

El lenguaje poético del cine: procedimientos de simbolización en *Un día de campo*

RESUMEN

El propósito de este artículo es estudiar el uso de los símbolos en el film narrativo de ficción, como procedimiento más destacado dentro de las estructuras poéticas del cine, mediante el análisis de Un día de campo, de Jean Renoir, adaptación del relato homónimo de Guy de Maupassant. A través de este film podemos observar la forma en que el relato cinematográfico crea símbolos a partir de elementos de la diégesis, el modo en que éstos se representan en el discurso audiovisual y su estructuración en forma de sistema de imágenes, así como las funciones que pueden desempeñar en la construcción del relato.

ABSTRACT:

The purpose of this paper is to study the use of symbols in narrative fiction film, as the main procedure within the poetic structures of cinema, through the analysis of Jean Renoir's A day in the country, an adaptation of the homonymous tale by Guy de Maupassant. In this film we can observe how the filmic narrative creates symbols starting from diegetic elements, the way in which these elements are represented in audio-visual discourse and their arrangement in images system, as well as the functions that they can perform in the construction of the story.

El propósito de este artículo es realizar una aproximación al estudio de los procedimientos poéticos en el film narrativo de ficción, a través del estudio de *Un día de campo* (*Partie de Campagne*, Jean Renoir, 1936), adaptación del relato homónimo de Guy de Maupassant.

La temprana orientación del cine hacia la narración de ficción favoreció el influjo de modelos procedentes del teatro y, posteriormente, de la novela, con la que comparte estructuras y procedimientos narrativos, tal como ha sido puesto de manifiesto por los estudios sobre el relato cinematográfico. Ahora bien, dentro del ámbito de las relaciones entre el cine y las artes literarias, no podemos olvidar el influjo que la lírica ha ejercido en determinados procedimientos discursivos del medio cinematográfico. El préstamo de estructuras propias de la poesía y el desarrollo de un cine poético se manifestó de forma clara en determinadas corrientes artísticas, principalmente en el periodo de las vanguardias¹. Sin embargo, esta exploración de las posibilidades de un cine lírico se abandona parcialmente con la irrupción del cine sonoro, quedando integrados los procedimientos "poéticos" en el interior de films narrativos o documentales, sin que se haya llegado a consolidar un cine "lírico" como género independiente.

La preeminencia de un cine narrativo ha privilegiado el estudio de las estructuras narrativas, comparables a las de otras formas de relato, mientras que las relaciones entre cine y lenguaje poético han permanecido en un segundo plano dentro del campo de la teoría del cine. La existencia de un "lenguaje poético" del cine ha sido, de todas formas, objeto de interés por parte de diferentes autores, desde los formalistas rusos hasta algunos teóricos actuales, pasando por Pasolini, Christian Metz o el lingüista Roman Jakobson². La existencia de un cine lírico se ha identificado, según los casos, con la ausencia de narratividad, el ritmo generado por el montaje, las recurrencias, el uso

(1) Sobre los influjos mutuos entre cine y poesía en el periodo mudo vid. AAVV, *La poesía del cine Revista Litoral*, 2003; GUBERN, R., "Cine de poesía y cine de prosa, treinta años después", en J.L. CASTRO DE PAZ, *Cien años de cine* y GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999

(2) Vid. ALBÉRA, F. (ed.), *Los formalistas rusos y el cine. La Poética del film*. Barcelona. Paidós, 1998; PASOLINI, P. P. y ROHMER, E., *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1976; JAKOBSON, R., "Décadence du ciné-

de la metáfora, la metonimia y el símbolo, o el “desvío” respecto a una norma. A la vista de los diferentes enfoques desarrollados, cabe preguntarse dónde residiría la “poeticidad” del discurso audiovisual y si, efectivamente, podemos establecer este tipo de equivalencias entre procedimientos fílmicos y literarios.

Como punto de partida, utilizaremos una acepción amplia de “lenguaje poético”, extensible, aunque en grado diferente, a otros discursos verbales fuera del campo de la poesía lírica. De este discurso poético hemos tenido en cuenta algunas propiedades generales y procedimientos que han sido señalados como rasgos caracterizadores en los principales estudios realizados tanto en el ámbito de la teoría literaria como en el campo de la lingüística, y que resultan ampliables a formas de discurso no verbal. Entre estas características generales, aplicables igualmente a ciertas formas de cine, se encuentran el uso creativo del lenguaje, la desautomatización, el empleo de un lenguaje “sobresignificativo” y la densidad semántica unida a la condensación. A ello se añade la utilización sistemática de recurrencias de diverso tipo, el predominio de la connotación sobre la denotación y el predominio de un lenguaje simbólico y metafórico.

