



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

ISSN: 2594-0619

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario
de Estudios de la Significación

Núñez Alberca, Alejandro

Entre el evento y el ejercicio: la construcción tensiva del suspenso
en la película *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)*

Tópicos del Seminario, núm. 46, 2021, Julio-Diciembre, pp. 60-79

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Seminario de Estudios de la Significación

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59467912004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UAEM [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Artículos

Entre el evento y el ejercicio: la construcción tensiva del suspenso en la película *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)*

Between the Event and the Exercise: The Tensive Construction of Suspense in the Movie *Birdman (or The Unexpected Virtue of Ignorance)*

Entre l'événement et l'exercice : la construction tensive du suspens dans le film *Birdman (ou l'inespérée vertu de l'ignorance)*

Alejandro Núñez Alberca

Universidad de Lima

aalbercad@gmail.com

Resumen

El presente artículo retoma la estructura de los modos semióticos, definidos según la jerarquía elemental postulada por Claude Zilberberg, los cuales permiten concebir el *evento* y el *ejercicio* desde el punto de vista de la hipótesis tensiva. A partir de un análisis cinematográfico específico, se plantea la existencia de otra modalidad: el *suspenso*, sin pretender por ello realizar el tránsito de una estructura binaria a una ternaria. Se realza, además, la urgencia de reconocer al espectador como *cuerpo propio*, eje patémico-semiótico de la vivencia cinematográfica, y a la narración como un proceso tanto discursivo como estésico.

Palabras clave: cine, *Birdman*, suspenso, semiótica tensiva.

Abstract

This article applies the structure of semiotic modes, defined according to the elemental hierarchy postulated by Claude Zilberberg, which allows the event and the exercise to be conceived from the point of view of the tensive hypothesis. Based on a specific cinematographic analysis, the existence of another modality is proposed: the suspense, without thereby attempting to make the transition from a binary structure to a ternary one. In addition, we highlight the urgency of recognizing the viewer as a lived body, the pathemic-semiotic axis of the cinematographic experience, and narration as a both discursive and phenomenological process.

Key words: cinema, *Birdman*, suspense, tensive semiotics.

Résumé

Cet article reprend la structure des modes sémiotiques, définis selon la hiérarchie élémentaire postulée par Claude Zilberberg, permettant de concevoir l'événement et l'exercice du point de vue de l'hypothèse tensive. À partir d'une analyse cinématographique spécifique, il pose l'existence d'une autre modalité : le suspens, sans pour autant prétendre réaliser le transfert d'une structure binaire à une structure tertiaire. On met également en évidence l'urgence de reconnaître, d'une part, le spectateur comme un corps propre, axe pathémico-sémiotique de l'expérience cinématographique et, de l'autre, la narration comme un processus à la fois discursif et esthésique.

Mots-clés : cinéma, Birdman, suspens, sémiotique tensive.

Introducción

En 2014, se estrenó la película *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* del mexicano Alejandro González Iñárritu. Grabada en lo que parece ser un plano secuencia ininterrumpido, se muestra la vida de Riggan Thomson (Michael Keaton), un actor hollywoodense famoso por haber interpretado al superhéroe Birdman en una exitosa trilogía. Avejentado y venido a menos, busca recuperar su fama con una obra en Broadway: una adaptación de *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?*, escrita, dirigida y protagonizada por él mismo. Como espectadores, seguimos las peripecias de los días previos al estreno, mientras Riggan es asechado por los delirios esquizofrénicos de su mente, los cuales lo convencen de que tiene poderes de telekinesis o levitación que lo llevan a imaginar la voz de Birdman hablándole desde lo profundo de su inconsciente.

