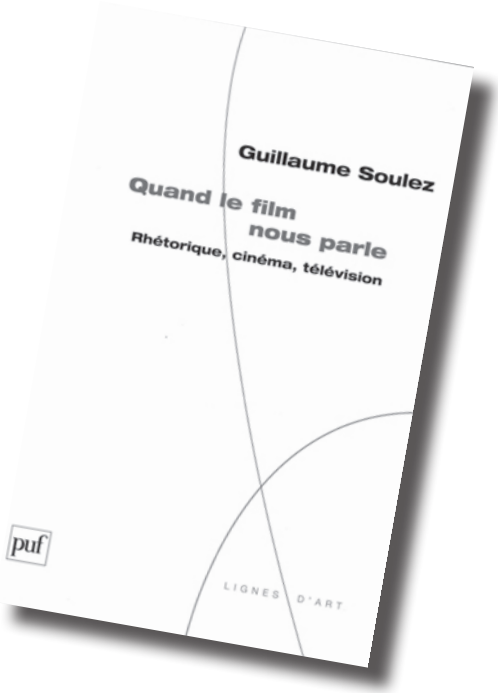
CONVERGENCIA
Revista de Ciencias Sociales

La retórica aplicada en la comunicación audiovisual: actualidad teórica y metodológica

Rhetoric applied in audiovisual communication: theoretical and methodological state of the art

Carlos González-Domínguez
Universidad Autónoma del Estado de México, México/cgdomin@hotmail.com



Soulez, Guillaume (2011), *Quand le film nous parle. Rhetórique, cinéma, télévision,* París: Presses Universitaires de France, 252 pp., ISBN 978-2-13-058954-9.

ISSN 1405-1435, UAEM, núm. 59, mayo-agosto 2012, pp. 243-251

Desde la rehabilitación de la retórica en el siglo XX, gracias a la obra de Perelman y Olbrechts-Tyteca (*Traitée de l'argumentation*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles [1957], 2008), las ciencias de la comunicación han tenido un fundamento epistemológico de primer orden. Una de las obras más recientes de esta aplicación de la retórica es la de Guillaume Soulez: *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision* (Presses Universitaires de France, París, 2011). Como su nombre lo indica, este trabajo se ocupa de poner en evidencia la pragmática de la retórica sobre estos dos soportes mediáticos de suma importancia social en nuestros días. Para Soulez, los usos de la retórica deben ser "contra el imaginario de la 'manipulación' [ya que la retórica restituye], al lado de la capacidad mimética, la capacidad deliberativa de las imágenes y de los sonidos, fundamentalmente de un diálogo entre el film en tanto que discurso y el espectador" (Soulez, 2011:13). Esta forma de concebir la retórica reivindica el principio aristotélico de la construcción del discurso siempre en vista del auditorio. En otros términos, la retórica se preocupa del auditorio antes que del emisor y del contenido discursivo. Basta recordar el precepto de Aristóteles indicado en su *Rhétorique,* según el cual el discurso del orador debe producir juicios y con ello conseguir la adhesión (Flammarion, París, 2007: 1377b-16).

A lo largo de su trabajo, Soulez nos presenta diversos análisis sobre secuencias cinematográficas, así como de la televisión, para mostrar las diferentes dimensiones retóricas que se juegan en las imágenes y en lo verbal de estos medios. Para dar cuenta de esto, el autor se vale de un *corpus* que debe considerarse como representativo donde se observa, a placer, los usos de la retórica, justamente porque es gracias al dispositivo de las imágenes y de la palabra (vía la metonimia, la *hypotiposis* y la metáfora) como se juega el sentido del discurso audiovisual. En este contexto, llama la atención la propuesta de Soulez en contra del famoso "anclaje", sugerido por Roland Barthes[1]: "Completamente al contrario de la hipótesis de Barthes según la cual la dimensión verbal condicionaría el sentido de las imágenes —lo que produciría una paradoja retórica *de*[2] la imagen—, conviene considerar que la verbalidad (habla o texto) puede suscitar, al contrario, una lectura retórica de las imágenes (y de los sonidos)" (Soulez, 2011: 55).

Otro de los aciertos metodológicos de *Quand le film nous parle* es la aplicación no sólo de la retórica, sino también de la poética. Por esto, Soulez habla de "lecturas" que el analista y/o público aprehende, de acuerdo con su interés

1 "Rhétorique de l'image", en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París: Seuil, 1982.

