

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



MITO E IRONÍA: EN TORNO A DOS FOTOGRAMAS DE GRETA GARBO

MANUEL MORENO DÍAZ

Universitat Jaume I, Castellón

EL CONCEPTO BARTHESIANO DE MITO

Vamos a adoptar fundamentalmente el modelo semiológico que Roland Barthes (2000: 199-257) propone en el artículo que da título a su libro. Para ello aclararemos previamente algunos conceptos que sirvan de esqueleto teórico al análisis que después llevaremos a cabo.

La palabra *mythos* significa exactamente acto de habla, palabra contada. En ese sentido, es una realización discursiva que puede adoptar la forma de discurso, rumor, conversación, consejo, prescripción o leyenda. Barthes, partiendo de su acepción etimológica, concluye que el mito es un modo de significación, no se define por su objeto sino por la forma en que se profiere. Cualquier objeto comunicado, del que se apropia la sociedad para referirlo, es susceptible de convertirse en mito. El soporte del habla mítica puede ser la literatura, la fotografía, la publicidad, el cine, el espectáculo, todo aquello dotado de significación. La imagen, en cuanto dotada de significación, deviene lexis, signo.

Barthes (2000: 205) parte del esquema tridimensional del signo lingüístico, el significante, el significado y el signo, y de una hábil combinación de semántica y pragmática. El mito edifica su particular sentido a partir de un sistema semiológico ya preexistente, «es un sistema semiológico segundo: lo que constituye el signo en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo». El signo resultante, abarca, como significante que es, cualquier signo de un sistema semiológico primero para dotarlo de un significado y formar así el signo específico del lenguaje mítico. El semiólogo francés utiliza dos series de nombres: una en el plano de la lengua, otra en el plano del mito; en el plano de la lengua al significante lo llama sentido y en el plano del mito,

forma; al significado lo designa, en ambos planos, concepto; finalmente, y para evitar ambigüedades, el signo del plano de la lengua es llamado significación en el plano del mito. Ejemplificando, en el plano de la lengua:

Signo	Sentido
lingüístico	Concepto

y en el plano del mito:

Significación	Forma / Sentido
	Concepto

La clave de toda su interpretación se halla en la apropiación que la forma mítica, vacía, hueca y pobre, hace del sentido, lleno, rico, pleno de racionalidad suficiente, para depositar en él un concepto que siempre es histórico e intencional por más que éste aparezca travestido como natural o arbitrario. El concepto, cuantitativamente, es mucho más pobre que el significante: «de la forma al concepto pobreza y riqueza están en proporción inversa: a la pobreza cualitativa de la forma, depositaria de un sentido disminuido, corresponde la riqueza de un concepto abierto a toda la historia; a la abundancia cuantitativa de las formas corresponde un número pequeño de conceptos» (Barthes, 2000: 211-212). Un concepto por lo tanto dispondrá de un abanico infinito de formas en los que sustanciarse y, de igual manera, una forma minúscula o nimia podrá ser el esqueleto de un concepto rico en historia o que nos remita a su vez a otros significantes más prestigiados. En la inexactitud, la representación, la duplicidad, el esquematismo, la exageración, es donde halla el mito la tierra propicia para sus vergeles robados.

La significación es, según hemos dicho, el tercer término del sistema semiológico mítico. El vínculo que une el concepto del mito al sentido es una relación de deformación, el concepto deforma el sentido, o, en palabras del propio Barthes (2000: 214) «el concepto aliena el sentido». Para que esta deformación sea más efectiva, el mito prefiere operar,

según apuntábamos, sobre imágenes pobres, incompletas, despojadas de su sentido originario, alienadas, listas para ser ocupadas por los conceptos que construirán las significaciones míticas. Forma y sentido entonces aparecen recíprocamente expoliados: la forma aparece como presente, pero vaciada, el sentido en cambio se presenta lleno, pero ausente.

El mito, pues, no pretende ocultar ni desnudar nada, no es un secreto ni una confesión, es una distorsión. «La elaboración de un segundo sistema semiológico permite al mito escapar al dilema: conminado a desvelar o a liquidar el concepto, lo que hace es naturalizarlo. Estamos en el principio del mito mismo: él transforma la historia en naturaleza» (Barthes, 2000: 222).

EL MITO GRETA GARBO

Si hay un plano que contribuyó a la construcción del mito Garbo, ése fue sin lugar a dudas el plano final de la película *La Reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, 1933) de Rouben Mamoulian.



