

4

LO MISMO Y LO OTRO. SEMIOTIZACIÓN DE LO EXTRAÑO EN EL FILM *EL HOMBRE DE AL LADO*

Betina Kesler

betinakesler@hotmail.com / estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Desarrolló una adscripción en docencia en *Semiótica General* y otra en investigación en el *Seminario de Semiótica II: Narrativas Audiovisuales*. Miembro del Centro de Estudios de los Discursos Sociales (CeDiS) y del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL), FHUC – UNL. Integrante del Proyecto CAI+D 2011, abocado a la investigación de las teorías semióticas en el grado universitario, especializándose en la enseñanza del modelo de Algirdas Greimas en las instituciones públicas.

RESUMEN

Bodies altered, deterritorialized —from space, from themselves, from other bodies. Under the assumptions that exist transformational processes inside the diegetic universe and that these processes fall on a previous state of things, it is worth wondering how they operate in an imaginary's legitimation of its own space (itself) and others (other) constructive and deconstructive processes of this condition in the film *The Man next Door* (Cohn–Duprat, 2010).

The change from *off* to *in* of the sonorous code *noise* which the film begins, is the starting point of the transformational processes that cross it and it is constituted as deterritorializing device that raises the decoupling between objects and spaces that contain them.

From the postulates of Algirdas J. Greimas, for which the analysis elements are defined as functions and whose purpose is to explain the production conditions and meaning apprehension, this paper will try to give answers to the questions raised from the first two minutes of the text, with projection to the rest of the statement.

PALABRAS CLAVE

- > territorialidad
- > sonido
- > mismo / otro

ABSTRACT

Bodies altered, deterritorialized —from space, from themselves, from other bodies. Under the assumptions that exist transformational processes inside the diegetic universe and that these processes fall on a previous state of things, it is worth wondering how they operate in an imaginary's legitimation of its own space (itself) and others (other) constructive and deconstructive processes of this condition in the film *The Man next Door* (Cohn–Duprat, 2010).

The change from *off* to *in* of the sonorous code *noise* which the film begins, is the starting point of the transformational processes that cross it and it is constituted as deterritorializing device that raises the decoupling between objects and spaces that contain them.

From the postulates of Algirdas J. Greimas, for which the analysis elements are defined as functions and whose purpose is to explain the production conditions and meaning apprehension, this paper will try to give answers to the questions raised from the first two minutes of the text, with projection to the rest of the statement.

KEY WORDS

- > territorialization
- > sound
- > itself / other

1. INTRODUCCIÓN

La propuesta de esta investigación ha sido plantear un recorrido de lectura de los modos de generación de un discurso, el audiovisual *El hombre de al lado* (Cohn-Duprat, 2010).

A partir de la observación de marcas isotópicas dentro de éste, se ha intentado explicitar los modos en que ellas se desarrollan y organizan en la materia significativa. Los articuladores del discurso ponen de manifiesto la estructura que sirve de base a los procesos de deconstrucción de espacios a través de la desvinculación con los objetos que lo conforman. Espacio y tiempo como unidades de base pero en estrecha relación con otros organizadores del discurso: fragmentaciones, alternancias y asociaciones.

La lectura de este objeto audiovisual, objeto de la cultura, no intenta proponer un esquema, producto de la instrumentalización de categorías preexistentes, como un universal “aplicable” a cualquier enunciado, sino que pretende analizar y explicitar las maneras en que un discurso puede llegar a funcionar a través de la articulación entre sus partes para generar un todo. “Los discursos —todo eso que se habla o que algún soporte material vehiculiza, y que ‘hace sentido’— no parecen estar en el mundo para otra cosa que para producir otros discursos, ser otras palabras, transponerse en otras materias” (Traversa, 1984: 21).