Si bien no todo el cine que existe es narrativo, la película de Iñárritu evidentemente lo es, si por narración se comprende un discurrir sintagmático de acontecimientos que, a cabalidad, posibilitan la imagen sumaria de un mundo ficcional o diégesis (Branigan, 1992). A nosotros nos preocupa el proceso narrativo en la medida que permite la emergencia de esquematismos tensivos emparentados con el devenir propio de la historia de la película. Por ende, será nuestro punto de entrada para indagar en algunos de los postulados cruciales de la tensividad, sobre todo de aquellos que Claude Zilberberg (2015; 2018) empezó a desarrollar en los últimos años de su carrera intelectual. La tensividad, según argumentamos aquí, permite vincular el *evento* y el *ejercicio* zilberbergianos, pero también conjugarlos en una tercera forma de vivencia —el *suspense*— a partir de lo que acontece en la narración.

1. Los modos semióticos de base

La tensividad fue sintéticamente definida por Zilberberg (2006) como “la relación de la intensidad con la extensidad, de los estados de alma con los estados de cosas” (p. 476). Ambas dimensiones —interoceptividad y exteroceptividad— tienen su punto de encuentro en la figura del *cuerpo propio*, el cual se define como una envoltura sensible que recubre la carne fisiológica del actante, y que permite instalar un *campo de presencia*. De esta forma, se coloca al actante en relación con el mundo (Fontanille, 2001). Toda forma semiótica que emerja lo hará dentro de dicho campo, y lo hará bajo la modalidad de una *presencia* sensible,¹ manteniendo una tensión más o menos intensa con el cuerpo propio. El nombre *tensividad* se desprende justamente de esta relación elemental.

Además, desde un punto de vista semiótico, la percepción es ya un lenguaje, porque es una operación significativa. Puesto que el primer acto del lenguaje consiste en “hacer presente”, no se puede concebir más que en relación con un cuerpo susceptible de sentir esa presencia (Fontanille, 2001, p. 84).

Entre las investigaciones sobre la tensividad, el evento —en tanto acontecimiento patemizante— tenía una importancia central:

La relación del evento con el discurso es, por decirlo así, tautológica: ¿qué es lo que se comunica al enunciatario, en una palabra, qué es lo que se pone en discurso, sino *eso que ha sobrevenido* y que él ignora?” (Zilberberg, 2015, p. 184).

A partir de este emparejamiento entre el evento y el sobrevenir, el autor identifica y estructura los *modos semióticos*, término que describe “tres parejas de funciones que dan cuenta de la entrada de las magnitudes en el campo de presencia” (Zilberberg, 2015, p. 51).

Los modos constan de tres binomios que juntos forman una jerarquía descendente. Primero, tenemos el modo de *eficiencia*, término que el autor recoge de Cassirer, y que “designa el estilo, la manera en virtud de la cual una magnitud se instala en el campo de presencia” (Zilberberg, 2015, p. 51), el que opone el *sobrevenir* [*survenir*] al *llegar a* [*parvenir*]. La diferencia entre ambos se encuentra en la subvalencia del *tempo*: mientras el sobrevenir describe una presencia impredecible (*tempo* alto), el llegar a habla de una presencia advertida, anticipatoria y cuando no, conocida (*tempo* bajo).

¹ La presencia como tal “integraría una tensividad general a la dimensión cognitiva del sujeto, siendo la base perceptiva de la aprehensión de toda significación” (Contreras, 2012, p. 21). Sobre la última parte de esta cita, añadimos que “la ausencia y presencia, lógicamente anteriores a la categorización, prefiguran, no obstante, su aparición en discurso [...]” (Fontanille y Zilberberg, 2004, p. 118).

El segundo modo semiótico es el modo de existencia, de carácter subjetal, esto es, que invoca los estados del alma del cuerpo propio.

Si el evento tiene por resorte el modo de eficiencia, la sorpresa que lo sostiene depende del modo de existencia, el cual controla la tensión entre la *captación* y la *mira*. Si el sobrevenir es manifestado por la captación, por la admiración según Descartes, el llegar a es manifestado a su vez por la mira (Zilberberg, 2018, p. 49).

De esta forma, el modo de eficiencia controla el de existencia: al *sobrevenir* (objetal) le corresponde la *captación* (subjetal), y el *llegar a* (objetal) se empareja con la *mira* (subjetal).