Tiene una duración aproximada de cuarenta segundos y comienza con un plano general de Cristina apoyada en el mascarón de proa. Sus cabellos ondean al viento como serena propagación del mar. Entonces comienza un lento *travelling*, sin corte, hasta acabar en un primer gran plano de su rostro. Sus ojos miran hacia fuera de campo en la misma dirección del barco que la iba a llevar a España. Su rostro se convierte en un níveo vergel de enigmas esculpidos por la luz. Nace el mito Greta Garbo. Santiago Vila Mustieles (2000) explica las dificultades que entrañó el *travelling* al que aludimos. Este dispositivo construido por William Daniels, según un diseño sugerido por el propio Mamoulian, que se basaba en el funcionamiento de la linterna mágica, se considera el primer (pre)zoom dramático de la historia del cine.

Se suele adscribir este plano a la diégesis como el significante polisémico que recoge en él, a modo de luminosa cuenca, todas «las líneas significantes» (Vila, 2000: 52) que han discurrido por el texto. A la luz de la teoría barthesiana, este primer gran plano ilustra perfectamente las ideas a que hacíamos referencia en el primer epígrafe de nuestra comunicación y que, creemos, abren interesantes y sugestivas posibilidades hermenéuticas. Es cierto que el último plano es el epítome de la narración. Todos sus dispositivos significan y esa significación se ve multiplicada por las connotaciones que el texto ha ido depositando sobre cada uno de los elementos de la composición: la hierática soledad de Cristina, el mar tendiendo puentes a la muerte, la tempestad que presagia el cielo, el consuelo del viento, el barco convertido en sepulcro, rumbo hacia ninguna parte. El plano general recoge, pues, todo el sentido de la narración y las significaciones a las que los espectadores lo han ido asociando.

Santiago Vila (2000: 54) apunta muy agudamente que ya hay un detalle que rompe la verosimilitud del plano, «... el aire que despeja el rostro de la protagonista, que parece cara al viento. Esto quiebra espectacularmente el *raccord* entre los planos puesto que, si está en la proa del barco que avanza, el aire, que impulsa las velas –lógicamente– desde atrás, debería impulsar su cabello hacia el rostro». El mismo director en una entrevista comentaba:

Garbo me preguntó: «¿Qué debo representar en esta escena?».

Le dije: «¿Has oído hablar de la tabula rasa? Quiero que tu rostro sea una hoja de papel en blanco. Quiero que la escritura la haga cada miembro del público. Me gustaría incluso, si pudieras, que evitaras parpadear. Así que no eres más que una hermosa máscara».

Es evidente que el director quería trascender esta escena aun en detrimento del realismo. Pero entonces la cámara comienza a acercarse, en un imperceptible *travelling*, hacia su rostro. Todos los elementos compositivos se van disolviendo gradualmente: el mar, el mascarón de proa, el cielo, las cuerdas. Al final sólo queda su rostro bañado por la luz. Pero este rostro, a nuestro parecer, ya se ha desvinculado de la historia, es una máscara, presente, pero vacía. El mito aparece para decapitar esta cabeza de la diégesis, para convertirla en un esquema nacarado en el que el público encuentre la belleza, la soledad, el tiempo detenido: el rostro de la Garbo. En la medida que este rostro va creciendo en su desmesura, el mito lo desfigura, lo reduce a simulacro, máscara, símbolo de sí mismo. Es entonces cuando este rostro se posesiona sobre todo el sistema de significaciones que el texto ha ido construyendo, se desborda en sistema factual. Sobre este rostro vacío los «lectores» del mito fundan significados, construyen significaciones, puesto que, en la medida que las ha precedido y las ha motivado, también las naturaliza. La forma subyace debajo del concepto como osamenta generadora.

Errónea, por parcial, nos parece la interpretación que Laura Mulvey (1988: 37-38) da a los primeros planos del rostro de Greta Garbo o a las piernas de Marlene Dietrich. No responden ciertamente a idénticos impulsos expresivos todos los primeros planos de actrices, ni tienen siempre como finalidad, en aras de satisfacer la pulsión escotofílica o fetichista de los espectadores de la sala a modo de perversos recortables, la ruptura de la verosimilitud narrativa. Hemos afirmado que la esencia misma del mito es transformar la historia y sus leyes en naturaleza, establecer entre significantes y significados correspondencias que siempre tienen como último garante a la naturaleza misma. Debajo

de este impulso legitimador, de este afán de apropiación de formas por parte del mito, subyace la forma de pensar de los rituales (Nietzsche, 1999), el sistema sobre el que se construyen los cultos:

- Inexactitud de la observación: el mito prefiere trabajar con esquemas, con símbolos, simulacros.
- Falso concepto de la causalidad: el mito funda nuevas significaciones mediante la deformación del sentido.
- Exclusividad de la memoria: el mito siempre prefiere los elementos irregulares, excepcionales, anómalos, sobre los que construir sus sistemas.
- Potencia para captar analogías y tendencia a entregarse a ellas: La significación mítica nunca es del todo arbitraria, «siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía» (Barthes, 2000: 218-219).
- El impulso ligado a la inercia: La inercia de la contemplación, de los recuerdos, de las significaciones que genera un texto, es el impulso que funda, que deforma, que construye la inflexión mítica.