Estas características y procedimientos específicos dentro de algunos tipos de discurso narrativo audiovisual nos permiten hablar de un lenguaje poético del cine, que no sólo no excluye la narratividad sino que está al servicio de la elaboración del relato. Los mecanismos discursivos comparables a los propios del discurso poético literario se pueden rastrear en numerosas películas de ficción a lo largo de la historia del cine, subordinados siempre, de un modo u otro, a la construcción de la narración, y sobre todo, a la expresión de con-

ma?”, *Questions de poétique*, 1973; MITRY, J., *Ensayos sobre la significación en el cine*, . *Las formas*, Madrid, Siglo XXI, 1978; METZ, C. “Problèmes actuels de théorie du cinéma”, *Revue d’esthétique*, nº 2-3 pp. 213-ss, 1967 ; GESTENKORN, J. *La métaphore au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1995; AAVV, *La poesía del cine*, op. cit. y AAVV, *Los poetas del cine*, *Revista litoral*, 2003.

tenidos no representados directamente en el film, así como a la consecución de una mayor intensidad expresiva en determinadas escenas.

Entre los procedimientos específicos que hemos incluido bajo la rúbrica de “lenguaje poético” del cine, podemos señalar el símbolo como uno de los más importantes y habituales en el cine narrativo de ficción, desde el periodo mudo hasta la actualidad. En primer lugar, definiremos lo que entendemos por “símbolo” dentro del medio audiovisual, diferenciándolo de otros procedimientos discursivos basados en la sustitución o en el establecimiento de analogías entre diferentes elementos del discurso. Entendemos por símbolo un elemento A que posee uno o varios sentidos figurados que se agregan al significado literal, sin excluirlo. Ahora bien, conviene no confundir el uso simbólico de elementos pertenecientes al universo de ficción con el empleo de otros mecanismos discursivos diferentes, como la denominada en ocasiones “metáfora” cinematográfica o las relaciones por analogía y contraste.

En primer lugar, estableceremos algunos criterios para separar el símbolo cinematográfico de otros procedimientos de creación de sentidos figurados. El primero de ellos es la pertenencia o no a la diégesis del elemento que se reviste del sentido figurado. Esto nos permite distinguir el símbolo de las imágenes de valor metafórico, ajenas al mundo de ficción, que bien se ponen en correlación con elementos de la diégesis a través del montaje o bien sustituyen algo no mostrado directamente en el film. Un ejemplo claro lo constituirían los insertos extradiegéticos utilizados en el cine de Eisenstein, que calcan estructuras propias de la metáfora o la comparación como figuras retóricas. Se trata, de todas formas, de estructuras poco frecuentes en el cine actual, y rechazadas por una buena parte de los teóricos del cine.

Un segundo criterio es el empleo de la asociación frente a la sustitución. La primera es perceptible en estructuras que se limitan a establecer una correlación entre dos elementos A y B, mientras que la segunda consiste en la introducción de un ele-

mento que está en lugar de otro. Esto nos permite separar claramente el símbolo –que sustituye o está en lugar de algo- de figuras basadas en la asociación entre dos elementos copresentes en el discurso. Entre éstas entrarían todos los juegos de ecos o analogías y contrastes entre diversas partes del film –secuencias, escenas, planos o elementos menores, pertenezcan o no a la diégesis-, relaciones que Casetti y di Chio engloban bajo la denominación “asociación por analogía y por contraste”³. Se trataría de un determinado tipo de relación entre imágenes, en que se repiten elementos semejantes pero no idénticos o bien se yuxtaponen elementos opuestos entre los que se establece una correlación por contraste. Este tipo de relaciones, que pueden ser subrayadas a través del montaje, permiten enriquecer el significado del film y en ocasiones dan lugar a estructuras análogas a la comparación o a la metáfora “in praesentia”.

Por último, tendremos en cuenta la conocida dicotomía entre analogía y contigüidad, que Roman Jakobson asoció a los polos metafórico y metonímico del lenguaje. Esta asociación por proximidad es la base de la metonimia cinematográfica, en que un elemento es sustituido por otro en razón de una relación de contigüidad: por ejemplo, un personaje por un objeto que le pertenece o un espacio por elementos que conducen a él. En su artículo “¿Decadencia del cine?” Jakobson se refiere, precisamente, a estos mecanismos que hemos indicado, relacionándolos con procedimientos discursivos cinematográficos ligados al montaje: “El cine dice Jakobson- trabaja con fracciones de objetos variados y de dimensiones diferentes; modifica las proporciones de estas fracciones y las confronta atendiendo a su proximidad o a su semejanza y oposición, esto es, utiliza la vía de la *metonimia* o de la *metáfora* (dos modos fundamentales de la composición cinematográfica)”⁴.

(3) CASETTI F. y DI CHIO, F, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 106-107.

(4) JAKOBSON, R. “Décadence du cinéma ?” en *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 106.

En el caso del símbolo, éste puede basarse, como luego comprobaremos, en relaciones tanto metonímicas en sentido amplio como metafóricas, esto es, basadas en la analogía.