2 En las citas, salvo indicación, es Soulez quien subraya.

de investigación o de consumo. Se trata de dos dimensiones que se complementan en el todo discursivo: mientras que lo poético es la representación (la *mimesis*), la retórica nos da a comprender lo que el discurso trata por la persuasión. De esta manera, considerando estas dos dimensiones, el autor propone analizar particularmente el cine, para identificar hasta qué punto el espacio fílmico se vale de "una poética y retórica verbales", así como de "una poética y retórica visuales" (56-67); las primeras representan poéticamente y posicionan de manera retórica a los personajes (por su habla), mientras que las segundas acompañan lo que visualmente percibimos en cada una de las secuencias (ya sea en su carácter poético o retórico). Identificadas, estas dos dimensiones permiten ver lo que corresponde a la pura representación, ésta como puro dispositivo poético ya sea del orden de la ficción o de lo real; en cambio, la dimensión retórica pone siempre en perspectiva el campo del espacio público, el cual y en el cual se generan los puntos de vista, fuente de discusión deliberativa y que se encuentra entonces más allá, por ejemplo de un film.

Cabe destacar que para la demostración de estos análisis, Soulez ha seleccionado un *corpus* de documentos representativos del cine mundial (por citar algunos: *À bout de souffle* de François Truffaut, *Bananas* de Woody Allen, *Cuirassé Potemkine* de Sergei Eisenstein, *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard), así como de series televisivas transmitidas en Francia (*À la Maison Blanche* de Chris Misiano y Thomas Schlamme, y secuencias de noticiarios televisivos) y documentales (por ejemplo: *Massoud l'Afghan* de Christophe de Pontiffy, *Délits flagrants* de Raymond Depardon); todos estos hacen de sumo interés los análisis que para el lector resultan concretos y demostrativos. Asimismo, el lector podrá encontrar al final de la obra un "Glosario retórico" que contiene, además de los términos más comunes de la retórica, las nociones que el autor ha acuñado para sus análisis.

Vale la pena hacer notar que los análisis presentados tampoco están limitados a la perspectiva retórica o poética, sino que también hay un esfuerzo del autor por contextualizar las obras analizadas en el plano sociológico. Tal esfuerzo analítico nos revela la solidaridad entre la dimensión poética y la retórica de la obra misma. Este es el caso de la referencia de la diégesis que juega una canción ("Tourbillon de la vie"), interpretada por los mismos protagonistas[3] de la película *Jules y Jim* (de François Truffaut). El valor de

3 Este es precisamente el recurso de muchas de las películas mexicanas de la "Época de oro", en cuyos melodramas la interpretación de canciones participan de la poética y retórica del todo discursivo de la historia.

esta anotación por parte de Soulez es sin duda hacernos ver que, sobre el plano poético, una obra audiovisual tiene tal parecido a una obra literaria, a tal punto que en su análisis podemos proceder metodológicamente como lo hace el crítico literario.[4] Esta canción, para el autor, es una metáfora del comportamiento de los personajes, con la cual se nos indican conexiones con la trama de la historia, tanto de lo que aconteció en el pasado como lo que puede venir. Veamos cómo el propio Soulez identifica esta convergencia de los diferentes planos que compone este flujo narrativo por una canción: "No es que la lectura musical y la lectura retórica *se integren* en la lectura poética para formar una unidad, pues sólo quedaría una lógica (poética) de la cohesión [...] Hay que pensar sobre todo la textualidad[5] fílmica como un entrecruzamiento dinámico de líneas que están en desarrollo a medida de la lectura, de las lecturas" (107). Esto significa que no basta penetrar "la mecánica" de la textualidad de la obra analizada, sino comprender que cada dimensión (poética, retórica, musical y hasta plástica) es identificada como tal, no porque *a priori* así sea, sino que deriva en función de la necesidad narrativa y de recepción. Es justamente en esta última (plano sociológico) donde el público receptor (incluyendo al analista) va a poder aprehender la lógica narrativa e interpretar la obra. ¿Cómo explotar (por parte del realizador como del receptor) el contenido de la canción "Tourbillon de la vie", si no compartimos la tradición que esta canción detona en el espacio social que, interpretándola y escuchándola, le da vida? Por esta razón, Guillaume Soulez se apoya en Pierre Sorlin, cuyo trabajo de análisis sociológico del cine es referencia capital como sabemos:

> Pierre Sorlin ha propuesto, en *Sociologie du cinéma,*[6] considerar al cine como un espacio que permite analizar indirectamente una sociedad, pero sobre todo la "forma de mirar" de esta sociedad alrededor de tres dimensiones principales que son también ejes de investigación: límites ideológicos de lo visible y de lo no-visible, repeticiones significativas de cuestionamientos, en una época dada, puesta en escena de un universo paralelo que suele parecerse al nuestro para con ellos desarrollar una comparación. Por esto, el cine (o la televisión) es una institución social que tiene su propia lógica y sus propios condiciones (los profesionales buscan que sus películas sean vistas obedeciendo a sus propias reglas internas, las que fijan los profesionales y las tradiciones; y reglas externas,

4 Simplemente podemos pensar en los trabajos de Tzvetan Todorov (*Poétique de la Prose. Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, París, 1978), donde nos refiere la técnica del relato incrustado en otro relato.