El análisis de los modos en que procesos transformacionales específicos operan en la legitimación de un imaginario del espacio propio (mismo) y ajeno (otro), implica una concepción de los discursos como actos, un reconocimiento de su dimensión performativa: “El hecho mismo de ser manipulados [los discursos], dignificados o corrompidos, cumplir un camino en otras bocas, disgregarse sin fin en otros soportes, constituye el único testimonio de su eficacia como actos” (Traversa, 1984: 21). *Imaginario* en tanto representaciones en donde se articulan ideas y modos de acción. “Representaciones, decimos, y no *reflejos* de una ‘realidad’ que existiría fuera de ellas [representaciones que dependen de] condiciones simbólicas de posibilidad” (Baczko, 1991: 17). En otras palabras, el análisis de las marcas isotópicas que configuran discursivamente el texto audiovisual en cuestión, implica una concepción textual de la realidad, ya no pensada como un fenómeno externo a los discursos, sino como un epifenómeno construido como

texto a través de diferentes discursos. En este sentido, la realidad no es fuera del texto, la realidad es universo textual, de modo que en ella pueden leerse y explicarse los actores sociales y sus interrelaciones a través de una metodología de estructuras semánticas y sintácticas, paradigmáticas y sintagmáticas.

El comienzo del texto audiovisual analizado propone una manipulación de los elementos visuales y sonoros en virtud de un trabajo de montaje. A partir de la fragmentación de la pantalla en mitades iguales, el código sonoro *ruído*¹ aparece como *in* si son pensadas como un todo unificado, y simultáneamente en *in* y *off* si se piensan como lo que efectivamente son, las dos caras de una misma pared vistas al mismo tiempo por el ojo de la cámara. Esto puede de algún modo equipararse con la dinámica de los cuentos de Borges, donde la clave de todo el texto suele desentrañarse al principio más que al final.²

En pocos minutos iniciales y a partir de un trabajo de montaje, son sintetizados los modos de articulación del discurso que serán desarrollados a continuación.

2. TEMPORALIDAD

La acción con la que se inicia *El hombre de al lado* instala cierta esquematización temporal dentro del universo diegético, dando así comienzo a los procesos reconstructivos que van a desencadenarse a lo largo del filme.

En principio postula un eje de tiempo, *durante*, que supone otros dos puntos dentro de un *continuum* temporal: un *antes* y un *después* (de la acción). A su vez, cada momento temporal (1) se descompone en una categoría denominativa (2) la cual implica un estado de cosas (3):

¹ Se sigue la clasificación propuesta en Casetti, F. – di Chio, F. (1990): “3.4.8. Códigos sonoros” en *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, pp. 88–93.

² En “Las ruinas circulares” (*Ficciones*, 1944) la clave de la historia ha sido develada en las primeras líneas entre paréntesis: “Lo cierto es que el hombre gris besó el fango, repechó la ribera sin apartar (probablemente, sin sentir) las cortaderas que le dilaceraban las carnes...” La condición de “soñado” del *hombre gris* fue anunciada mucho antes que en el final del cuento.

1: /antes/	1: /durante/	1: /después/
2: /no-antes/	2: /destrucción/	2: /reconstrucción/
3: /no-conflicto/	3: /conflicto/	3: /no-conflicto/

Este esquema narrativo es trabajado siempre desde el eje temporal que articula la totalidad del texto: sólo a partir del tiempo de la acción (*durante*) son construidos, primero, un tiempo anterior —supuesto y/o referido— y un tiempo posterior presentificado constantemente en la linealidad del significante;³ segundo, una categorización de la acción, y, tercero, un estado de cosas implícito.⁴

Este desarrollo temporal es materializado por las diferentes etapas en la construcción de un objeto que conlleva la reconstrucción de un espacio, como indica la secuencia de la Fig.1:



Figura 1.

3. ESPACIALIDAD

La pared se presenta como territorio sintetizador de objetos múltiples, susceptible de sufrir escisiones, desmembramientos, transformaciones. El montaje, primero, y las acciones que se desarrollan sobre este espacio, después, ponen de manifiesto estas propiedades.

³ La idea del significante como unidad lineal es introducida por Ferdinand de Saussure. Véase de Saussure, F. (1916): "Primera parte: I. Naturaleza del signo lingüístico" en *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.

⁴ La presentación de este esquema habilita una lectura independiente de cada una de sus partes (1, 2 y 3), al tiempo que debe atenderse a las articulaciones entre cada una de ellas para comprenderse el planteo que lo sostiene.

El plano puede ser pensado como un *long shot*, es decir como plano general del espacio donde se desarrollan los acontecimientos, en lugar de como un *insert*, es decir como primer plano de un objeto, lo que supone una visión de la pared como espacio y no como objeto (Fig.2).

