

**METÁFORA Y METONIMIA: ESTRATEGIAS RETÓRICAS  
DE ORGANIZACIÓN NARRATIVA.  
ANÁLISIS DE CASO EN EL CINE CLÁSICO Y POSMODERNO**

**METAPHOR AND METONYMY: RHETORICAL STRATEGIES  
OF THE NARRATIVE ORGANIZATION.  
CASE STUDY IN CLASSICAL AND POSTMODERN CINEMA**

**Carlos Fernando ALVARADO DUQUE**

Universidad de Manizales (Colombia)

cfalvarado@umanizales.edu.co

**José Wilson ESCOBAR RAMÍREZ**

Universidad de Manizales

wilsonescobar@umanizales.edu.co

**Resumen:** La metáfora y la metonimia amplifican el sistema expresivo que ha tejido el séptimo arte a lo largo de su historia. Nos interesa mostrar cómo dichas figuras son capaces de producir sentido más allá de las formas clásicas del lenguaje. Sin negar su rol funcional, su verdadera fuerza radica en su uso poético. Ambas figuras operan como estrategias narrativas que permiten hacer variaciones sobre la narrativa clásica y que dan pie a procesos transtextuales. En calidad de análisis de caso realizamos una exegesis de cuatro filmes que pertenecen al cine clásico de Hollywood y

al cine postmoderno para mostrar el funcionamiento de la metáfora y la metonimia en dos momentos diferentes de la historia del cine.

**Palabras clave:** Cine. Narrativa. Discurso retórico. Metáfora. Metonimia.

**Abstract:** Metaphor and metonymy amplify the expressive system that has woven the seventh art throughout its history. We want to show how these figures are capable of producing meaning beyond the classical forms of language. Without denying their functional role, its real strength lies in its poetic use. Both figures operate as narrative strategies that make variations on the classic narrative and give rise to trans-textual processes. As a case analysis, we did an exegesis of four films that belong to classic Hollywood cinema and postmodern cinema to show the operation of metaphor and metonymy in two different moments in the history of cinema.

**Key Words:** Cinema. Narrative. Rhetorical speech. Metaphor. Metonymy.

## 1. INTRODUCCIÓN

Una de las tareas más relevantes en el ámbito de los estudios sobre cine es pensar sus potencias retóricas. Sin duda, el trabajo semiológico ha abierto esta ruta desde ya hace varios años pero la expansión a otros recodos del mundo expresivo ha sido cadenciosa por decir lo menos. Un acercamiento en términos de figuras retóricas permite pensar el marco del lenguaje imponiendo sus propios límites. Por ello, nos decantamos por el esfuerzo poético que queda, como residuo estético, cuando metáfora y metonimia operan más allá de su clásica versión ornamental. El impacto de este trabajo, a una escala mayor, bien puede inferirse en la medida en que lentamente el análisis poético de estas figuras se lexicaliza hasta hacer parte de las arcas textuales del séptimo arte. Ello da pie a un modo de

reconocer una relación intrincada entre el trabajo retórico y el devenir histórico del cine.

Con base en la idea de una semiótica poética, propuesta por Lotman (1996), tomamos distancia de un uso ornamental de las figuras retóricas, es decir, dichas figuras tienen la capacidad de producir nuevos significados, no solo de adornar el discurso. En tal medida poseen la capacidad de reconstruir la realidad y no simplemente de representarla (Arias, 2007), como la virtud de simbolizar el mundo a partir de un lenguaje que evita la referencialidad (Febrer, 2010). En esta medida se expande el tradicional análisis de las figuras retóricas al universo de la imagen en movimiento (que tiene un interesante antecedente en las artes plásticas) para revelar los resortes en una materia expresiva que impulsa a pensar de otro modo (Ortiz, 2011).

Ahora bien, la perspectiva de Lotman (que considera la fuerza de la semiótica poética en el mundo del cine) no agota las capacidades de amplificar el lenguaje a través del trabajo de la retórica en el cine. Así al abordar los usos de la metáfora y la metonimia en la producción cinematográfica como dispositivos narrativos-poéticos se incrementa la comprensión de las formas expresivas que permiten la comunicación humana y sus posibilidades retóricas para el análisis de múltiples realidades. Nos interesa develar cómo estas dos figuras, puestas en dos espectros históricos concretos, permiten ampliar el funcionamiento del séptimo arte. En concreto, a partir de la pregunta ¿qué modificaciones ofrecen estas figuras como estrategias narrativas en una película? y siguiendo las consideraciones de Bordwell (1995), en torno a que la interpretación cinematográfica se adecua al esquema de Aristóteles (revisado por Cicerón), partimos de una sinopsis que nos permitió definir una tesis para su argumentación y refutación con el fin de llegar a conclusiones concretas. En dicha consideración suponemos que la verdadera fuerza, sin negar el rol funcional de las figuras retóricas, radica en su uso poético, en su capacidad de engrandecer el espectro expresivo del séptimo arte.

Metodológicamente la investigación se orientó hacia un registro

hermenéutico en el campo de los análisis discursivos. Como estudio de caso (muestreo intencional, no aleatorio, no estadístico, propio de los estudios comprensivos), optamos por dos películas clásicas de Hollywood y dos películas postmodernas, propias del Neo-Hollywood, seleccionadas a partir del reconocimiento de la *crítica especializada* por parte de los jurados de los principales festivales de cine, y en la consideración de Rossi del carácter textual del film como: “Un texto rizomático y lúdico capaz de producir y generar otros espacios textuales” (2012: 14).

En este marco se revela la fuerza de las figuras, como la expansión retórica para mostrar el modo en que el séptimo arte renueva sus arcas expresivas. Dado el carácter cualitativo del análisis, como es comprensible en estos estudios (interés en los significados y no en la cuantificación de casos), su alcance no permite la generalización a estratos históricos; es decir, no se caracteriza al cine clásico y postmoderno, si bien sí es posible reconocer algunos de sus rasgos tras los análisis retóricos concretos. La pretensión es la de re-significar el objeto de conocimiento desde el método hermenéutico, en este caso de la experiencia de la retórica en el cine que, para Beuchot (2004), no busca el sentido literal sino figurativo del texto auscultando un punto de equilibrio entre lo singular y lo general (lo unívoco y lo equívoco). Igualmente, se concibe la película como texto susceptible de lectura, en consideraciones de Ricoeur como “[...] todo discurso fijado por la escritura” (2003: 45).