5 Traducimos "tissu" por "textualidad". Es evidente que si decimos "tejido o tela" no alcanzamos a comprender lo que nos quiere decir el autor.

6 Sorlin, Pierre (1977), *Sociologie du cinéma*, París: Aubier.

> las que determinan las otras instituciones sociales y políticas de una época), contribuyendo a alimentar el campo cultural en sí mismo, el cual interacciona con la condición social y política de una (o varias) sociedad (es) dada (s) (93-94).

En esta misma línea se comprende el papel del auditorio. Sobre este tema, Soulez dedica el apartado "Aproximación argumentativa de la recepción: los repertorios de reacción" (115-120) para decirnos que, en efecto, la preocupación aristotélica ya había anunciado que la retórica es una "teoría del público" (126), que todo rétor en la construcción de su discurso procede pensando en su auditorio. Así, para Soulez, Jauss[7] y Gadamer[8] son parte de esta tradición que ven en la retórica el acto de respuestas desde y para una comunidad (es el famoso "horizonte de expectativas").

Otra originalidad metodológica de Guillaume Soulez es el haber no identificado la presencia de la *voix over* (*boniment*), o del cartón (articuladores narrativos), sino observar sus funciones en momentos precisos del flujo narrativo y/o retórico de películas, programas televisivos o documentales. Por ejemplo, ¿cómo entender el uso de cartones al final de la película *Une femme est une femme*? Para el autor de *Quand le film nous parle* los cartones son un recurso de "voz suplementaria" del responsable del discurso representado, es un "sitio enunciativo" entre el mundo diegético y la sala del espectador, y tiene la intención de proponer una lectura retórica al espectador caracterizada de una opacidad entre el juego de la presentación/representación del discurso que implica la historia. Esta forma de concebir la *voix over* permite pensar los intersticios enunciativos que se permiten los responsables enunciativos (realizadores) para intervenir, podemos decir, en la orientación retórica del discurso.

En estas líneas, interesa señalar que en el capítulo III (y último), Soulez nos habla de "La tribuna". Nos encontramos con útiles propuestas de análisis que justifican la propia perspectiva retórica. Si recordamos que la retórica nació en el seno de la práctica política griega, que consistía en tomar la palabra y persuadir, justamente, en el ágora; pero para los fines analíticos del autor, "La tribuna" es la organización de la forma audiovisual, cuyo centro es el orador que nos interpela (como los antiguos retores lo hacían en la plaza pública). Este dispositivo comparte flujo audiovisual con "la pantalla", cuando ésta orienta, por las imágenes, el discurso verbal del orador que a su vez puede convertirse en simple *voix over*. Ejemplo de lo anterior es el de los comentaristas deportivos cuando narran las imágenes de las competencias deportivas;

7 Jauss, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard.

8 Gadamer, Hans-Georg (1992), *Verdad y método II*, Salamanca: Sígueme.

sin embargo, pueden asumir la función de "presentadores u oradores de tribuna" cuando se organiza su palabra sobre el eje de su cuerpo, precisamente como si estuviera en la tribuna (es el caso de los comentarios previos a un partido de fútbol).

Vemos entonces que el dispositivo de "La tribuna" es el espacio por excelencia para el acto retórico. Este dispositivo identificado permite a Soulez analizar el *ethos*[9] de reporteros de televisión, la "capacidad de racionalización de un periodista a la vez comprensivo (empatía: *eunoia*) y 'serio' (*arété*)" (153). Los resultados de este tipo de análisis nos llevan a comprender la efectividad retórica que esta figura mediática presenta en la cotidianidad de la televisión. Sin embargo, apenas esto sería parte de un análisis de la complejidad que implica las secuencias audiovisuales. Para avanzar, Soulez propone distinguir la "escenografía" que se instala en la misma tribuna y sirve de telón de fondo del orador. Sin esta escenografía, el puro cuerpo del sujeto hablante no podría proponer una lectura retórica. Esta tesis del autor resulta interesante porque se contrapone a la de Eliseo Verón.[10] En palabras de Soulez:

> No es entonces por el sólo hecho de exhibir el cuerpo del que habla que se permite anclar la "confianza" en el dispositivo de información (porque el cuerpo sería una "capa semiótica" primera), pues el cuerpo en sí mismo está atravesado por la lógica retórica en el cuadro del discurso concebido como público (permite expresar la vergüenza, la comprensión, etc.) [...] proponemos entonces considerar la dimensión escenográfica de la presentación de la misma manera que consideramos la puesta en escena de la *voix over*, es decir como un *soporte* susceptible de ser investido por la lectura retórica más que como un forma que *a priori* tuviera un sentido en sí mismo (155-156).