Por último, se cuenta con el modo de junción, referido a la mayor o menor semejanza que guarda la presencia nueva con otras que ya se encuentran instaladas en el campo. Una similitud mayor se tomará como *implicativa*, mientras que una similitud menor o nula —lo *totalmente distinto* de Han² (2018)— recibirá el grado de *concesiva*.

El resumen de los modos semióticos, así como las correlaciones que adquieren por su conjugación, se aprecia a continuación (Tabla 1).

Tabla 1

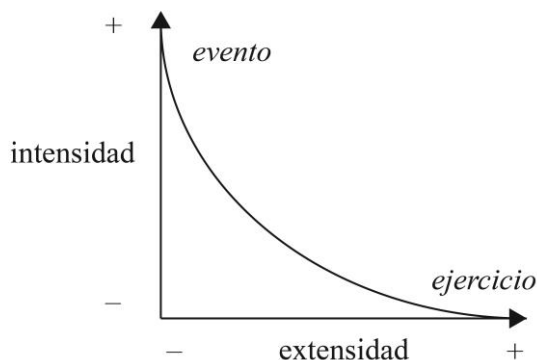
Modos semióticos	Correlaciones	
	Evento (imprevisible)	Ejercicio (anticipatorio)
Modo de eficiencia	sobrevenir	llegar a
Modo de existencia	captación	mira
Modo de junción	concesión	implicación
Vivencia subjetal	sorpresa	espera

Fuente: Adaptación de Zilberberg (2015).

² “Al acontecimiento le es inherente una negatividad, pues engendra una relación nueva con la realidad, un mundo nuevo, una comprensión nueva de lo que *es*” (Han, 2018, p. 15). Sobre esto, Zilberberg (2006) habla de que el evento (o acontecimiento) “cambia, ‘sin prevenirlo’, al sujeto tranquilo en sujeto *trastornado* [...] y a ese sujeto trastornado por el sobrevenir que lo asalta oponemos un sujeto *contenido* [controlado], que hasta ese momento confiaba en su identidad, estaba ‘seguro de sí mismo’” (p. 247).

Ahora bien, las configuraciones del *evento* y el *ejercicio* limitan a ambos a esquematismos específicos en el espacio tensivo. Así, el evento se vincula con una intensidad tónica y una extensidad concentrada. El ejercicio se ubica del lado de una intensidad átona y una extensidad difusa, prolongada (Figura 1).

Figura 1



Fuente: Elaboración propia.

No obstante, la correlación inversa conformada por el evento y el ejercicio resulta insuficiente en ocasiones. Blanco (2012) introduce una tercera forma de ordenar los elementos del espacio tensivo: el *suspense*, una modalidad conversas que ocuparía un tercer esquematismo (Fontanille, 2001). Pese a esto, el autor no puntualiza la estructura específica de esta configuración en términos modales, y la relaciona con un tipo de suspense muy particular del cine: el hitchcockiano, basado en una distribución precisa del saber en la narración fílmica, que podríamos resumir como “una situación de expectación e intensidad ascendente, en donde el espectador sabe más que los personajes respecto a algún elemento de la trama”³ (Blanco, 2012).

Veamos ahora si ésta es la única forma posible en que se puede explicar el suspense como vivencia subjetal de la tensividad. Para ello, debemos responder cuáles son sus especificaciones modales dentro de la hipótesis tensiva.

³ Aquí podemos citar la secuencia inicial de *Bastardos sin gloria* (2009) de Quentin Tarantino, en donde una familia judía se oculta en el sótano de una granja en Francia mientras un grupo de nazis registra la propiedad. La secuencia, que se prolonga por casi media hora, adquiere una intensidad sumamente tónica una vez la narración hace evidente al espectador de que ahí hay alguien que se oculta. El suspense se explica en la medida en que los cazadores se acercan más o menos a su presa.