## 2. FIGURACIONES RETÓRICAS EN EL CINE

### 2.1. Pensar la metáfora. Sabotaje traslaticio del sentido

El creciente interés por los estudios del lenguaje no ha dejado de lado el papel de la metáfora como figura retórica. Y si bien se han recuperado algunas de las visiones clásicas, es justo decir que en el siglo veinte esta figura sufre un fuerte proceso de transformación en lo que respecta a sus mecanismos al interior del universo discursivo. El

acento, como intentaremos ilustrar, no recae en un simple mecanismo de sustitución de términos sino de una transformación en el funcionamiento de la frase como unidad discursiva. Como bien afirma Ricoeur: “[...] la metáfora solo tiene sentido en una expresión, es un fenómeno predicativo, no denominativo” (2006: 63). Su importancia ya no es definida por su capacidad ornamental sino, siguiendo a Black (1966), por su invención semántica y re-descripción de la realidad. Sabemos bien que estos caminos son sinuosos porque es inevitable, en muchos de sus recodos, caer presa de la metafísica. Sin embargo, creemos que vale la pena el costo en la medida en que, a pesar de perder la fuerza de la crítica, la metáfora, más allá de su encasillamiento, nos permite pensar el sentido gracias al debilitamiento del lenguaje mismo en que tiene lugar.

En gran medida, esta suerte de violencia contra el lenguaje está presente en el origen etimológico de la palabra metáfora. Derivada de los términos griegos *meta* (más allá o fuera) y *pherein* (trasladar), nuestra figura carga no solo con la idea de vehículo, sino con la idea de desviación (derivación). Y bien sabemos que la deriva supone el movimiento permanente que genera un cambio de posición y la incapacidad de controlar dicho movimiento. Eso haría que literalmente esta figura traslade (en el terreno del lenguaje) el sentido sin que pueda controlarse el resultado de este acto traslaticio. En la retórica clásica este acto se basaba en el cambio de una palabra por otra con el fin de que el nuevo término expresara la idea de base pero con mayor riqueza ornamental.

Imaginar la metáfora como un problema semántico la hace escapar del circuito semiótico como bien lo tematiza Ricoeur. Junto a ello Black, incluso, se atreve a dar un paso adelante y señalar que ni siquiera el universo semántico es suficiente para comprender la potencia metafórica. Nos sugiere que es el intérprete quien logra actualizar la tensión que tiene lugar en una frase por un elemento foráneo gracias a que puede acceder al arsenal semántico y actualizarlo: “[...] en cierto sentido, metáfora pertenece más a la pragmática que a la semántica: sentido que puede ser uno de los más merecedores de atención” (Black, 1966: 41).

Asociada con la poesía, la metáfora pareciera operar únicamente en el universo del mensaje, en la función poética del lenguaje. Esto ha dado lugar a una idea recurrente en la visión semiótica de la metáfora y es que, como tal, esta figura opera al interior del lenguaje sin relación con su propia exterioridad, en términos concretos sin injerencia en el campo de la referencia. Sin embargo, de la mano de Black, la semántica implica (de diferentes modos) el problema de la exterioridad, una relación con el afuera de los signos que bien puede ser comprendido bajo la idea de una *semiosfera* como lo sugiere la obra de Lotman (1996). En otras palabras, el sentido metafórico depende de la posibilidad de actualizar una de las variaciones de la *semiosfera* para que el término que opera en calidad de sustituto pueda ser interpretado por una comunidad. Si los intérpretes no pueden acceder a este acervo cultural no es posible el desplazamiento de sentido metafórico.

Representar la metáfora en un territorio como el cine supone prestar atención a una dimensión semiótica diferente. No entramos simplemente en el territorio de la imagen, sino al de la imagen en movimiento, que incluye no tanto una banda visual, sino una sonora, el uso de la palabra escrita como hablada y recursos gráficos cercanos al trabajo plástico. Bien sabemos que dichos recursos suponen cierto nivel de sistematización (podríamos decir procesos parciales de codificación) que se tener en cuenta para pensar un posible uso metafórico. Sumado a lo anterior, Ricoeur (2001) nos sugiere que la metáfora es un recurso que aparece en ciertos cines. Ello, supondría, en principio, que la metáfora si bien está presente en el cine clásico no necesariamente atraviesa todos sus anales.

En un trabajo sobre el lenguaje del cine Marcel Martín dedicaba un análisis a dos figuras retóricas en el cine: metáfora y símbolo. Su presupuesto de base es que todo tipo de realidad (para efectos de la del discurso cinematográfico) es de naturaleza simbólica. Mantiene viva la visión metafísica clásica que supone, en términos retóricos, sentidos propios y sentidos figurados: “[...] la imagen implica más que explica” (Martín, 2002: 101). Ubica, de este modo, el símbolo al interior del plano que debe

ser interpretado por el espectador asumiendo un contenido latente en algún elemento del campo visual. Su conceptualización de la metáfora supone un trabajo en el eje sintagmático lo cual implica que su funcionamiento es de naturaleza semiótica.

Bien podemos reconocer que la relación de choque entre planos actualiza la idea de que la metáfora opera en la frase y no en la palabra (lo cual en el cine bien pueden pensarse en como el plano supone una composición, no una unidad mínima o en el montaje que supone siempre una escritura con varias unidades que siempre deriva en el cambio de un elemento que transforma el conjunto). El desajuste implica que es necesaria una sustitución en la cadena narrativa para activar el proceso metafórico. No obstante, si en principio el procedimiento de choque en el eje sintagmático está bien encaminado, no puede asumirse como el único método de producción metafórica. De hecho, gran parte de la riqueza metafórica del cine clásico ocurre al interior del plano. Como sugeríamos, subyace a este enfoque un trabajo homológico que hace del plano un equivalente de la palabra. Y la teoría moderna de la metáfora ha cuestionado que el trabajo metafórico opere en este nivel.