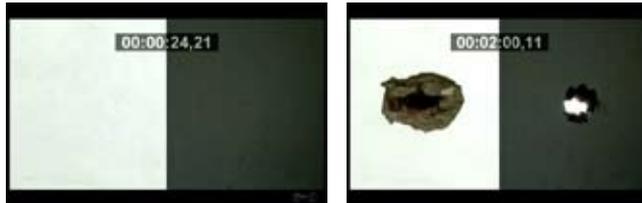


Figura 2.

El puntapié inicial de los procesos transformacionales radica, como se dijo, en el código sonoro *ruido*, pero éste, al mismo tiempo, tiene un origen espacial, que es la materialidad de un territorio que está siendo alterada, está convirtiéndose en un espacio Otro.

3.1. FRAGMENTACIÓN DEL ESPACIO, FRAGMENTACIÓN DE OBJETOS

Como se mencionó anteriormente, la pared se presenta como un territorio que puede ser fragmentado. Esta susceptibilidad del espacio de la pared es la que evidencia la posibilidad de distinguir en él unidades que lo componen y, de esa manera, desarticularlo.

Dichas unidades sólo funcionan como espacio en la medida que se articulen y generen un sistema (espacial, en este caso). Por sí solas, sólo pueden funcionar como objetos constitutivos de una estructura mayor con la que tienen un vínculo de reciprocidad: estas unidades no conforman un espacio por sí mismas, al tiempo que la estructura espacial no existe sin la conjunción de unidades menores.

Lo primero que puede observarse son las mitades montadas del mismo espacio: primera fragmentación. Una vez que la acción del golpe recae sobre ese espacio comienzan a desintegrarse sus partes constitutivas (objetos), sin que por ello la pared pierda su propiedad espacial, por el contrario, la pared,

ahora, es el espacio de la destrucción: segunda fragmentación (la mutilación del objeto antropomórfico encargado de la destrucción, por ejemplo, evidencia una priorización del espacio donde se produce la acción). El ingreso del código sonoro *ruido* a otro espacio (constituído de igual manera por objetos) produce la desvinculación entre la estructura mayor y las unidades que lo componen: tercera fragmentación (Fig.3).



Figura 3.

A partir de allí, en este proceso de fragmentación, puede distinguirse una propiedad figurativa que denota los modos de articulación del discurso. Es decir, al asignársele a la pared un rol temático es posible analizar los procesos transformacionales que atraviesan todo el discurso y que se construyen a través de la convergencia de distintos procedimientos: temporalidad, espacialidad, fragmentación, alternancia y asociación.⁵

4. ALTERNANCIA DEL CÓDIGO SONORO *RUIDO*

La alternancia entre *in* y *off* del código sonoro *ruido* es presentada desde el momento en que se divide la pantalla, mostrando una acción en el mismo espacio desde distintas perspectivas. Así, este tipo de presentación de la mi-

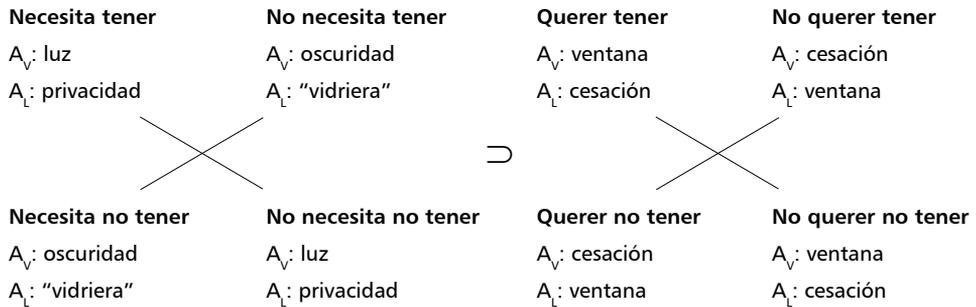
⁵ La tipología por asociaciones entre imágenes es una instrumentalización de lo propuesto en Casetti, F. – di Chio, F. (1990): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, pp. 94–97.

rada de la cámara propone una simultaneidad entre el ruido en *in* y en *off*, debido a que puede observarse al mismo tiempo el lugar de origen y el lugar de recepción del sonido.

El espacio de A_L^6 comienza su proceso de transformación y desvinculación de los objetos que lo componen, en la medida en que el ruido se transforma de *off* a *in*, es decir desde que el sonido toma una entidad más concreta, se lo asocia a algo (a la acción de destruir).