2. El evento patémico, el ejercicio narrativo

Metz (2002) fue, sin duda, uno de los primeros que sugirió la naturaleza del cine como arte de la presencia, experimentado como un *estar-ahí* viviente, en oposición a la naturaleza de la fotografía, arte del *haber-estado-ahí*. Para Baracco (2017), el carácter del cine como arte fenoménico no termina con la mera descripción de su naturaleza discursiva. Se amplía para englobar la configuración de la diégesis según es aprehendida por el espectador:

Un mundo fílmico (como el mundo real) es un lugar donde el problema fenomenológico de la percepción está constantemente correlacionado al problema hermenéutico de la significación y la interpretación. [...] El mundo fílmico es el lugar donde las percepciones del espectador se vuelven significados (Baracco, 2017, p. 58).

A la naturaleza vivificada de la presencia hay que añadirle la dimensión narratológica que, si bien no es extensiva a todo género audiovisual, existe en buena parte de él. Para Gaudreault y Jost (1995), es sólo mediante un proceso demostrativo de los diferentes fenómenos visuales y sonoros como se va articulando la imagen posible de una diégesis, soporte fenoménico de todo lo que en apariencia ocurre: personajes, espacios, acontecimientos, peripecias, conflictos, etc. Claro está, preocuparse por las presencias de la narración no implica en ningún momento dejar de lado otras dimensiones de los fenómenos propios de una película.⁴

El suspenso como efecto de sentido es inseparable de la percepción y la narración, pero es expresable en términos tensivos. Zilberberg (2006), todavía apoyándose en las premisas de Hitchcock, afirmó que “desde el punto de vista figural, la superioridad del suspenso sobre la sorpresa se explica por el hecho de que el tiempo del suspenso es un tiempo tonalizante, es decir, para el sujeto patemizado” (p. 151). En tanto efecto de sentido, el suspenso se vincula con la sorpresa, es decir, pertenece al orden de lo que en *Horizontes de la hipótesis tensiva* se denomina *vivencias*: “Sorprendido, desconcertado, incapacitado, el sujeto se halla en un instante desposeído de las competencias y de las experiencias adquiridas que fortalecen su identidad” (Zilberberg, 2018, p. 142).

⁴ Yacavone (2016), por ejemplo, critica esto de la fenomenología cinematográfica de Vivian Sobchack (1992), expresada en su libro *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Según él, el modelo de la autora “es incapaz de dar cuenta de la mayoría de los elementos artísticos de las películas, incluyendo aquellos que podrían ser parte significativa de la percepción directa y afectiva de la experiencia” (p. 165-166). Bordwell (1996) recoge, por su parte, tanto los acontecimientos como la dimensión estética de la narración, a los que les otorga igual grado de pertinencia.

Exploremos ahora algunos ejemplos en *Birdman*. Tomando al espectador como único cuerpo propio o sensible, las presencias que ante él acontecen a lo largo de las casi dos horas de la película de Iñárritu constituyen la totalidad de su *campo de presencia*.

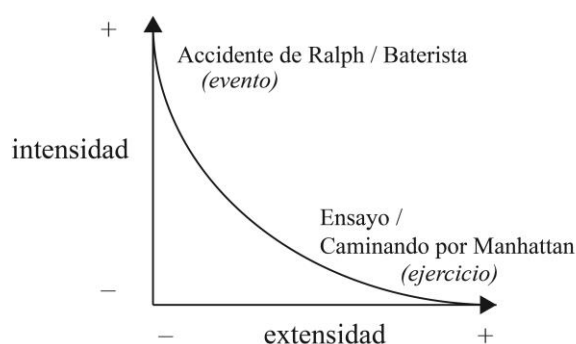
En los primeros momentos del filme, tenemos al personaje de Riggan dentro de su cuarto en el teatro St. James (aparentemente vive ahí luego de agotar gran parte de sus ahorros). Lo vemos vestirse y caminar hasta el escenario, donde otros de sus colegas lo esperan para ensayar parte de la obra. Una vez sentado, Riggan, quien también es el director, se frustra ante el pésimo desempeño de uno de sus actores, Ralph (Jeremy Shamos). Mientras excusa su performance, un aparato de iluminación se desprende desde la parrilla del escenario y le cae en la cabeza, dejándolo inconsciente mientras su cabellera se tiñe con su sangre. Ante el incidente, Riggan se retira de vuelta a su cuarto, mientras su amigo y productor Jake (Zach Galifianakis), le explica que Ralph tiene todas las de la ley para demandarlos.