Uno de los casos más interesantes de tematización de la metáfora en el cine es el desarrollado por Christian Metz. Su análisis de la metáfora se encuentra en el marco de sus esfuerzos por desarrollar vínculos entre el psicoanálisis y el cine. Gracias a este tipo de enfoque el trabajo metafórico se retira del papel ornamental y goza de suficiente potencia para dar forma al trabajo discursivo. Metz es claro en este aspecto al precisar que estos recursos son “[...] principios motores que van modelando el lenguaje” (2001: 147). El pensador da un paso más allá del trabajo semiótico y reconoce que para el funcionamiento metafórico las unidades comparadas al interior del eje paradigmático dependen de la exterioridad del lenguaje para producir el nuevo sentido (sus similitudes son de tipo semántico). Con ello se distancia de la visión semiológica que restringe la metáfora al plano de los signos, lejos de la dimensión referencial.

La fuerza discursiva de la metáfora radica en mostrar algo, de un

modo diferente al lenguaje natural ya que la desviación siempre supone un desequilibrio estructural. Metaforizar supone sacar de su zona de confort al esfuerzo de gramaticalizar el cine (así dicho propósito sea una utopía). Re-describir es ofrecer un modo diferente de ver la realidad desde el soporte del lenguaje. No se pierde de vista que la experiencia del mundo está condicionada por nuestros discursos y que la fuerza poética de la metáfora (su impertinencia semántica, su desequilibrio sintagmático) sabotea al lenguaje mismo para amplificar su relación con lo real.

## 2.2. Pensar la metonimia. Desviación de significados

En calidad de figura retórica la metonimia ha tenido un lugar modesto, en términos de análisis, si se le compara con la metáfora. El uso de la metonimia es igual, sino mayor, al de la metáfora en el habla cotidiana como en la más selecta literatura. La disparidad corre por el papel que cada figura juega en el contexto simbólico. Mientras la metáfora amplifica el sentido generando una suerte de engrosamiento figurado por perturbación del sistema gramatical, la metonimia opera en términos de circulación, tendiente a la economía lingüística. Su interés no es el ampliar las arcas culturales, sino, simplemente, cambiar sus circuitos.

No obstante, suponer que no hay riqueza simbólica en la metonimia es un error de juicio. Si bien su papel no es la refiguración que amplifica la *semiosfera*, su capacidad de reorganización tiene un fuerte valor simbólico. Su fuerza radica en la manipulación de los materiales, en la capacidad de movilizar el sentido de un espacio a otro. Etimológicamente significa designar una cosa con el nombre de otra. *Meta* supone una relación de cercanía, estar junto, *onoma* se traduce literalmente como nombre, nominación. Un nombre en lugar de otro con el cual existe una relación de proximidad.

La metonimia ha sido históricamente tematizada como un mecanismo que supone una desviación de significados originarios o de base. Si existe desviación no es de un lenguaje natural sino de una

convencionalización cultural de ciertos sistemas expresivos. Nos interesa retener que la metonimia supone un desplazamiento del sentido (y para ello debe existir de base un significado convencionalizado). Sumado a ello, no solo tiene lugar un proceso de desplazamiento, sino uno de sustitución. Podríamos decir que el desplazar es el mecanismo que orienta la metonimia (paso de un lugar a otro), y que el resultado es una sustitución (reemplazo de un elemento por otro).

La obra de Le Guern (1990) señala que la metonimia no refigura la sustancia del lenguaje para amplificar sus posibles sentidos, sino, que se centra en la relación entre el lenguaje y la dimensión referencial que tiene naturaleza extralingüística. En otras palabras, la metonimia se identifica por su distanciamiento entre realidades lingüística y extralingüística. Dicho procedimiento supone que lo nominado (el caso al que se hace referencia) sigue siendo el centro del mecanismo retórico pero se alude a él de un modo indirecto o derivado. Por supuesto, esto depende de la convención. Como bien señala Le Guern (1990), no hay forma natural de nombrar o hacer referencia.

Si bien no nos interesa dar pie a una taxonomía de la metonimia, vale la pena mencionar, al respecto, los trabajos de Le Guern (1990) y Lakoff & Johnson (2004). Dichos autores ofrecen una clasificación contemporánea que depende de rasgos espaciales, temporales y modales. El esfuerzo clasificatorio sirve para mostrar el amplio espectro de trabajo metonímico que en algunos momentos históricos fue constreñido a la relación parte-todo. Aquí se señala, como rasgo, la contigüidad referencial y discursiva que permite que un fragmento, en esta clave, se desplace en forma referencial (sinécdoque). En otras palabras, dicho desplazamiento depende, siguiendo a Le Guern, de una forma de contigüidad que supone cercanía ya sea física (continente por contenido), lógica (causa por efecto), simbólica (signo por cosa significada) entre otras opciones.

En contraparte, es interesante señalar cómo Lakoff & Johnson, dejan ver que algunas de las tipologías revelan, con fuerza, cómo la contigüidad depende de dimensiones contextuales y de unidades o patrones culturales.

Dicho sea de paso, ocurre igual en la perspectiva de Le Guern, solamente que su taxonomía tiende a caer presa de la idea de que el afuera tiene una estructura por fuera del lenguaje (realismo metafísico). Bien sabemos que la relación causal no está dada antes de la experiencia. Únicamente es posible por un modo cultural de asociar (por contigüidad) cierto tipo de vecindades. Nos parece más relevante ver que el plano referencial emerge ante nosotros gracias al modo en que el lenguaje lo dispone. En esa medida, el trabajo en el plano sintagmático puede hacer que la cercanía referencial opere de modos inusitados ampliando la fuerza estilística de la metonimia.

Pensar la metonimia en el territorio del cine supone el reconocimiento de una materia expresiva singular. Si bien la relación de cualquier lenguaje con el afuera no se resuelve vía duplicación (ni en los lenguajes visuales-analógicos como el cine o en los digitales como la lengua), en el caso del séptimo arte es casi inevitable creer que existe una clara dimensión referencial objeto de representación. La dimensión referencial será clave para pensar operativamente la metonimia. Pero ese mundo exterior, lo sabemos bien, no existe sino cercado por un proceso semántico contenido en una *semiosfera* colectiva. Por eso, al hablar del plano referencial que es (figuradamente) trasladado a la pantalla no se afirma la existencia de dos planos ontológicamente separados. En otra vía, se reconoce el desplazamiento de un sistema de organización semántica (que llamamos apresuradamente realidad) a otro que, con más atino, denominamos cine.