Es así como a los minutos iniciales puede pensárselos como una construcción lo suficientemente autónoma en tanto que genera un recorrido que sintetiza los elementos isotópicos del discurso.

La presentación de las dos mitades traza los planos que retoman el enunciado y las posiciones que ocupan allí los actantes antagonistas (como se muestra en los diagramas siguientes que analizan dos recorridos generativos en sucesión):



Así, el montaje de las dos caras de la misma pared despliega, de manera implícita, los recorridos generativos de A_V y A_L a lo largo del texto y pueden extraerse una serie de conclusiones:

⁶ Los subíndices "L" y "V" hacen referencia a las iniciales de las nominalizaciones de los actantes en el filme: Leonardo y Víctor, respectivamente.

- > Sobre un espacio (pared) recae una acción (golpes); en un plano se visualiza la causa del ruido (plano interior; A_v) y en el otro plano se visualiza sólo el efecto (plano exterior; A_l).
- > Un plano es indicio de un tipo de necesidad/deseo (luz/ventana; A_v) y otro es indicio de una necesidad/deseo contraria (privacidad/cesación; A_l).
- > Un plano muestra la intención explícita de generar la ruptura en un estado de cosas, ya que es mostrado un segmento antropomórfico con una herramienta realizando la acción (espacio de A_v) y la otra sólo se atiene a recibir esa acción (espacio, además, de A_l).

Por lo tanto, el proceso de desvinculación entre espacios y objetos no retrocede o se paraliza debido a la imposibilidad de conciliación de los objetos de deseo de ambos actantes, por pertenecer a ejes contrarios en el plano del *necesitar tener* y, consecuentemente, en el del *querer tener*.

5. ASOCIACIONES

5.1 ASOCIACIÓN POR IDENTIDAD (A = B)

Este tipo de nexo se verifica cada vez que una imagen se vuelve igual a sí misma, o cada vez que un mismo elemento retorna de imagen en imagen:⁷ las dos mitades son el mismo objeto presentado de manera distinta; cada mitad presenta un plano distinto de la misma pared.

De igual manera, la situación antagónica entre dos actantes se genera a partir de la misma circunstancia pero vista desde posiciones diferentes de los mismos planos. A_v se erige como antagonista de A_l , lo que genera la disputa en torno de lo mismo. La tensión producida por una acción (destrucción) se vuelve figurativa en el momento en que se desplaza a otros espacios y los intrusa como sonido, vuelto índice de una acción (Fig.4).

⁷ *Op. cit.*, p. 94.



Figura 4. Búsqueda del lugar de origen del código sonoro ruido temporalmente presentado en off.

5.2. ASOCIACIÓN POR ANALOGÍA (A ↔ B) Y POR CONTRASTE (A ↔ B)

Estos tipos de nexos se verifican cada vez que en dos imágenes contiguas se repiten, respectivamente, elementos similares o más o menos equivalentes pero no idénticos, y elementos marcadamente diferenciados pero cuya misma diferencia deviene fuente de correlación.⁸ La misma acción es realizada sobre la materialidad de la pared, pero cada mitad presenta indicios diferentes de esa acción (una la causa y otra el efecto); la intensidad de sus colores no es igual, lo que da la pauta de una cara interior y otra exterior de la misma pared.

De manera similar, los argumentos para la misma situación se ubican en planos distintos, sin posibilidad de complementariedad: la respuesta a un deber ser (“no puede hacer este agujero... es ilegal, está prohibido”) es un querer ser (“estoy tratando de atrapar unos rayitos de sol... necesito un cachito de luz”). Esto conlleva el hecho de que los mismos objetos sean nombrados de manera distinta: donde uno dice “agujero” el otro dice “ventana”, es decir, donde uno construye una idea de destrucción el otro construye una idea de potencialidad.

⁸ *Ibidem*, p. 95.

5.3. ASOCIACIÓN POR PROXIMIDAD (A – B)

Este tipo de nexos se verifica cuando las imágenes A y B presentan elementos que se dan por contiguos:⁹ el montaje permite que dos imágenes del mismo elemento se presenten como contiguos y, por lo tanto, como próximos.

Así, a través de la ventana de A_L siempre puede verse el “agujero”, como si uno estuviese dentro de la otra, como si la destrucción (del espacio de la pared) ya estuviese dentro del espacio de A_L , formando parte del paisaje de un espacio que gradualmente sufre un proceso de otredad, de alteridad (Fig.5).