Hay que tener en cuenta que algunos teóricos del cine toman precisamente el criterio de la semejanza como base de la metáfora entendida en un sentido amplio: así, Gestenkorn, que prefiere hablar de “proceso metafórico”, agrupa bajo esta denominación todas las figuras basadas en asociaciones por analogía, admitan o no una posible interpretación literal, incluyendo también símbolos de base metafórica⁵.

En resumen, podemos hablar de símbolo en los casos en que un elemento cualquiera, verbal o visual, adquiere uno o más significados figurados que se superponen, sin eliminarlo, a su significado literal, y que se pueden basar en una relación tanto metafórica como metonímica.

Hay que tener en cuenta que cualquier elemento del discurso fílmico puede ser la base de un significado simbólico: un objeto representado en la imagen, un sonido, un color, un determinado tipo de iluminación, etc.- puede revestirse, en el interior del relato, de uno o varios sentidos simbólicos. Incluso los procedimientos de planificación, los movimientos de cámara o la organización interna del plano pueden ser el soporte de nuevos sentidos figurados.

Sin embargo, nos interesa en particular una forma determinada de símbolo, que puede llegar a adquirir gran importancia en el interior del relato de ficción: se trata de aquellos elementos simbólicos del universo de ficción que se repiten a lo largo de todo el relato. Estos motivos simbólicos recurrentes se relacionan entre sí, pudiendo llegar a constituir un sistema coherente que se relaciona con el sentido general del relato. Esta noción se corresponde con la de “sistema de imágenes”, señala-

(5) GESTENKORN, Op. Cit., p.

da por McKee en su manual de guión cinematográfico⁶. El sistema de imágenes consiste, según el citado autor, en una categoría de imágenes vinculadas a un tema o un elemento que, revestidas de un valor simbólico, se reiteran con variaciones a lo largo del film. Los elementos simbólicos integrados en este sistema pueden basarse en una tradición artístico-cultural previa, externa al film, o ser elementos dotados de un valor simbólico válido sólo en el interior del relato. De todas formas, incluso aunque se incorporen motivos con una carga simbólica previa, que el espectador conoce de antemano, lo normal es que su sentido específico esté determinado o matizado, en mayor o menor medida, por el contexto del film.

La presencia y el valor de estos símbolos puede ser subrayada en la película de diversas formas: su repetición, su introducción en escenas clave del film, la forma de representarlos, o las referencias verbales que orientan la interpretación del espectador son algunos de los mecanismos de que dispone el discurso fílmico para llamar la atención sobre los componentes del sistema simbólico integrado en la narración. Por otra parte, en la recurrencia de los motivos simbólicos, lo habitual es que se alternen momentos en que su presencia se sitúa en un segundo plano con partes en que son puestos de relieve en el discurso, por ejemplo mediante un primer plano o un plano de detalle.

Estrechamente relacionado con el empleo de símbolos se halla el procedimiento de la condensación visual, de gran efectividad y fuerza poética, y cuyo empleo se suele limitar a momentos aislados en el desarrollo de la película. La condensación visual se manifiesta en un plano aislado que se carga de una densidad semántica particular, condensando una gran cantidad de significado en una sola imagen. Este procedimiento se corresponde aproximadamente con la "condensación alegóri-

(6) McKEE, R. *El guión*, Barcelona, Alba, 2002, pp. 477-ss.

ca" señalada por Gestenkorn, perceptible en planos aislados ubicados en momentos clave del relato, que se cargan de una especial densidad de significado, y que son comparables con la condensación del lenguaje onírico, según Freud⁷. El valor de estos planos puede venir dado por la presencia de un objeto simbólico: en este sentido, Company comenta las "figuras de condensación", características del melodrama, como una introducción del objeto simbólico, que aparece revestido de una carga afectiva especial, actuando a menudo como sustituto de elementos ausentes⁸. La carga simbólica de estos planos viene dada en ocasiones por una estructuración más compleja, determinada por una particular organización de los componentes de la imagen e incluso por la convergencia de varios elementos simbólicos relacionados entre sí. Al mismo tiempo, estos planos suelen ocupar un lugar relevante en el discurso fílmico, a lo que se suman, eventualmente, otros procedimientos formales para destacarlos, tales como una duración mayor de lo esperable o un efecto musical, entre otros⁹.

El significado contenido en este tipo de imágenes puede servir para resumir informaciones narrativas relativas a acontecimientos elididos por el relato, de modo que se sugieren en un único plano, a través de las relaciones entre sus componentes, acontecimientos que podrían haberse desarrollado en varias escenas¹⁰. Además de esta posible implicación narrativa de la condensación visual, este procedimiento puede servir también a fines predominantemente expresivos –intensificación dramática o producción de efectos emocionales en el espectador en determinadas escenas - así como para sugerir otro tipo de con-

(7) GESTENKORN, Op. Cit., p. págs. 29-32.

(8) COMPANY, J.M., *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Episteme, 1995, pp. 38, 42.