Metz se preocupa por señalar que el cine no opera en clave metonímica. No todo montaje, por el hecho de depender de un proceso de contigüidad entre imágenes, supone una actualización de esta figura retórica. En señalamientos del autor en la obra hay una operación sintagmática interesada en modificar los discursos más que establecer “[...] relaciones de conexión metonímica en el referente” (2001: 168). Es decir, al ser la metonimia el modelo expresivo que orienta al cine no podría establecerse qué elementos son desplazados para revelar de qué manera el sentido se traslada. Y si la respuesta es la realidad externa, todo lenguaje (que asuma un trabajo representativo) lo haría. Sin embargo, si el modo de

trabajo opera en la relación sintagmática con la exterioridad, es posible, en ciertos casos, un desplazamiento del modo de comprensión semántica del afuera, como de la organización sintagmática a partir de diferentes técnicas propias del cine como institución.

Paralelamente Metz concentrará su caracterización en la traslación en el plano significante. “Gracias al juego de montaje y composición, un elemento de la película se convierte hasta cierto punto en el símbolo del otro (metonimia)” (2001: 182). Nos importa aquí señalar que dicha simbolización se hace más clara si se piensa en términos indiciales. Un elemento de la cadena significante (imagen, objeto, ángulo, plano) remite, ofrece una pista, sobre otro elemento. Su relación de sustitución no supone un cambio semántico, sino simplemente un reemplazo para que la unidad sustituida emerja en la lectura. En esta medida Metz nos entrega dos modos de pensar la metonimia en el interior del cine. Para eso mantiene la relación referencia-sentido en términos de referencialidad (que hace alusión a la exterioridad con que el cine negocia) y en términos de discursividad (que remite al proceso de organización expresiva del séptimo arte).

El primer caso supondría contigüidad referencial más comparabilidad discursiva. En tal caso la metonimia operaría por un proceso de asociación en el discurso fílmico de una imagen con otra, un fragmento de la imagen con otro fragmento, un sonido y una imagen o diferentes variaciones como bien sugiere Metz (2001). Lo clave es que solo presenciamos uno de los elementos en pantalla que remite al otro (literalmente ausente). El reemplazo evoca el sentido sin modificación: un caso puede reconocerse en la imagen de una muñeca que remite a una niña (potencialmente usuaria del objeto). El segundo caso supone la combinación entre contigüidad referencial y contigüidad discursiva. Este caso es nominado por Metz metonimia en sintagma. Al igual que en el caso anterior se da una combinación de dos elementos referenciales (por ejemplo la niña y la muñeca) solo que ambos aparecen al interior del plano discursivo. Si bien este caso pareciera propio del montaje es posible al interior del plano en ciertos modos de composición o gracias al movimiento

de cámara. Pensemos en la niña dueña de la muñeca y cómo construir retóricamente su muerte. A lo largo de la diégesis las hemos visto juntas lo cual establece la contigüidad referencial y la contigüidad discursiva. En cierto momento la historia nos sugiere la posible muerte de la niña, digamos, en un fuego cruzado. Un plano nos muestra el posible momento de la muerte pero es truncado. El plano siguiente (contigüidad discursiva) nos muestra a la muñeca cayendo al suelo. Constatamos la muerte a través de una metonimia en sintagma.

### 3. EL CASO DEL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Si bien hablar de cine clásico supone un tipo de mecanismo de naturaleza histórica (o por lo menos historiográfica) quisiéramos, para efectos de nuestro trabajo sobre retórica del cine, pensar esta estratificación en términos de lenguaje. No sobra decir que el cine clásico, como objeto de estudio, puede ser configurado a partir de la mirada que se dirija sobre sus avatares. Entre las posibilidades nos interesa un ángulo semio-lingüístico que revisa los modos de escritura, representación y narración en un corte diacrónico. Y para ellos haremos uso, a lo largo de nuestro texto, de los regímenes de análisis propuestos por Casetti & Di Chio, en términos de una máquina discursiva para abordar comparativamente diversos cortes (periodos temporales) en la historia del cine.

Nos compromete, en este momento, el cine clásico asociado de modo natural con Hollywood, cuyo inicio cronológico es fechado en la segunda década del siglo XX. En esta década, puede decirse, se considera que existe cierta madurez discursiva, propio del trabajo experimental de los dos decenios previos, para sistematizar diversos hallazgos en una suerte de gramática colectiva. Queremos rescatar algunas de las ideas de Bordwell, Staiger & Thompson (1997) para exponer cómo este estrato filmico oficia en calidad de metafísica del cine y supone la posibilidad de un sentido propio (cuasi gramaticalizado). Los autores implicados fechan al cine clásico de manera precisa: 1917-1960. Consideran que este espectro cubre

el origen y ocaso de un estilo. Nosotros, no obstante, haremos un corte en este marco temporal y cerraremos (con cierta arbitrariedad) el cine clásico a finales de la década del treinta. Consideramos que dicho corte, siguiendo la obra de Casetti y Di Chio, se explica porque las décadas del cuarenta y cincuenta responden a un cambio de estilo que da paso a una narrativa barroca.

Bordwell, Staiger & Thompson (1997) señalan que el cine clásico puede ser analizado a partir de tres sistemas centrales (operan igual para cualquier mecanismo narrativo): de lógica narrativa, de espacio cinematográfico y de tiempo cinematográfico. En el cine clásico no cabe duda de que los sistemas de espacio y tiempo están subordinados al sistema narrativo-causal. Para los pensadores el modelo clásico dominante, a partir de 1917, utilizó esta triada en forma estandarizada. El primado del sistema narrativo tiene una justificación que da paso a la hipótesis metafísica. Al optar por un tipo de obra (filme) que busca copiar el flujo de la vida, debe emular, de la mejor forma posible, sus dinámicas connaturales. Que el cine se parezca a la vida no supone otra cosa que el trabajo narrativo clásico busca crear, al interior de su estilo (de su modelo de representación), sustitutos de las leyes naturales (con todo lo problemática que es esta idea). Por ello Bordwell al referirse al cine de Hollywood, nos dice que: “[...] pretende ser realista tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a la probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico); el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa invisible” (1997: 3).

Casetti & Di Chio (1991) nos ofrece un singular modelo para comprender las diferencias entre diversos estratos históricos del cine con su propuesta de tres tipos de regímenes de configuración que dan cuenta de las variaciones que tienen lugar en el cine clásico, barroco y moderno. Para efectos de nuestro trabajo, esta propuesta nos permite no solo articular la idea de pensar la metáfora (y en general las figuras retóricas) en el plano, el montaje y en la diégesis, sino reconocer las variaciones de dichos mecanismo en términos diacrónicos. Dichos regímenes (contigüidad

entre imágenes, mimetización espacio-tiempo y diégesis como historia) se configuran en estrategias para construir el mundo que es de naturaleza semántica y tender puentes con otras artes (mecanismos que permiten dar forma al relato).