En otra escena, se ve a Riggan caminando por las calles de Manhattan, acompañado en su andar por una percusión extradiegética —música fuera de la diégesis. El actor conversa con Mike Shiner (Edward Norton), su problemático coestelar, pero en un momento de la plática se distrae al arrojar un par de monedas a un baterista que actúa en la calle, el cual, luego nos enteramos, podría ser un producto de su imaginación,⁵ pero la narración implica fuertemente que está generando la percusión. La revelación de que la música sin fuente —extradiegética— realmente no era tal cosa, se experimenta como *sorpresa* por el espectador, acompañado de un paneo veloz de la cámara, precedido por un trávelin consistente, lento y rectilíneo.

En ambos casos, asistimos a la configuración tensiva de un ejercicio —el ensayo con los actores, la caminata por Nueva York— sucedida por un *evento* —el dispositivo de luz que noquea a Ralph, el baterista en la calle.⁶ En tanto espectadores (cuerpos sensibles), asistimos primero a un proceso proyectivo, sólo para ser sacudidos por un instante abrupto: el espectador-cuerpo propio se vale en un primer momento de su *mira*, únicamente para ser obligado a recogerse en su *captación*. Recupera así su carácter como sujeto del padecer (Figura 2).

⁵ Otra de las particularidades de la película, alabada por unos y criticada por otros, es su deliberada ambigüedad diegética, esto es, su empeño en confundir al espectador respecto a qué es real y qué no lo es. Aunque revelador, no es momento de explorar aquí las configuraciones de su diégesis.

⁶ En estos ejemplos, se debe tener un cuidado especial a la hora de diferenciar el enunciado de la enunciación. En el caso del accidente de Ralph, lo que desconcierta al enunciatario no es el acontecimiento narrativo en sí mismo, sino su forma de presentación en el sintagma audiovisual, la abrupta irrupción del artefacto de iluminación cayéndole en la cabeza, suceso que bien podría haberse incorporado al discurso por otros medios (con un paneo ascendente que permitiese observar la armazón de luz desprendiéndose de a poco, por ejemplo). Si bien el orden del relato es indispensable, la enunciación pronto gana primacía.

Figura 2

Fuente: Elaboración propia.

Vemos que, en el nivel de la enunciación, se sigue una *sintaxis juntiva concesiva* en lo que respecta al accidente. El ensayo con los actores es expresado por la narración con un movimiento semicircular de la cámara, estable y predecible alrededor de la mesa, pero el golpe de Ralph y los sucesos siguientes se manifiestan mediante paneos bruscos y veloces, aparentemente erráticos, marcas que, ciertamente, ya no conciernen a la instancia narrativa como sí a la instancia de discurso (Blanco, 2012). De igual modo, el desplazamiento que enfocaba a Riggan y a Mike mientras caminaban por afuera del teatro St. James se ve interrumpido por un movimiento abrupto de la cámara, que enfoca al baterista por unos segundos antes de volver a encuadrar a los actores de Broadway. Tenemos, entonces, el siguiente semisimbolismo:

/lentitud/ + /estabilidad/ vs. /velocidad/ + /inestabilidad/

/ejercicio/ vs. /evento/

La oposición figurativa secuencial de los elementos audiovisuales en los que se gramatiza el *evento* y el *ejercicio* permiten, por oposición, que uno resalte en contraste con el otro. Con todo, el desplazamiento semicircular que envuelve a los actores durante su ensayo no es un movimiento /lento/ si se le compara, por ejemplo, con los que se encuentran en el *slow cinema* o el cine de autor (Çağlayan, 2014), pero resultan más ralentizados que el paneo que les sigue en la narración de *Birdman*, mediante el cual accedemos a la visión de Ralph inconsciente. De hecho, podríamos teorizar que un evento no es ni puramente patémico ni puramente narrativo, en tanto todo quiebre de sentido supone una gran transformación, un cambio de dirección en la trama de la película. La narratología conoce ya estos quiebres: *plot point*, *plot twist*, accidente inicial, etc. La interrupción del flujo causal de acontecimientos supone, al parecer, la emergencia de elementos inéditos que han sido “eyectados” dentro del *campo de*