(9) GESTENKORN, Op. Cit., p. 31

(10) Sobre el uso de la condensación al servicio de la economía narrativa vid. CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, p. 146.

tenidos relativos a los personajes, al sentido de una escena o a la interpretación general de la historia.

En cualquier caso, estos planos, considerados por Gestenkorn "imágenes fuertes", se caracterizan por su gran densidad semántica, su condición sintética y su intensidad expresiva, cualidades todas ellas propias del texto poético.

Para examinar un caso concreto de la utilización de estos procedimientos poéticos en el interior de un film narrativo de ficción hemos elegido la película *Un día de campo* de Jean Renoir, que ofrece un caso significativo de la construcción de un sistema de símbolos integrados en el desarrollo del relato. Esta película, medimetro de 45 minutos de duración, es una adaptación cinematográfica del relato homónimo de Guy de Maupassant, del que toma, transvasándolos a un medio audiovisual, buena parte de los elementos simbólicos que vamos a comentar. Sin embargo, nuestro análisis se ceñirá al film, en la medida en que lo que nos interesa es la plasmación de estos motivos simbólicos en el soporte discursivo propio del cine.

La película, considerada durante mucho tiempo inconclusa, es, sin embargo, en el montaje final que hoy conocemos, un relato perfectamente construido y que puede llegar a ser considerado, en palabras de Ángel Quintana, como "una de las obras más perfectas de toda la filmografía de Renoir", a pesar de o precisamente a causa de "su aparente imperfección"¹¹.

Un día de campo desarrolla, bajo una estructura lineal y con un estilo que busca la sensación de "naturalidad" un relato sencillo, ajustado en sus líneas principales a la historia original de Maupassant: Una familia de comerciantes parisinos –formada por el padre, la madre, la abuela, la hija adolescente y un empleado– va a pasar el día en el campo. Allí coinciden con dos jóvenes remeros que urden un plan para seducir a la madre y a la hija. Después de un viaje por el río, y tras la consumación de

(11) QUINTANA, A., *Jean Renoir*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 133.

la aventura amorosa, los personajes regresan a su vida en París. Años después, el reencuentro del remero Henri y la joven Henriette, casada contra su voluntad con el empleado de su padre, pone de manifiesto la nostalgia por la relación vivida aquel día de campo y la imposibilidad de recuperar aquel instante. A través de este sencillo relato, que se centra en el descubrimiento del amor y la pérdida de la inocencia de una joven parisina, Renoir expone un canto a la vida, al placer y a los instintos naturales frente a las normas y convenciones impuestas por la sociedad.

Bajo su aparente sencillez, el film presenta, sin embargo, una cuidada estructuración, que incluye también la integración de referentes artísticos procedentes de otras artes, así como la introducción de una compleja red de elementos simbólicos que se relacionan entre sí. A continuación examinaremos estos sistemas de imágenes atendiendo a la forma en que se introducen en el relato y a su significación.

El primero y más obvio, señalado expresamente en algunos estudios fílmicos, se relaciona con la pesca como motivo ligado al proceso de seducción¹². El tema de la pesca aparece expresado ya, directamente, en la primera escena del film, a través del motivo recurrente de la caña¹³ y se reitera más tarde mediante la pesca "real" de M. Dufour y su empleado que se desarrolla en paralelo a la "pesca" metafórica o seducción llevada a cabo por Henri y su amigo Rodolphe. El sentido simbólico de estos motivos está expresado directamente por medio de los diálogos de estos personajes, y se plasma en una serie de términos utilizados en un doble sentido en el transcurso de la conversación (cebo, pescar, etc.). Se trata de un motivo simbólico basado en

(12) GESTENKORN, Op. Cit., pp. 97-98; BAFARO y SERRE, *Étude sur Maupassant et Renoir. Une partie de campagne*, Paris, Ellipsses, 1995, pp.97-ss.

(13) Vid. un comentario detallado de los primeros planos del film, entre los que se incluye esta imagen de la caña de pescar, en www.cndp.fr/tice/animpeda/pdf/187.10.11pdf.

una relación de analogía y apoyado, fundamentalmente, en los componentes verbales del film, por más que se reitere también mediante la imagen.

Sin embargo, más interesante y más rico es otro sistema simbólico, presente a lo largo de todo el relato, y ligado a la naturaleza como componente fundamental de la historia. De hecho, la historia se organiza espacialmente en torno a la contraposición de dos espacios, la ciudad –espacio ausente, del que proceden y al que vuelven los personajes- y el campo. La trama del film y el proceso experimentado por la protagonista se explican topológicamente como un desplazamiento a un espacio ajeno dentro de un movimiento de ida y vuelta. La importancia de la naturaleza, que se convierte casi en un personaje más de la historia, ha sido señalada unánimemente en todos los estudios sobre *Un día de campo*, que encuentran en esta película un ejemplo de la utilización del cine como medio para aprehender “el esplendor de la naturaleza”. Esta primacía del medio natural, así como el movimiento espacial que está en la base de la trama aparecen expresados claramente en los primeros planos de la película¹⁴: la contraposición entre la Naturaleza como motivo principal y los personajes procedentes de la ciudad se representa mediante un cambio de plano, en el que se percibe también el uso del puente como elemento simbólico que sirve de transición de un mundo a otro.