De igual forma, los autores señalan que estos regímenes definen: una escritura propiamente clásica (de allí que el nombre sea una selección estilística asociada al trabajo de otras artes como la pintura), un sistema de representación por analogía absoluta (comparación subordinada a un mundo externo fuertemente configurado) y una estrategia de narración fuerte (que supone una obra estructuralmente cerrada para dar poco espacio a la libre interpretación). Explican cómo se da paso a “[...] una escritura que mantiene un gran equilibrio expresivo, funcionalidad comunicativa e imperceptibilidad en la mediación lingüística” (Casetti & Di Chio, 1991: 113). En el caso particular del régimen representativo se opta por la figura de la analogía absoluta para sugerir que el cine clásico tiene como imperativo la comparación pieza a pieza del filme y la realidad de base.

### **3.1. *Amanecer* (1927) de F.W. Murnau**

Históricamente *Amanecer* destaca por ser la primera película en recibir el premio Oscar. Esta primera incursión del director alemán F.W. Murnau en el cine clásico de Hollywood, nos presenta la historia de una pareja que intenta recuperar su matrimonio tras un desliz extramatrimonial. Las aventuras los llevan a los límites de la muerte. En el trasfondo nos revela el conflicto entre el campo y la ciudad, y los modos de idealizar dichos espacios. Acorde con el estilo clásico, la narrativa de este director tiene un tono realista, sin embargo (quizás por la experiencia en la República de Weimar) la escritura general del filme sugiere un tono expresionista que en este tipo de estética ofrece un grado de metaforización que encarna (principalmente en términos plásticos, de claroscuros) variaciones figurativas.

En una clave que bien puede en la actualidad considerarse

una metáfora muerta por su lexicalización al interior del modelo de representación institucional, una de las primeras secuencias nos pone en presencia de la superposición por difuminado de dos rutas de tren que se cruzan. Como si se metaforizara un choque de dos caminos, nos anticipan (en calidad de intriga de predestinación, de indicios narrativos) que dos mundos van entrelazarse de manera inevitable. Esta figura construida en términos sintácticos (por montaje) adquiere su poder re-descriptivo cuando se conecta con el plano diegético. Son el campo y la ciudad los que van a chocar hasta adquirir rasgos antropomórficos. No podemos dejar de reconocerlo como la lucha entre el cielo y el infierno, o tal vez como ángeles y demonios que convierten a nuestros personajes en pequeños títeres. Esta metáfora de territorialidad tiene su fuerza gracias a que el espacio es desfigurado. La técnica de superposición desafía la idea de que la pantalla es espejo. En este caso, para mantener la figura, sería un espejo fraccionado. Ello nos ubica, metafóricamente, en torno a dos rutas espaciales que chocan, logrando que ciudad y campo se personifiquen en el régimen narrativo.

Nuestro protagonista piensa en asesinar a su esposa por el amor de su amante que lo invita a ir a la ciudad. En medio de un pantano (los amantes) fantasean con lo que la urbe puede ofrecer. Y Murnau nos ofrece una de las más interesantes metáforas al mostrar a los personajes desde atrás con la mirada dirigida al interior del cuadro en el que superpone imágenes de la ciudad (que evidentemente evocan una ilusión, imágenes que no solo circulan a alta velocidad sino que han sido rodadas en un ágil travelling). La carga metafórica se activa al interior del plano (metáfora construida en el régimen de escritura) pero con una técnica de superposición que supone una inscripción palimpséstica. Sumado a ello, el movimiento de la cámara en la imagen superpuesta introduce una duplicación del papel de dicha cámara. La primera imagen supone una cámara naturalista, discreta que observa a distancia. La segunda cámara, artificiosa, revela un movimiento anti-natural (en contraste con el cuerpo humano), supone un espacio estrictamente cinematográfico.

Esta tensión genera una impertinencia semántica clara. Estamos en presencia de una metáfora del cine (no solo en el cine). Y no se trata simplemente de hacer cine con referencia al cine en una *mise en abyme*. En este caso los personajes sueñan con la ciudad como si vieran una película y los espectadores vemos a los personajes convertirse en espectadores. La segunda imagen que revela la presencia de la cámara nos sugiere que no estamos de cara a un espacio natural (fruto de una analogía absoluta) sino de un espacio cinematográfico fruto del lenguaje filmico. Se metaforiza el dispositivo mismo como creador de realidad. Se nos arguye que el cine falsifica todo lo que toca, sin que lo que presenciemos sea una falsificación (finalmente se justifica como un sueño en estado de vigilia). Se nos anuncia, metafóricamente que, luego del cine, la realidad será medida con la fuerza discursiva del séptimo arte.

### **3.2. *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin**

*Tiempos modernos* es una de las piezas maestras del cine clásico. Y una de las razones es que es un epitafio del cine silente. Chaplin interpreta y dirige, por última vez, a su emblemático personaje: Charlot. Como bien es sabido el famoso director se negó, hasta esta obra, a asumir el paso al cine sonoro y las consecuencias que tal cambio deparaba para su filmografía, tejida a partir de la pantomima. Nos cuenta los esfuerzos de supervivencia de Charlot en medio un trabajo árido a causa del cierre de fábricas en manos de sindicatos que reclamaban mejores condiciones. Nuestro héroe es víctima del sistema y va a prisión varias veces, incluso a un hospital para enfermos mentales. Conoce, en su periplo, a una joven que ha quedado huérfana y sobrevive hurtando comida. Entre ambos se teje una historia de amor que cuando parece alcanzar cierto grado de felicidad es truncada por el sistema.