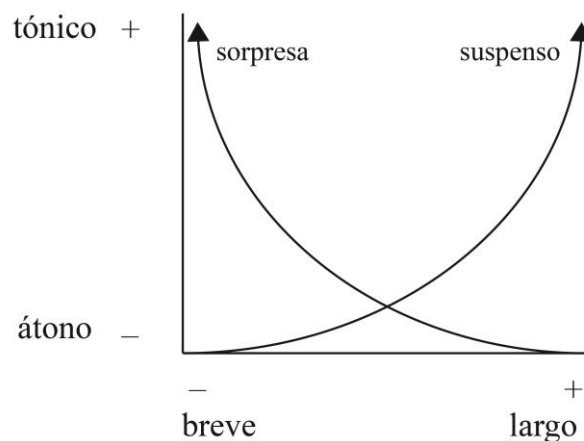
presencia del espectador —el armatoste de iluminación que cae sobre el personaje—, o bien que han sido retirados abruptamente de él —el personaje que sale herido y ya no vuelve a ser visto—, de modo que se obtiene, en el metalenguaje tensivo, una *realización sin actualización*. En ambos casos, el control del *tempo* (alto) en el sentido se deja ver claramente, en especial partiendo de la conjugación de los modos semióticos y su efecto sobre el campo de presencia (Zilberberg, 2015).

Pero, ¿qué de nuevo ofrecen estas escenas para las correlaciones de la tensividad? En apariencia, nada. No obstante, la revisión de otras secuencias del filme nos orienta en una dirección diferente.

3. El suspenso como configuración patémico-narrativa

En *Semiótica tensiva*, Zilberberg (2006) expresó lo siguiente en referencia a esta problemática: “[...] efectuamos la catálisis esquematizante siguiente: *el suspenso es la dilatación extensiva de una espera intensiva*” (p. 150). Con ello, se aproxima a lo establecido por Blanco (2012), quien anticipó, refiriéndose a la misma cuestión, que el suspenso “surge de una operación muy simple: alargando la duración de los planos, consigue acelerar el *tempo* y la intensidad de la emoción” (p. 225) (Figura 3).

Figura 3



Fuente: Blanco (2012).

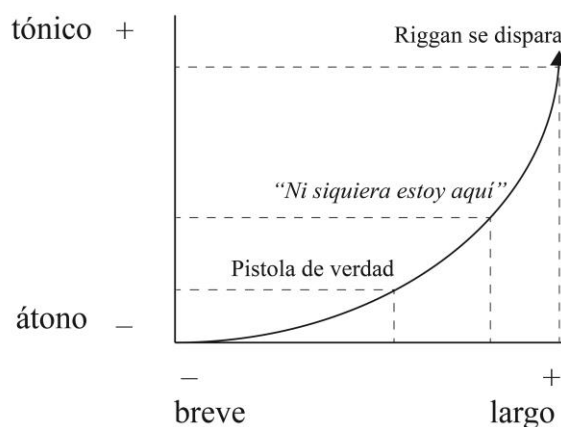
Aquí tenemos que hacer una salvedad. Aunque perseguían objetivos epistemológicamente distintos, tanto Zilberberg (2006) como Blanco (2012) parten de la famosa conversación que mantuvo Alfred Hitchcock con François Truffaut, por lo que ambas citas se basan en una categoría puntual de esta vivencia, la que proviene de una distribución no equitativa del saber

en la narración: *el espectador sabe más que los personajes*, por lo que el suspenso hitchcockniano parte de lo inminente, lo conocido y atemorizante. Pero, ¿es posible que el espectador sepa menos? ¿Se puede conseguir un aumento converso de la intensidad y la extensidad a partir de otras operaciones como, por ejemplo, el desconocimiento absoluto o el deseo de no ver, de querer detener un *continuum* indetenible? En síntesis, ¿es posible un suspenso que emerja de la incertidumbre? Si así es, ¿qué pasa con los modos semióticos? ¿Cómo bautizar esta configuración vivencial resultante?