Del mismo modo, las nociones de "Escena retórica" y de "Brecha retórica" permiten desdoblar el espacio diegético con el espacio del espectador. La primera noción organiza una ágora retórica y pertenece a la diégesis de la historia; es decir, hemos de ver en escena a un orador que se dirige a un público; se trata de una escena en vista de la deliberación como lo supone el acto retórico (es el caso de la serie *Á la Maison Blanche* del 3 de octubre de 2001, analizada por Soulez). Esta escena retórica en realidad es desbordada

9 Es suficiente recordar que el *ethos* se compone de la *eunoia*, de la *arété* y de la *phronèsis*, características que son aprehensibles bajo este tipo de perspectivas. Trabajos de este mismo autor podemos recordar particularmente "Ethos, énonciation, média. Sémiotique de l'ethos", en revista *Recherches en communication*, núm. 18, Université Catholique de Louvain, pp. 175-198, 2002.

10 Se trata del clásico artículo de Verón "Il est là, je le vois, il me parle", en revista *Communications*, núm. 38, París: Seuil, 1983.

hacia el espacio público del telespectador al invitarlo a tomar una posición respecto al tema tratado en la escena representada; este dispositivo, podemos decir, propone "una escena retórica para otra escena retórica" (desdoblamiento de segundo orden). Mientras que la brecha retórica se refiere a aquellos momentos donde el personaje diegético "rompe" la textualidad poética, para hablarnos directamente en tanto que auditorio; es el caso identificado por Soulez cuando, a nosotros espectadores, el personaje Michel nos insulta en la película *À bout de souffle* (*Al final del aliento*) de Jean-Luc Godard (1960).

Respecto a la construcción de la noticia, *Quand le fim nous parle* nos presenta un análisis que muestra el esfuerzo de la labor periodística por dar cuenta, particularmente, de los procesos judiciales. Para tal análisis, Soulez identifica que uno de los elementos retórico-poéticos es el uso de *tenants-lieux*, que traducimos como "reemplazantes o sustituyentes de lugares", que hacen posible la unidad narrativa de los reportajes televisivos. Ante la imposibilidad de asistir, por ejemplo, a los rituales judiciales, los profesionales de la información (reporteros, con sus cámaras de televisión) han sustituido esta ausencia con la presentación en tribuna[11] desde el exterior de los juzgados. Desde aquí, el reportero comenta, relata lo que supuestamente ha pasado, pasa y/o pasará probablemente en un "ritual judicial". A este dispositivo se le puede agregar el de dibujos o imágenes de síntesis que suponen representar lo que aconteció durante el desarrollo del acto narrado. De igual manera, los reporteros se valen de entrevistas a los involucrados (acusados y abogados), para reconstruir lo acontecido en los juicios. Este esfuerzo de informar nos revela hasta qué punto la profesión de reportero tiene que valorar su propio *ethos* periodístico en un espacio visual y sonoro que lo "recibe, cobija [al reportero] en un cierto tiempo en el seno de un espacio diegético que lo engloba" (160).

Por otra parte, es de destacar el análisis que Soulez desarrolla comparando dos documentos audiovisuales: el primero es el reportaje *36 Quai des Orfèvres* de Charles Villeneuve y el segundo el documental *Délits flagrants* de Raymond Depardon.[12] La comparación se justifica gracias al *tertium comparationis* que consiste en el tratamiento de hechos criminales y sus procesos judiciales. La intención del análisis es observar cómo los documentos audiovisuales que

11 Recordemos que en líneas anteriores referíamos el dispositivo de "La tribuna" como la presentación de un orador que dirige su palabra al espectador. El reportero a cuadro es el caso por excelencia.