En múltiples ocasiones la escena inicial del filme ha sido objeto de estudio como figura retórica. La mayoría de autores la catalogan como una metáfora. A través de la yuxtaposición de dos planos (mediante un fundido)

vemos a un rebaño de ovejas convertirse en un grupo de trabajadores que emergen de la tierra (un subterráneo) obviamente con premura. La carga metafórica puede reconocerse en este intento comparativo de señalar que los seres humanos han sido domesticados. Ello supondría una metáfora fruto del trabajo de montaje. La impertinencia semántica viene dada gracias a que, más que la comparación de cuerpos (ovejas-hombres) reconocemos cierta semejanza en su comportamiento (léase el movimiento figurado en el cuadro). Podemos rastrear en la *semiosfera* los sentidos atribuidos a las ovejas para trasladarlos a los hombres. Esta metáfora se fortalece o amplifica en otros planos que, mediante el choque, nos muestran cómo los obreros han sido domesticados, se han convertido en presas del tiempo. Se evocan, metafóricamente, las sociedades industriales donde el tiempo es oro y la fábrica hace de los empleados piezas de su engranaje.

Y sin duda el hombre como prótesis de la máquina es metaforizado. La primera secuencia del filme nos muestra el trabajo en la fábrica. Allí encontramos a Charlot encargado de trabajar en una cadena de ensamblaje. Se nos revela cómo los cuerpos de los trabajadores operan en calidad de sustitutos de la maquinaria. Nada más clave que la imagen de nuestro singular héroe luego de que se detienen la producción para el descanso, que deja ver como su cuerpo (en un movimiento antinatural) se mueve robóticamente. Esta imagen desnaturaliza el cuerpo para metaforizar los estragos del sistema industrial. Esta fuerza retórica se refuerza con una bella imagen en que la máquina literalmente devora a Charlot. En un corte propiamente cinematográfico vemos cómo su cuerpo circula entre los engranajes con completa naturalidad. Metáfora de engullimiento que expone el modo en que los cuerpos devienen protésicos hasta el punto de no tener referencia sin el sistema mecánico de la modernidad.

Luego de salir de la maquinaria vemos cómo nuestro héroe, en apariencia, ha caído preso de la locura. Vagabundea hasta sabotear los controles de la maquinaria. Sin duda, vemos a una suerte de niño, a un joven Dionisio, que sabotea la apolínea estructura de la industria. Su cuerpo danzarán juega con los objetos. No creemos que exista expresamente un fin

ideológico. Únicamente un cuerpo que hace una línea de fuga al interior de una especie de aparato de Estado. Metafóricamente el sistema es sabotado en su interior por un cuerpo que no puede ser controlado. El automatismo es reemplazado por la danza como forma poética para ironizar el sistema. En términos operativos, la metáfora funciona gracias a que el cuerpo de Charlot (puesto en contraste con los cuerpos de sus compañeros) es una expresa impertinencia semántica. De allí que el trabajo re-descriptivo, en términos metafóricos, ofrezca una realidad que cuestiona la importancia obcecada del desarrollo industrial.

#### **4. EL CASO DEL CINE POSTMODERNO. NEO-HOLLYWOOD**

En calidad de estrato histórico la idea del cine posmoderno ha sido fuente de polémica. Si bien se ha aceptado, con relativo consenso, la existencia de un cine clásico y la de su contrapartida denominada cine moderno, la postmodernidad aparece puesta en cuestión o incluso no es reconocida por una parte de los historiadores del séptimo arte. Nos interesa la naturaleza estético-narrativa del cine postmoderno más que el periodo de tiempo que ocupa. Tomar este cine como campo de aplicación de la metonimia se asocia a algunos de sus rasgos principales como la autorreferencialidad visual-narrativa, la tendencia a refigurar el pasado, el trabajo intertextual e intergenérico, la presencia marcada de la parodia como modelo artístico. Deseamos concentrarnos en la relación de reciclaje de este cine con el cine precedente hasta el punto de solicitar, en gran medida, la salida del modelo del filme como unidad textual para reconocer que el texto en pantalla es la historia del séptimo arte: “El cine posmoderno surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno” (Zavala, 2005: s.p.).

Nos importa el cine postmoderno por su tendencia en prolongar narrativa de otros cines, por su insistencia en la reescritura de otros textos.

Dicho de manera concreta, nos interesa su evidente naturaleza intertextual (si pensamos en Kristeva), transtextual (si pensamos en Genette). Incluso podríamos decir que su operación es hipertextual si pensamos que sus obras dependen de la existencia de otras previas. Sin embargo, no se trata de que los filmes sean secuelas de otras historias o continuaciones al estilo de antologías. Los filmes bien pueden ofrecer un universo diegético propio. Resaltamos que la manera de configurar su estilo siempre supone al cine como hipotexto, como gran texto de base que condiciona sus modos expresivos (quizás como architexto). En esta medida nos interesa la idea de intertextualidad que va de la remisión directa a otros filmes (en calidad de cita) hasta el trabajo de duplicación (incluso de plagio) de un estilo, un género (intergenericidad), un autor, un filme singular.

La parodia, que goza de un lugar central entre los estudiosos del cine postmoderno, se caracteriza tanto por el trabajo intertextual en clave tributaria como por el afán de desmontaje del texto evocado. Parodiar (que no puede ser un acto reducido a la burla: parodia cómica) supone siempre un fuerte afecto por el texto (o fragmento textual) parodiado (parodia irónica). Pero, para poder generar dicho tributo debe ofrecer de su propia cosecha marcas expresivas que bien pueden reconocerse en el hecho de desmontar la estructura referida que Markus (2011), en su devenir intertextual propicia su propio desdoblamiento (bitextualidad).

Pensamos el funcionamiento de la metonimia en dos filmes norteamericanos que pueden categorizarse dentro del cine postmoderno. Filmes que realizan, de diferentes modos, un uso de la metonimia para dar pie al proceso de transtextualidad. Nos impele revelar los modos en que dichas evocaciones gravitan en torno a filmes producidos en el siglo XXI, filmes que privilegien la dinámica transtextual y la estrategia de la parodia para dar forma a sus relatos. En gran medida, la metonimia, que bien podemos tematizar como una figura que apoya ciertos fragmentos narrativos (principalmente en el plano o en la escritura en imágenes), adquiere un rol de mayor envergadura al ofrecer la reescritura de toda la tradición del séptimo arte.

Creemos que la metonimia sirve como coartada para gran parte del esfuerzo intertextual. Sea simplemente en calidad de cita (intertexto) puede reconocerse la presencia de la referencia porque ciertos elementos de un filmes (que pueden ser del orden del plano visual o sonoro, de los elementos puestos en pantalla, incluso de la diégesis) ofician como mecanismos de remisión. Metonimia en paradigma o sintagma, se desplaza un campo semántico original por evocación. La clave, casi siempre asociada al pastiche o a la parodia, supone reconocer la presencia del referente original. No se trata de resemantizarlo sino de hacerlo visible. Y dicho desplazamiento tiene un valor tributario propio de la retórica metonímica. Revisaremos algunos casos que bien pueden suponer que la metonimia ofrece un desplazamiento de una escena concreta de un filme, un género cinematográfico u otras textualidades como poéticas de la pintura o incluso narrativas televisivas.

