnuda

Desnuda eres tan simple como una de tus manos:

lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente.

Tienes líneas de luna, caminos de manzana.

Desnuda eres delgada como el trigo desnudo.

—o—

Ángela adónica

Su pecho como un fuego de dos llamas

ardía en dos regiones levantado,

y en doble río llegaba a sus pies,

grandes y claros (Neruda, 2010).

Veamos cómo es que las expresiones /redonda/ y /luna/ se corresponden con la metáfora visual que hemos descrito, pero, ahora, aparece un término extra: pechos. Si adicionamos el sema «blancura», la remisión a “maternidad” ya no es gratuita. Lo llamativo es que la maternidad aparece



en este momento asociada al erotismo. La coherencia textual nos posibilita a no hacer interpretaciones fuera de lugar.

Pensemos, además, que, dentro de ciertas prácticas culturales discursivas y no-discursivas, la mujer, en general, aparece relacionada con los semas expuestos.

La obra de Neruda (2010) comprende numerosas alusiones que, a pesar de ser textos externos con respecto a la película, nos auxilian a reforzar lo anterior. Revisemos un fragmento del poema Amor.

Amor

Mujer, yo hubiera sido tu hijo, por beberte
la leche de los senos como de un manantial,
por mirarte y sentirte a mi lado, y tenerte
en la risa de oro y la voz de cristal (Neruda, 2010).

Abordemos, pues, otras formas de proyección de la connotación “maternidad” dentro de nuestro texto fílmico. La correspondiente madre de Mario y Beatriz se sugiere ausente; por otro lado, Beatrice, ya casada con Mario, aparece en un cuarto a media luz, sentada con un vestido blanco iluminado por una tenue luz, su propia voz en off anuncia a Mario su embarazo; bajo las mismas características escénicas y de vestuario, Beatrice muestra su vientre que sugiere un embarazo avanzado; la relación entre clientes y la tía en la taberna es muy maternal; el exilio y retorno de Neruda a la madre patria es significativo, al igual que las fiestas de la patrona⁹ de la isla: la Virgen de los Dolores; etc.

Finalmente, la maternidad ausente se trueca en paternidad ausente. Neruda va convirtiéndose en un maestro, en una figura paternal para Mario quien resiente su abandono cuando el poeta regresa del exilio a Chile. A raíz de una crisis política en Italia, Mario, por la

⁹ Notemos cómo el sintagma fijo /madre patria/ y el significante /patrona/, curiosamente, combinan lo masculino con lo femenino.



influencia del jefe de correos y del pensamiento de Neruda, se involucra en el partido socialista. El triunfo de los demócratas cristianos hace exclamar a Mario con evidente melancolía: “*Si hubiera estado aquí don Pablo, las elecciones habrían salido mejor*” (Cecchi, Cecchi, Daniele, 1994, escena 19). Posteriormente, la muerte de Mario durante una manifestación política deja a Pablito, su hijo, huérfano de padre. El niño aparece por primera vez, en la taberna, persiguiendo la pelota blanca del fútbol de mesa.

Para concluir, resaltemos cómo, al tomar un elemento textual mínimo -la metáfora visual-, es posible encontrar uno de los ejes primordiales en el filme.

A manera de conclusiones generales

Se ha atacado a la semiótica de imperialismo disciplinar en múltiples ocasiones. Aquí podría dar la impresión de invadir un dominio tradicionalmente reservado a la retórica. Sin embargo, al acercarse a esta clase de fenómenos, solamente propone abrir nuevas líneas de investigación a partir de su propio aparato conceptual.

Como se ha mostrado, al tratar con mensajes basados en la iconicidad que comprenden procesos metonímicos al igual que metafóricos, será difícil hablar, estrictamente, de un vínculo entre sememas, porque las porciones de contenido implicadas abarcarán distintos niveles. De cualquier forma, habrá todo el tiempo reglas de pertinencia para generar la empatía entre unidades semánticamente interdependientes. Esas reglas requieren de variadas descripciones y análisis, y pensamos que la semiótica proporciona los instrumentos necesarios para llevar a cabo esos procesos de investigación. Hasta el momento, no se ha puesto la suficiente atención en la descripción de operaciones semánticas como las que aquí abordamos, por lo que esperamos que este trabajo contribuya a despertar el interés por hacerlo.

Referencias

Aristóteles. (2010). *Poética*. Madrid: Akal.

Barthes, R. (1964), *Rhétorique de l'image*. En *Communications* (pp. 40-51). Paris: Seuil.



- Blanco, D. y Bueno, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima (Perú): Universidad de Lima.
- Cecchi, M.; Cecchi, V.; Daniele, G. (Productores) & Radford, M. (director). (1994). *El cartero de Neruda* [Película]. Roma-París: Cecchi Gori Group-Medusa Films.
- Cristaldi, F.; Romagnili, G. (Productores) & Tornatore, G. (director). (1988). *Cinema Paradiso* [Película]. Roma: Ariane Films.
- Cros, E. (2002). *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Montpellier: CERS.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- González, J. C. y Chávez, J. R. (2015). Los dibujos animados como campo hiperregulado de producción semiótica. En *AdVersuS. Revista de semiótica* (Vol. XII, no. 29, diciembre, pp.115-133). Roma-Buenos Aires: IIRS.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Neruda, P. (2010). *Antología general*. Madrid: Alfaguara.