La naturaleza como marco espacial es mucho más que un lugar en el que se desarrolla la historia: este espacio aparece revestido de una serie de características externas e integra en su interior diversos elementos que pueden ser considerados independientemente, y que se articulan en un sistema de símbolos. Todos ellos tienen en común el ser partes integrantes del espacio natural y, de algún modo, representan a la Naturaleza con mayúsculas, asociada a la vida y a la libre expresión de las

(14) Vid. página de Internet ya citada

emociones e impulsos. Estos motivos simbólicos, que se apoyan en una relación propia de la sinécdoque (la Naturaleza representada por partes de la misma) se pueden dividir en seres animados –animales, plantas- e inanimados, ligados fundamentalmente al agua: el río, la lluvia, las nubes.

Pasaremos a examinar separadamente cada uno de estos motivos, atendiendo en particular a aquellos que adquieren, por su repetición y su relación con la trama, una importancia mayor en el desarrollo de la narración. Al valor general –ya indicado- de los motivos citados se agregan otros significados que adquieren, independientemente, en determinadas escenas o secuencias del film.

En primer lugar, observemos los motivos simbólicos constituidos por elementos inertes de la naturaleza, asociados al agua (el río, la lluvia, las nubes), o al aire (el cielo, el viento). Todos ellos tienen en común su condición de objetos móviles e inestables, en estado de permanente transformación y en constante movimiento. Es más, el film revela un interés por aprehender una naturaleza cambiante, representada a través de lo fugaz e inestable. Se trata de una fascinación semejante a la que se pone de manifiesto en algunas filmaciones de los orígenes del cine, en que se revela la capacidad de este medio artístico para representar lo fugitivo e impalpable, como la luz o el viento¹⁵. Esta misma característica es la que ha permitido relacionar la estética de *Un día de campo* con la pintura impresionista, con la que tiene en común la “fascinación por una naturaleza que se metamorfosea bajo los efectos de una luz cambiante”, donde priman “las diferentes manifestaciones de lo inestable”¹⁶. Todos estos motivos aparecen bien como componentes secundarios de la imagen, bien como elementos relevantes para el desarrollo de la trama –así el río por el que los personajes viajan en barca- o como objetos aislados por la cámara a través de planos de valor

(15) AUMONT, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, pp.21-ss.

(16) QUINTANA, Op. Cit., p. 138

exclusivamente descriptivo, como las imágenes que recogen el movimiento de las nubes y el progresivo oscurecimiento del cielo o los planos de detalle que muestran la lluvia o el reflejo de los árboles sobre la superficie del río. Son estos planos no narrativos los que permiten aislar y destacar los citados motivos, poniéndolos en un lugar preeminente en determinadas partes de relato y reforzando su condición simbólica.

En cuanto a su valor en el interior del relato, Quintana señala, acertadamente, cómo esta naturaleza cambiante se relaciona con la idea de “la fugacidad del placer y la tristeza de la pérdida amorosa”¹⁷, que es uno de los temas principales del film. De este modo, además de constituirse en símbolos de lo Natural –de lo que son parte- representan también la fugacidad, asociada a la trama amorosa del film. Si en el primer caso la base del símbolo es la sinécdoque, este otro significado simbólico se apoya, en cambio, en una relación de analogía.

Una parte de estos motivos naturales se vincula con el agua como elemento fundamental. Además de su relación, señalada en los estudios del film, con ciertos cuadros impresionistas, el agua es un motivo recurrente que adquiere diversos valores simbólicos en relación con la historia narrada.. Se trata de un elemento presente en el relato de Maupassant y reforzado en la narración fílmica mediante la introducción, en diversos momentos, de planos de detalle que se recrean en la representación de la superficie de las aguas. El agua posee una importante carga simbólica previa que no podemos ignorar, y que nos ayuda a comprender los significados que adquiere en *Un día de campo*¹⁸. El agua se ha asociado, dentro de una larga tradición cultural y artística, a la purificación, la regeneración y la vida. Es precisa-

(17) QUINTANA, Op. Cit., p. 139

(18) Aunque el escenario de la acción es el mismo que en el relato original, la descripción plástica del agua del río ha sido añadida por Jean Renoir, otorgando a este elemento una primacía que no poseía en el cuento y subrayando así su dimensión simbólica.

mente este último significado el que nos interesa especialmente en el contexto de esta película, valor que comparte con los otros motivos recurrentes que representan la naturaleza. La visión del agua como elemento primordial, ligado al origen de la vida, ha llevado a relacionarla también con la fecundidad y a otorgarle, en ciertas tradiciones literarias, contenidos asociados al amor y el erotismo. Así, en la lírica tradicional y en algunas formas de literatura folklórica, el agua es un motivo recurrente que, bajo diferentes variantes, expresa lo erótico junto con la fecundidad¹⁹.