Figura 5.

5.4. ASOCIACIÓN POR TRANSITIVIDAD (A \Rightarrow B)

Este tipo de nexos se da cuando la situación presentada en el encuadre A encuentra su prolongación y su complemento en el encuadre B:¹⁰ al dividirse la pantalla puede pensarse a cada mitad como encuadres de sí mismas y de la acción que sobre ellas recae (golpes), de modo que dicha acción encuentra su prolongación y complemento en la otra mitad–encuadre. A partir de allí, los procesos constructivos y deconstructivos comienzan a expandirse, a ampliar su campo de acción. De una pared se pasa a espacios completos, al espacio que se erige como propio de A_L : el ruido, en su alternancia entre *in* y *off*, plantea la acción desarrollada en un espacio como continuidad de otro, es decir que determinado proceso debe transitar una serie de fases para llegar a su consumación.

⁹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰ *Ibidem*.

6. CONCLUSIONES

El análisis presentado ha pretendido poner de manifiesto el verosímil que configura *El hombre de al lado*, su “ilusión referencial”, a partir de la cual algo se presenta como extratextual cuando es precisamente en el texto donde es posible encontrarlo. Esta puesta de manifiesto tiene que ver con los modos en que una cultura cuenta algo de sí y de los otros, a sí misma y a los demás. Si en las narrativas están los principios organizadores de las tipologías discursivas que pueden ser reconocidos en la discursividad, lo que resta preguntarse como punto de partida (y es eso lo que se ha hecho en este estudio) es de qué manera es concebida la territorialidad en el discurso argentino de la última década. De qué manera se configuran los entramados entre lo propio y lo ajeno, lo mismo y lo otro; de qué modo las identidades se construyen en función de lo que se es y del lugar que se ocupa.

“Una simple pared puede dividir dos mundos, dos maneras de vestir, de comer, de vivir”, afirman, en términos generales, distintas sinopsis de la *crítica especializada* y *no especializada* (Del Coto, 2007). Enunciados como estos han querido ser revisados desde la perspectiva presente en este estudio, desde donde cuestionar la aparente simpleza de una pared y presentarla como un espacio fundamental en el filme. La pared no sería entonces el divisorio de “dos mundos, dos maneras de vestir, de comer, de vivir”, sino el espacio sintetizador de los organizadores discursivos de *El hombre de al lado*, a partir del cual es posible leer un modo (y no dos) de presentar una concepción cinematográfica argentina de la relación y mutua determinación de territorialidades e identidades.

Este filme puede inscribirse en una línea que, más allá de la denominación que le sea dada (*Nuevo Cine Argentino*, por ejemplo), comparte una reapropiación “de los discursos de la transnacionalidad con el propósito de reafirmar formas contemporáneas de la identidad nacional” (Page, 2007). De esta manera, puede afirmarse que, lejos de reflejar dos mundos dispares como sostiene la crítica, este filme reconstruye formas de narrar que se han instalado en una época y que apuntan a la consolidación de un proyecto que excede lo cinematográfico y que, como sostiene, García Canclini (1992), es una nueva forma de política de la identidad.

7. BIBLIOGRAFÍA

Baczko, B. (1991) "Imaginación social. Imaginarios sociales" en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión [1984].

Casetti, F.; di Chio, F. (2007) "3. El análisis de los componentes cinematográficos" en *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, pp. 59–106.

De Saussure, F. (1945) "Primera parte: I. Naturaleza del signo lingüístico" en *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada [1916].

Del Coto, M. R. (2007) "La construcción de la denominación *Nuevo Cine Argentino* en los metadiscursos de la prensa especializada y no especializada".

García Canclini, N. (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Gaudreault, A.; Jost, F. (2008) "4. El espacio del relato cinematográfico" y "5. Temporalidad narrativa y cine" en *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, pp. 85–135 [1995].

Greimas, A. J. (2003) *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós [1976].

Page, J. (2007) "Identidades posnacionales y estrategias de reterritorialización en el cine argentino contemporáneo" en *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería.

Traversa, O. (1984) "I. Por la semiótica y su obsesión especificadora de discursos" en *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette, pp. 21–32.

KESLER, BETINA

"Lo mismo y lo otro. Semiotización de lo extraño en el film *El hombre de al lado*", en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS / 14**. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2013, pp. 75-88.