El mito se presenta, pues, como ritual que transforma un sentido en forma, que transfigura la historia en naturaleza y que convierte el rostro de Greta Garbo en palimpsesto de nieve en el que cada espectador escribe un discurso contra la muerte.

DECONSTRUYENDO A GRETA GARBO

Antes de pasar a comentar el segundo fotograma de Greta Garbo, conviene realizar unas consideraciones previas en torno al instrumento de análisis de la significación que para tal fin hemos escogido: la ironía.

El mito siempre halló su territorio natural en la tragedia, la cual nace como una simple dramatización ritual de éste. La comedia es posterior y nace como inversión cómica del mito, lo que se ha dado en llamar

travestimiento mítico, procedimiento mediante el cual una situación heroica y conocida por la comunidad es distorsionada con fines cómicos. Estamos ante un procedimiento análogo al modo de operar mítico. La comedia enfrenta unos significantes míticos, dramatizados con fines rituales y prestigiados por la tradición, a unos significados ridículos, grotescos, monstruosos, para dar lugar a ese extrañamiento que siempre comportan las parodias.

Uno de los vehículos por excelencia para producir esa distorsión es la ironía. En la medida que ésta aleja al mito de la tragedia y aliena su propio significante, empieza a confundirlo con la comedia. Wayne C. Booth (1989) la define como «la presencia simultánea de perspectivas diferentes [...] que se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva implícita que aparenta describir una situación y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada».

En la ironía se exige por parte del receptor la reconstrucción de un significado que no se ajusta a lo observado, se le invita a formular nuevos significados que permitan significaciones contrarias a las que aparecen a simple vista, a rechazar la literalidad de lo significado. Mito e ironía tratan de reconstruir significaciones a partir de un significante que el mito vacía para deformar y la ironía cuestiona para descodificar e interpretar correctamente. El procedimiento es parecido, se basa en desajustes entre el significante y el significado, pero la finalidad es radicalmente opuesta, el mito intenta trascender la contingencia, naturalizar la historia; la ironía, por el contrario, opera deconstruyendo los mecanismos míticos, las convenciones tácitamente asumidas, convirtiendo lo recibido como natural en vacía superficie, en verdad impostada.

El segundo fotograma es de la película de Ernst Lubitsch, *Ninotchka* (1939), que también fotografió William Daniels:



Pertenece a la presentación del personaje: su llegada a París como enviada extraordinaria a las órdenes de un comisario soviético. Las películas de Lubitsch tienen muy pocos elementos que no sean significativos. En esta presentación que hace de Greta Garbo, los espectadores que estén familiarizados con el estilo del director alemán ya observan una serie de detalles muy relevantes. Se ha retrasado bastante su aparición, 17 minutos, con lo que se genera en el espectador un efecto de suspense. El plano del que hemos extraído el fotograma dura tres segundos y está inserto entre un plano general que lo precede, en el que fugazmente aparece desde el punto de vista de los tres camaradas, y un plano medio largo, desde el punto de vista de ella, en el que los tres camaradas miran con recelo hacia fuera de campo en dirección a la enviada. Las miradas de unos y de otra forman el eje del *raccord*.

Hay detalles que el espectador inmediatamente asocia a melodramas de la Garbo. La cita más evidente se refiere a la presentación que de ella se hace en *Anna Karenina* (1935). La actriz baja del tren como saliendo de la niebla ante la mirada arrebatada de un deslumbrado Frederic March.

Si analizamos el fotograma descontextualizado, no hay demasiada diferencia entre la expresión totalmente neutra del plano final de *La Reina Cristina de Suecia* y la de este plano que nos la presenta en *Ninotchka*. Se ha discutido, de hecho, mucho sobre si el talento dramático de Greta Garbo no fue sino un caso de excepcional fotogenia. No olvidemos a este respecto lo fundamental que había sido para la codificación de la fotogenia clásica la llegada simultánea, a principios de los 30, de la película pancromática, de las lámparas incandescentes y de las lentes de Fresnel, que tanto contribuyeron a matizar y a naturalizar la imagen, a hacerla más realista y legible.