Georges Bafaro y Pierre Serre destacan la importancia del agua en *Un día de campo*, que es extensible a otras películas del mismo director y que en algún caso incorpora sentidos semejantes. Para estos autores, el agua, símbolo complejo, es desde un "objeto pictural" hasta un medio de paso de un mundo a otro (de lo urbano a la naturaleza), una representación del deseo mediante el motivo de la sed y el deseo de beber que expresan algunos personajes, además de englobar otros valores asociados con el río y la tormenta respectivamente²⁰.

El agua como medio de paso está ligada al puente que los personajes atraviesan en los momentos iniciales de la película, y que sintetiza visualmente el tránsito de un mundo (la ciudad, las convenciones sociales) a otro (la naturaleza, como espacio libre donde es posible la expresión de las emociones e impulsos normalmente contenidos). A ello se añade el viaje por el río, que comentaremos más adelante.

Es precisamente el río el motivo principal entre los símbolos ligados al agua. Además de ser parte integrante de la naturale-

(19) Sobre la relación entre los motivos ligados al agua y el erotismo en el ámbito de la lírica tradicional, vid. FRENK ALATORRE, *Lírica española de tipo tradicional*, Madrid, Cátedra, 1977; ASENSIO, E., *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957; MORALES BLOUIN, E., *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981.

(20) BAFARO y SERRE, Op. Cit., pp 91 y 93-ss.

za y del marco espacial de la historia, este elemento se puede interpretar en diferentes sentidos. Serre y Bafaro señalan, en torno al río como núcleo central, el puente –cuyo valor ya hemos indicado-, la isla –espacio de la intimidad-, las orillas –asociadas a lo desconocido-, la pesca –símbolo de la seducción-, las barcas y la idea del tiempo que fluye²¹. A estos valores podemos añadir el de símbolo de la vida que pasa así como sentidos vinculados con el amor y el erotismo, conforme a la tradición simbólica a que nos hemos referido anteriormente. En la lírica tradicional europea, así como en relatos de temática amorosa de diferentes culturas, el río es, tradicionalmente, el lugar de encuentro de los amantes y está ligado a otros motivos, entre los que se encuentran las riberas del río como marco espacial donde se desarrolla el encuentro amoroso, el tema de “cruzar el río” o el viaje en barco²². Todos estos sentidos están muy presentes en *Un día de campo*: el río –con el que se abre la primera imagen de la película- aparece como lugar de encuentro de los amantes, y es precisamente el recorrido en barca río arriba hacia el islote –espacio de la intimidad - lo que expresa poéticamente la aventura amorosa de los personajes, con lo que tiene también de viaje iniciático de la protagonista. La relación amorosa de los personajes principales se resume al mismo tiempo en un movimiento de ida y vuelta: el viaje río arriba tiene su contrapartida en el movimiento inverso en la secuencia de la tormenta, que simboliza la pérdida. Lo mismo podemos decir de las barcas –motivo presente en numeroso planos- que, además de constituir uno de los referentes pictóricos del film, tiene el valor ya indicado en relación con la trama amorosa.

Por otra parte, la naturaleza se representa también a través de seres vivos que pertenecen al mismo espacio y que en algún caso son destacados mediante referencias explícitas en el diálogo.

(21) Op. Cit., p. 95.

(22) Vid. las obras citadas anteriormente sobre el simbolismo del agua en la lírica tradicional.

go. A los animales –entre los cuales destaca el ruiseñor, representado únicamente mediante un sonido off- hay que añadir las plantas: los árboles –los que forman parte del paisaje, el cerezo bajo el cual comen los personajes, etc.-, las hierbas y las flores. Estos elementos naturales aparecen bien como parte del marco espacial en el que se mueven los personajes, bien como motivos centrales, en algunos planos sin narración, centrados únicamente en la descripción del paisaje. Cabe señalar cómo, en el desarrollo de la historia, el sentido de estos motivos recurrentes varía ligeramente. Así, los árboles –que representan, junto a los otros elementos señalados, a la Naturaleza- son parte integrante del islote en el que se produce el encuentro amoroso de los personajes. En esta escena, las figuras humanas están inmersas en el espacio natural, rodeadas por la vegetación, que configura un espacio de intimidad y facilita su acercamiento. Sin embargo, en la última escena del film, que se desarrolla en el mismo lugar, los mismos elementos naturales se utilizan con un sentido contrario: durante la conversación final entre Henri y Henriette, una rama de árbol entre los dos personajes expresa visualmente su separación.