12 Conviene particularmente recordar que Depardon es uno de los fotógrafos-artistas más importantes de nuestros días.

tratan estos temas desarrollan una serie de dispositivos retóricos, antes que de dispositivos poéticos (justamente porque son estos últimos los que suelen ser objeto de análisis). Guillaume Soulez agudamente concluye que mientras Charles Villeneuve (*36 Quai des Orfèvres*) busca capturar el delito de manera flagrante, proporcionando pruebas visuales con los propios dispositivos técnicos de la cámara; Raymond Depardon (*Délits flagrants*) "focaliza su cámara hacia un *no-visto*, el procedimiento judicial que sigue al arresto y que se desarrolla en el Palacio de justicia" (182). Son dos decisiones retóricas: la primera busca posicionar sobre todo al espectador como testigo de un crimen; el segundo proporciona elementos al auditorio para formular un juicio respecto a un hecho delictivo. Esto significa que los responsables de tales documentos audiovisuales pueden asumir una mediación en vista de una crítica o denunciación de los procesos de justicia; pero también, cuando no se dan elementos de mediación, se ofrece pura adhesión al punto de vista del productor. "Por esto [para el caso de *Delits flagrants* de Depardon] la lectura retórica se desplaza del objeto (el delito) a la mediación que la exhibe, comprendiendo la credibilidad misma del reportero o del autor del documental, es decir que los medios puestos en obra por los responsables de los films nos hacen aprehender una realidad social" (187).

La hipotiposis es otro objeto de lectura retórica en la película *La jetée* (El muelle) de Chris Marker. Soulez ve el despliegue de esta figura retórica en *La jetée*. Recordemos, la hipotiposis consistente en la representación de *signes* (véase de "imágenes vivas" que provoquen emoción —el *pathos*—). *La jetée* cuenta la historia de un hombre que, bajo experimentación científica (que implica tortura), desencadena "imágenes mentales" para recordar no sólo su infancia sino su muerte misma y cuya experiencia es una romance. La representación de esta historia es paradójica en una obra audiovisual porque "podemos pensar que la película nos sostiene de hecho un discurso, más allá de la denunciación mimética de la tortura psíquica, sobre el potencial destructor, quimérico, de nuestros sueños, de los cuales el cine es una *versión* posible" (196).

Si Eliseo Verón habla del cuerpo significante,[13] Soulez habla del "cuerpo elocuente del actor", para desarrollar su análisis sobre el importante rol retórico que asume el cuerpo de la actriz, en particular el de Catherine Samie, en la película *La dernière lettre* (La última carta) de Frederick Wiseman. El desarrollo teatral referido es que el cuerpo se presenta no solamente como puro significante que enuncia, sino que actúa a nombre de todo un ghetto (ya que

13 Referencia ya invocada: "Il est là, je le vois, il me parle", en revista *Communications*, núm. 38, París: Seuil, 1983.

la historia cuenta la horrible presencia del antisemitismo nazi) y lo que es más interesante es que esta *actio* retórica se realiza por las sombras de un cuerpo elocuente que hace las veces de las "imágenes ausentes", las cuales podrían ser sumamente chocantes. De nuevo, diégesis y retórica se combinan para lograr una narrativa visual (de "imágenes ausentes") por un cuerpo elocuente.

Finalmente, Guillaume Soulez, en sus conclusiones, aboga por una "deliberación" de imágenes y se sonidos de la producción audiovisual. Fiel a sus análisis presentados a lo largo del libro, el autor demuestra que existe un "uso diferencial de la edición" y que el punto nodal permite el potencial liberativo de "nuestro potencial de lectura y de interpretación" (226). No se trata de un juego palabras entre deliberar y liberar, sino que es la congruencia teórica del autor y sus propuestas metodológicas basadas en la retórica. Esto significa que no hay discursos cinematográficos y audiovisuales cuyas imágenes y palabras sometan una sola interpretación; porque al aparecer los discursos audiovisuales en el espacio público, su lectura no debe limitarse a su trayecto poético y/o mimético de la realidad, sino como discursos retóricos que deliberan (en el plano diegético del documento) y nos invitan a deliberar la realidad (en el plano del espacio público). En este proceso se liberan las imágenes y las palabras. Entre construir nuestros sintagmas de la lengua y editar nuestros discursos cinematográficos y de la televisión, acaso ¿no es cierto que lo único que hacemos es *usar diferencialmente los signos*? Los análisis de Guillaume Soulez nos inspiran la permanente posibilidad de deconstruir los discursos.

Carlos González Domínguez. Doctor y Maestro en Ciencias de la Información y de la Comunicación por la Université de la Sorbonne-Paris III. Licenciado en Comunicación por la Universidad Autónoma del Estado de México. Profesor-investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de México. Ex jefe del Área de Radio y Televisión del Instituto Mexiquense de Cultura. Línea de investigación: análisis retórico-semiótico-discursivo y epistemología de las ciencias de la comunicación. Publicación reciente: (en coautoría con Aline Tamborini), "El lenguaje popular como isomorfismo social. Caso de *El Notifiero con Brozo*", en revista *Versión*, núm. 27, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.