En ambos fotogramas, su rostro, casi mineral, parece ser la fuente de donde brota la luz. Su ademán no denota sentimiento alguno, pero hay una diferencia esencial: el tipo de plano utilizado en un caso y en el otro. El primer gran plano, fuertemente connotado, suele indicar énfasis expresivo y conlleva pareja una suspensión en la narración; en cambio, el plano medio vehicula la narración. Tampoco, llegados a este punto, coincidimos con algunas de las valoraciones narrativas que Laura Mulvey (1988: 38) hace del cine narrativo clásico en el que afirma que es el hombre el soporte activo de la historia, el que hace que las cosas sucedan, relegando a la mujer a un mero papel pasivo,⁸¹ a la parte espectacular. El personaje de *Ninotchka* es el detonante y el principal eje de la estructura narrativa de esta comedia. Afirmaciones que podrían ser válidas para géneros tan codificados como el cine negro o los *westerns*, se ven constantemente contradichas en otros, como el melodrama o la comedia. No todos los directores son trasuntos travestidos de un Joseph von Sternberg o un Alfred Hitchcock.

La ironía, en el plano *intertextual*, eje paradigmático, está produciendo un efecto de extrañamiento entre todos los personajes melodramáticos, naturalizados por el espectador, en los que Garbo antes se encarnó –mujeres entregadas al amor, siempre dispuestas al sacrificio y a la renuncia por el hombre al que aman– y el que interpreta en esta comedia, una implacable comisaria enviada por el Kremlin.

81. De hecho en la mayor parte de las películas de Lubitsch suele suceder lo contrario.

En el plano *intratextual*, eje sintagmático, los planos precedente y siguiente son los que producen un doble extrañamiento. La aparición de la Garbo en todas sus películas, sobre todo a partir de *Gran Hotel*, imanta las miradas masculinas. Desde la citada *Gran Hotel* a *La Reina Cristina de Suecia*, desde *Margarita Gautier* (1936) a *Maria Walewska* (1937). Pero en *Ninotchka* es recibida por las recelosas miradas de tres comisarios que no tienen la conciencia muy tranquila. La escena es la más divertida de toda la película y el espectador se olvida de Greta Garbo, actriz que por otra parte siempre había estado muy por encima de los personajes que había interpretado, sobre los que emergía a lo largo de la diégesis una y otra vez.

Para entender el efecto de la ironía, como mecanismo consciente que es, se ha de evidenciar la ruptura entre el significante, el plano medio de Garbo, y el significado, el sentido que le otorga el espectador en la narración. Los dos procedimientos más frecuentes en el cine narrativo clásico se hallan presentes aquí. Por un lado mediante el montaje, con el inserto del plano presentación de la actriz entre un chiste genial y las miradas de los tres camaradas con los que se identifica el espectador; por otro, mediante el contrapunto irónico de la *música*, tan diferente a la del final de *La Reina Cristina de Suecia* que enfatizaba emocionalmente el plano mediante un *crescendo* sonoro. La ironía desajusta la imagen romántica de Greta Garbo naturalizada por el espectador, descodifica los personajes asumidos tácitamente por el público, desenmascara los mecanismos impuestos por el mito, para integrarla plenamente en la diégesis e invisibilizar las máscaras del pasado.

Finalmente en el plano *extratextual*, la película *Ninotchka* utiliza la ironía para satirizar el régimen comunista soviético. La sátira siempre implica evaluación peyorativa del objeto ironizado, encarnado esta vez para mayor escarnio en la mismísima Greta Garbo. Así se explica que la ironía más demoledora de toda la película venga proferida por los dulces labios de quien había sido arquetipo de transparencia emocional:

Buljanoff: ¿Y qué tal está Moscú?

Ninotchka: Muy bien, los últimos juicios en masa han constituido un éxito; quedarán menos rusos, pero serán mejores.

BIBLIOGRAFÍA

- ANOBILE, Richard J. ed. (1975): *Ninotchka*, Nueva York, Avon Books.
- BARTHES, Roland (2000): *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- BOOTH, Wayne (1989): *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- MULVEY, Laura (1988): «Placer visual y cine narrativo» en *Eutopías*, 2ª ép. Valencia.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999): *El culto griego a los dioses*, Madrid, Aldebarán.
- VILA MUSTIELES, Santiago (2000): *Guía para ver y analizar La Reina Cristina de Suecia de Rouben Mamoulian (1933)*, Valencia, Barcelona, Nau Llibres-Octaedro.