#### **4.1. *Kill Bill*: volumen I (2003) y volumen II (2004) de Quentin Tarantino**

Sin duda, la nominada como cuarta película de la filmografía del director Quentin Tarantino es un claro ejemplo de cine postmoderno. A pesar de ser presentada al público en dos partes se debe considerar como una obra única. La estrategia de partición revela, inicialmente, una marca architextual que la conecta con el modelo de serialización propio de formatos narrativos como el folletín, las historietas o la televisión. La inclinación postmoderna se revela en una marcada escritura intertextual e intergenérica que la acerca a la estética del pastiche. Se tributa gran parte de la historia del cine recreando escenas concretas de otros filmes y combinando (casi como un collage) géneros diferentes: cine negro, de artes marciales, western, entre otros. La potencia de esta obra estriba en que su relación intertextual es manifiesta de manera evidente. Bien puede reconocer en ella el modelo y la copia y, para efectos estéticos, cómo la copia tributa y amplifica al original. Esta pieza retrata una clásica historia

de venganza que nos remite a una de las técnicas de la narrativa universal, gracias a un fino ejercicio de puesta en serie cuya anacronía, en términos del orden del relato, potencia el modo de dar cuerpo al viaje de nuestra heroína.

En esta obra podemos reconocer el trabajo metonímico que hace referencia tanto a filmes concretos como a grandes géneros cinematográficos. Al final de la primera parte, la venganza lleva a nuestra protagonista a Japón. En una de las más apoteósicas batallas de la historia del cine la vemos enfrentar a una cruenta banda. Esta escena, que bien rememora el cine yakuza, nos ofrece una metonimia del cine de artes marciales y de uno de sus grandes exponentes: Bruce Lee. La metonimia toma cuerpo gracias al vestuario que usa nuestra heroína. Su traje amarillo es un duplicado del atuendo usado por Lee en la película: *Juego con la muerte* (1978). El mecanismo intertextual es posible por el desplazamiento basado en una marca de referencia visual. Vemos el traje de nuestra heroína pero este trae (metonimia en paradigma) el campo semántico de otro filme. Lo interesante es que a partir de una metonimia concreta se amplifica todo el fragmento del filme que evoca la fuerza de las artes marciales.

Un plano de la segunda parte del filme nos pone en contacto con el cine de zombis. Nuestra protagonista es enterrada viva pero gracias a su entrenamiento logra escapar de la tumba a la que ha sido confinada. Vemos su mano salir de la tierra y acto seguido todo su cuerpo que se libera. Compréndase como una metonimia de la película *Miedo en la ciudad de los muertos vivientes* (1980), de Lucio Fulci o como una imagen icónica del cine zombi. Este plano opera como una metonimia en paradigma. El campo semántico se desplaza gracias a la *semiosfera* alimentada por el género. Sabemos que nuestra heroína no es un zombi (si bien la evocación metafórica es posible). Lo que nos interesa es el retrato del gesto (ambientado en un cementerio en medio de la noche) que permite que la marca de género se haga presente como tributo en *Kill Bill*.

Podemos, entre la infinidad de casos, agregar un tercero. Nuestro director retrata el tenso encuentro entre nuestra heroína y Bill (el hombre

objeto de su cruzada) a partir de un vertiginoso montaje de primeros planos que muestran los ojos de cada uno de los personajes. Los ejes de mirada se encuentran y no es difícil descubrir en este combate entre planos una metonimia al clásico duelo propio del cine Western. Este género es tributado en el filme, pero en este caso el contexto es indirecto. Metonimia en paradigma, es tanto el fragmento del cuerpo seleccionado (los ojos), como el proceso de escritura que supone el choque visual, el que desplaza una marca semántica de género al interior de nuestro filme.

#### **4.2. *Dominó* (2005) de Tony Scott**

*Dominó* nos ofrece un interesante ejercicio intertextual que rompe con la clásica distinción entre ficción y realidad (por lo menos en términos de una realidad social construida, que, de todos modos, es ficticia). En este bio-pic (que es de algún modo una forma hipertextual que depende de un hipotexto biográfico) asistimos a los periplos de la joven cazarrecompensas que se gana la atención de los medios. Proviene de una familia con una cómoda situación financiera. Sin embargo, reniega del estilo de vida banal asociado a la riqueza. La serie de televisión de la década del noventa *Beverly Hills 90210* (FOX) se convierte en una referencia intertextual. Escuchamos la música del cabezote mientras nuestra protagonista se encuentra con su familia en la piscina de una suntuosa mansión. El comentario verbal es una diatriba contra la serie y lo que representa. Con este contexto la fuerza metonímica la encontramos cuando nuestra heroína (y sus dos compañeros) aceptan que se haga un reality show sobre su trabajo. En calidad de entrevistadores son contratados dos actores de la citada serie: Brian Austine Green (quien interpretaba a David Silver) e Ian Ziering (quien interpretaba a Steve Sanders). Si nos fijamos, ellos son una metonimia de los personajes. Y lo son porque no los representan. No actúan como ellos, sino que al verlos en pantalla (sumado a que se hace referencia a la serie) metonímicamente evocan los roles que jugaron. Se da pie a una ruptura de fronteras porque los actores se interpretan a sí mismos,

pero construyen personajes diferentes para el filme (metonímicamente evocan los personajes de la serie). No están recreando una biografía, pues los acontecimientos que los involucran son ficticios. Y al ser ellos mismos la marca de realidad se amplifica y conecta la realidad con la textualidad del mundo de la televisión.