Nos encontramos, en suma, con una serie de motivos simbólicos ligados a la naturaleza que se introducen en el relato mediante signos icónicos –la imagen fotográfica- , salvo en el caso del ruiseñor –representado sólo por el sonido de su canto en off- y reforzados en ocasiones por procedimientos verbales (referencias explícitas en el diálogo). Todos ellos forman parte de la diégesis, en la medida en que están integrados naturalmente en el marco espacial de la historia, además de relacionarse directamente con la trama (el canto del ruiseñor como pretexto para que los protagonistas se detengan en la isla y el viaje río arriba como acción que forma parte del proceso de seducción).

La importancia de estos elementos viene dada por su repetición con variaciones a lo largo del film, alternando partes en

las que están en segundo término con momentos en que se ponen de relieve en el discurso: mientras que en muchas escenas, estos símbolos son tratados como meros componentes de la escenografía, en otras partes del relato en que se aíslan y destacan bien a través de la planificación (planos que aíslan estos elementos de la naturaleza), bien mediante la inserción de imágenes o secuencias completas de valor descriptivo, en las que la narración desaparece ante la presentación de la apariencia física del mundo natural. A ello se agrega la introducción de estos motivos, en imágenes que en ocasiones adquieren gran densidad simbólica, en momentos clave del relato. Destaquemos en particular tres partes del film especialmente relevantes: las imágenes del reflejo de los árboles sobre la superficie del río –primera imagen de la película- a las que sigue un plano general del paisaje donde el río es el motivo fundamental, en torno al cual se agrupan otros elementos (el campo, los árboles, el cielo); la escena del viaje río arriba y el final, que se cierra sobre una imagen de la barca de Henri sobre las aguas, y la secuencia poético-descriptiva de la tormenta, situada justamente en la parte correspondiente al clímax de la historia, cuyo valor comentaremos más adelante. La simple observación de estos pasajes permite constatar la importancia que adquieren algunos motivos frente a otros, por su repetición y su inclusión en las partes clave del relato: el primero y más importante es el río, en torno al cual gira buena parte de la trama –el padre y su empleado quieren conseguir cañas para pescar, mientras que las dos parejas emprenden un viaje por el río que concluirá en la escena del islote- y que aparece tanto en el inicio y el final como en la parte correspondiente al clímax de la trama.

Podemos constatar también cómo la presencia de los diversos motivos asociados a la Naturaleza experimenta variaciones a lo largo del film, intensificándose progresivamente: Tras las primeras imágenes, que nos introducen en el espacio natural con el río como motivo central, las escenas correspondientes a

la comida campestre muestran todavía una naturaleza “domesticada”, en la que los motivos simbólicos están situados en un segundo plano, subordinados a la acción que se desarrolla –la comida, la preparación de la seducción–.

Más adelante, el viaje por el río refuerza la importancia de los elementos naturales, que van adueñándose poco a poco de la imagen y del espacio general de la historia. Además, este desplazamiento va unido a una reducción progresiva del número de personajes: los secundarios van desapareciendo poco a poco y, finalmente, el film se centra en la aventura de Henri y Henriette, que finaliza en el espacio del islote en mitad del río. Al mismo tiempo, y desde las escenas previas, se muestran variaciones en la luz y la apariencia del cielo que preparan la llegada de la tormenta²³.

Esta intensidad progresiva en la presencia de los motivos simbólicos alcanza su punto culminante en la escena de la tormenta, que sucede a la narración de la relación amorosa entre Henri y Henriette. Esta escena –con una elipsis intermedia que sugiere y omite al mismo tiempo el encuentro sexual entre ambos personajes– precede a una secuencia de valor únicamente descriptivo y de cierta extensión en el discurso, en la que se describe la llegada y el desencadenamiento de la tormenta. La secuencia está constituida por una serie de imágenes, en que se alternan con un ritmo rápido planos generales y planos de detalle que aíslan y combinan entre sí una

(23) El caso de la utilización de la tormenta –cuyo desencadenamiento se anuncia en el desarrollo del film a través de los planos de las nubes y los comentarios introducidos en los diálogos– es un ejemplo interesante de la utilización poética de una circunstancia externa no esperada: unas condiciones climatológicas en principio adversas, y no contempladas en el guión original –en el relato original la historia transcurre en un caluroso día de verano– fueron aprovechadas por el director e integradas naturalmente en la historia, hasta tal punto que la secuencia de la tormenta en el río constituye el momento de más intensidad poética del film y sintetiza perfectamente el sentido de la acción dramática.

serie de motivos simbólicos que, hasta este momento, habían aparecido diseminados a lo largo del film: las hierbas y juncos en torno al río, las nubes, los árboles. Estos motivos se repiten y se alternan en una sucesión rápida de nueve planos con una gradación creciente: el movimiento de los elementos naturales y los cambios lumínicos muestran el oscurecimiento progresivo y el desencadenamiento del viento que agita, con una fuerza cada vez mayor, los árboles y las hierbas. Esta sucesión de imágenes juega, al mismo tiempo, con una variación en las líneas en el interior del plano –las líneas trazadas por las plantas se inclinan, alternativamente, hacia derecha o izquierda, al tiempo que aumenta el movimiento de los componentes visuales de la imagen²⁴. Podemos decir que la secuencia se constituye casi como una poema en que se van alternando y repitiendo a intervalos regulares los mismos motivos, hasta que la secuencia se cierra con un plano que muestra la superficie del río sobre la que se precipita la lluvia. Este último plano finaliza con un travelling hacia atrás, muy rápido, que se contrapone al movimiento inverso que aparecía en la escena de las barcas.