Nos interesa señalar una metonimia de carácter paratextual. Genette nos recuerda que el paratexto opera por la extensión de un texto de base que lo complementa: un prólogo, un epílogo, por ejemplo. En el caso de cine bien puede ser un tráiler o una banda sonora. Sin embargo, creemos que el paratexto fílmico por excelencia es el cartel. Y en tanto es una pieza materialmente independiente del filme, solo podemos evocarla a su interior. Tony Scott, gracias a su estética multimedial, nos la regala con claridad. Justo cuando el equipo tiene éxito en su trabajo y se prepara para grabar el reality show, es retratado por la cámara de nuestro director rompiendo la ilusión narrativa clásica. Los vemos posar frente a la cámara (que además sobrepone un *sinfin* de imágenes a alta velocidad). La pose de los personajes, el tipo de retrato directo oficia de metonimia de un cartel de cine. Y este campo semántico se reconoce gracias al tono visual del filme que desestabiliza materialmente la imagen clásica. Basta con ver algunos carteles del filme para afirmar la presencia de esta metonimia paratextual.

## 5. A MANERA DE COLOFÓN

Comprender el modo en que la metáfora y la metonimia operan, en este caso en calidad de estrategias de organización narrativa, supone el reconocimiento de un esfuerzo por gramaticalizar el cine y ofrecer una impertinencia semántica. Pareciera que sobre esta falsa literalidad ambas figuras puedan operar para reconfigurar el sentido (para amplificarlo en la metáfora, para desplazarlo en la metonimia). Sin embargo, no se trata de sostener que las imágenes en movimiento tengan un uso retórico (derivado de un uso referencial), sino que, si bien sabotean, también poseen la capacidad de dar cuerpo al lenguaje y de operar en términos de función

poética para producir sentido. En síntesis, aunque ambas figuras tienen un uso funcional tributario al grueso de los filmes analizados, es claro que algunas de ellas tienen una fuerza poética notable: la metáfora en los casos analizados revela la falsa gramática del cine clásico, la metonimia en los casos correspondientes opera como mecanismo textual para materializar la intertextualidad del cine postmoderno.

Abordamos el cine clásico y el cine postmodernos como cortes históricos; desde el ángulo del lenguaje, nuestro acercamiento los tematiza como periodos determinados desde el punto de vista expresivo. Con precisión son modelos de representación narrativa donde cada figura opera expandiendo nuestra comprensión de la retórica más allá de la clásica visión ornamental. En el primer estrato histórico estudiado se revela que el sueño de naturalidad puede ser destruido, vía metáfora, sin que eso suponga una muerte del cine. Al romper ciertas reglas del clasicismo filmico, la metáfora logra desplegar la potencia poética con mayor fuerza re-descriptiva desmontando la configuración mimético-representativa que está a la base de este modo de representación. Aunque podemos reconocer que el uso de la metáfora no es únicamente una herramienta novedosa en el cine clásico, podríamos señalar que sus alcances además de servir como un recurso cinematográfico para abrirse a otras escrituras y trascender los lenguajes filmicos de época, es posible evidenciarlos como una característica magistral de la retórica clásica.

En el segundo estrato, observamos que la metonimia permite que el cine se conecte con su historia. Gracias a que esta figura admite relaciones intertextuales, ya que en un filme pueden converger las imágenes de otros periodos. El cine postmoderno registra un reciclaje o re-escritura de otras filmografías para desestabilizar la imagen clásica. Mantener viva la transtextualidad, vía metonimia, deja que la ilusión clásica se mantenga y se cuestione su falsa naturalidad sin desmontarla totalmente. Claro, esto no puede dar paso a una generalización, lo cual sobrepasa los límites de este trabajo. Solo revela, gracias a los casos, la fuerza de las figuras retóricas para refigurar las formas expresivas del séptimo arte.

Bien podemos decir que la fuerza de ambas figuras retóricas estriba en potenciar la organización narrativa del filme, dada su capacidad de modificar el modelo de representación institucional del cine. En ambos casos estudiados se permite un cuestionamiento, en acto, del anquilosamiento de los sistemas expresivos. En consecuencia, crecen los modos de re-descripción del afuera, como las relaciones semióticas entre diferentes textos. Una retórica expandida opera como ápice para pensar la historia del cine fuera del circuito oficial y nos regala ciertas tonalidades estéticas inadvertidas en una visión instrumental de figuras como la metáfora y le metonimia. Como sugiere Tassara (2002), no se trata solo de persuadir al espectador sino de retar su modo de interactuar con los modos de producción de sentido fuera del lenguaje verbal. Y en esa medida los regímenes de escritura, representación y narración del cine permiten que las figuras cobren forma en un cuerpo, en la refiguración de un objeto, en la composición visual, en las marcas estilográficas de la cámara, en el choque por montaje, en los confines de la diégesis.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS, J. C. (2007). *El discurso nacionalista en el cine colombiano: 2005-2006*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- BLACK, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. & THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- CASSETTI, F. & DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
- FEBRES, N. (2010). “La metáfora del panóptico: entre la vigilancia y el control social. Imagen y teoría desde una perspectiva antropológica audiovisual”. *Gazeta de Antropología* 26.2, 1-9 (también en: <http://>

- [www.ugr.es/~pwlac/G26\\_31Nieves\\_Febrer.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G26_31Nieves_Febrer.html) [20/05/2018]).
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LE GUERN, M. (1990). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Valencia: Frónesis.
- MARTÍN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- METZ, Ch. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- ODÍN, R. (2000). “La question du public. Approche sémio-pragmatique”. En *Cinema et réception. Reéseaux*, J. P. Esquerzi & R. Odín. (coords.), 18 (99). Paris: Hermes Science publication.
- ORTIZ, M. J. (2011). “La metáfora visual corporeizada: bases cognitivas del discurso audiovisual”. *ZER Revista de Estudios de Comunicación* 16.30, 57-73 (también en: <http://hdl.handle.net/10045/34063> [20/05/2018]).
- RICOEUR, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- ROSSI, M. J. (2012). “Dar letra al film, dar cuerpo a las ideas: cine, filosofía y hermenéutica”. *Nuevo Itinerario, revista digital de filosofía* (Argentina) 7.
- TASSARA, M. (2002). *Las figuras argumentativas en el discurso publicitario*. Ponencia presentada al congreso internacional: *La argumentación lingüística, retórica, lógica, pedagógica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- ZAVALA, L. (2005). “Cine clásico, moderno y posmoderno”. *Razón*

*y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en comunicación* (Monterrey: Departamento de Comunicación del Instituto Tecnológico de Monterrey) 46 (también en [www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/zavala.html](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/zavala.html) [20/05/2018]).

Recibido el 22 de febrero de 2018.

Aceptado el 17 de julio de 2018.