Por la repetición y aislamiento de los motivos simbólicos, esta secuencia adquiere una densidad especial, y admite, además, una pluralidad de interpretaciones:

(24) Exactamente, los planos que constituyen la primera parte de esta secuencia son: juncos en plano de detalle con movimiento hacia la izquierda / paisaje –con predominio de nubes– en plano general y movimiento hacia la izquierda/ árbol y nubes en plano general con movimiento hacia la izquierda/ árbol y nubes en plano general con movimiento hacia la derecha/ juncos y nubes en plano de detalle en ligero contrapicado/ árbol en plano general contrapicado con movimiento hacia la izquierda / juncos y agua en plano de detalle con movimiento hacia la izquierda / juncos en plano de detalle con movimiento hacia la derecha / nubes en plano general con movimiento hacia la izquierda. A estos nueve planos suceden otros tres, con travelling hacia atrás, que muestran la superficie del río en imágenes cada vez más lejanas (de un plano de detalle del agua a un plano general de la corriente).

En primer lugar, la omnipresencia de los elementos simbólicos naturales, que invaden la totalidad de la secuencia –incluso la totalidad de la imagen– puede interpretarse como la expresión de una naturaleza que lo inunda todo, adquiriendo un protagonismo superior al de los propios personajes. Por otra parte, la tormenta puede tener un sentido simbólico bastante claro en relación con la escena amorosa parcialmente elidida. En este sentido, aunque la secuencia en cuestión parece suceder en el tiempo a la porción omitida, podría leerse incluso como un acontecimiento simultáneo al acto amoroso, que al mismo tiempo simboliza y sustituye. Serre y Bafaro señalan la ambigüedad temporal de esta secuencia en cuanto a su relación con las escenas previas y apuntan su interpretación en relación con la escena amorosa elidida y como expresión del estado anímico de los personajes. Al mismo tiempo, indican la relación de asociación –por analogía– entre las gotas de lluvia y la lágrima de Henriette y sugieren el posible simbolismo del travelling final²⁵ en que nos vemos expulsados del espacio del río. Podemos decir que este movimiento inverso –que no se corresponde con ningún punto de vista subjetivo– nos expulsa, junto con los personajes, de esa especie de paraíso que es la naturaleza entorno al río, uniendo la representación poética de la pasión amorosa y la explosión de los impulsos naturales al sentimiento de la pérdida. En este sentido interpreta Gilberto Pérez esta secuencia, indicando cómo el travelling hacia atrás –que introduce además la elipsis previa al epílogo del film– “evoca el movimiento de una conciencia que reconoce su propia extrañeza en medio de los árboles, del río y de la lluvia, su separación irremediable de la naturaleza”²⁶, constituyéndose los últimos planos de la secuencia en una expresión poética de la pérdida.

(25) Op. Cit., pp. 88-ss y 114.

(26) PÉREZ, G. “Landscape and fiction: Jean Renoir Country Excursion”, *Hudson Review*, 42.2, 1989, p. 256; apud SIDNEY, P. A., “Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra”, en AAVV, *Les paysages du cinéma*, Éditions Champ Vallon, 1999, p.125.

Para sintetizar, hemos visto cómo *Un día de campo* incorpora un complejo sistema de imágenes constituido por una serie de motivos que, aunque poseen una carga simbólica previa, adquieren su sentido en el contexto preciso del film. Estos elementos no son en ningún momento componentes ajenos a la historia, sino que forman parte del universo de ficción y se integran con naturalidad en el interior del relato. Los procedimientos poéticos que hemos visto –y que se apoyan en el símbolo como mecanismo fundamental– permiten enriquecer el film en cuanto a su significado, sirviendo como vehículo para sugerir las emociones de los personajes, para intensificar dramáticamente algunas escenas clave, además de remitir directamente a las posibles interpretaciones de la historia narrada. A la aparente sencillez con que se introducen estos motivos se une su densidad semántica –patente en algunas escenas– y su pluralidad de significados: los motivos comentados van adquiriendo matices diferentes a lo largo del film al tiempo que adquieren, en algunas escenas, una diversidad de lecturas posibles que no hace otra cosa que intensificar su valor poético.

M^a DEL ROSARIO NEIRA PIÑEIRO
Escuela de Cinematografía y Artes Visuales de Ponferrada
Universidad de León