Volvamos a la película. Hacia la noche del estreno, Riggan se alista para subir al escenario. Tiene unos momentos libres en su camerino antes de volver sobre el escenario. En esta última escena, el personaje que interpreta en la obra se suicida, y Riggan está decidido a llevar su actuación hasta las últimas consecuencias. Sin que nadie más lo haya notado, Riggan ha conseguido una pistola de verdad, que pretende usar en lugar de la de utilería. La cámara se asegura de verlo cargando el arma, reconociendo que es de verdad, y luego acompaña a Thomson en su recorrido hacia el escenario. Una vez ahí, su conducta se torna cada vez más errática. “Ni siquiera estoy aquí”, dice, aparentemente saliéndose del personaje frente a sus coestelares y el público. Acto seguido, se dispara en la cabeza frente a la audiencia, la cual empieza a aplaudir, cayendo en cuenta de que acaban de ver a un hombre quitarse la vida, a un artista morir por su arte.

En este caso, el suspenso no se basa en una disparidad cognitiva entre personaje y espectador. El primero sabe tanto como el segundo, y lo que queda es esperar lo inminente. El resultado no es, estrictamente hablando, ni un evento (sorpresa intensiva) ni un ejercicio (dilatación extensiva). Lo llamaremos, como sugería Zilberberg (2006), una *espera intensiva* (Figura 4).

Figura 4



Fuente: Elaboración propia.

El problema de lo inminente ocupó a Zilberberg (2018) de una manera peculiar. Partiendo de la definición que el propio autor cita del *Micro Robert*, admite lo inminente como “lo que va a producirse en muy breve tiempo” (p. 72). A partir de ahí, se establece una correlación inversa que permite pasar del *equilibrio* al *alivio*:

Cada uno de esos regímenes sólo se beneficia de un predominio momentáneo: si es dominante, el “equilibrio” inhibe el “alivio” por el tiempo que el punto de ruptura tarde en llegar, mientras que el progreso del “alivio” aminora secretamente el “equilibrio” (Zilberberg, 2018, p. 73).

El *alivio* sugiere entonces una intensidad débil, mientras que esperar el “punto de ruptura” connota la idea de una duración extensiva, que “tarda en llegar”. La correlación sigue siendo inversa. Ahora bien, ¿lo fundamental del suspenso es que se base en algo inminente? Si pretendemos responder esto, debemos ceñirnos a la especificidad de éste en el lenguaje cinematográfico. Para ello, recogemos la premisa de Cuddon (citado en Zavala, 2015) quien afirma que el suspenso, en su forma más elemental, se trata de “un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración” (p. 15). Según vemos, esta definición no incorpora la dimensión del saber fílmico —lo cual lo alejaría de la estricta conceptualización hitchcockniana— y sólo implica parcialmente la idea de lo inminente (*anticipación*). La novedad es que realza, más bien, la antítesis cognitiva de ambos: el *no saber* (*incertidumbre*) y, también, *querer saber* (*curiosidad*). El *Diccionario de la Real Academia Española* diferencia entre suspenso y *suspense*, el segundo término muy similar al que aquí se discute: “Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso” (DRAE, 2006, p. 1398). Dicha operación fundamental, “expectación”, se traduce como una mira tónica, que supone, a su vez, una intensidad que resiste *a pesar* del alargamiento del tiempo, subvalencia extensiva que, por su parte, no deja de remitirnos al binarismo [breve vs. largo], en tanto expresión forémica del *impulso* (Zilberberg, 2006). Como vemos, la concepción de esta espera intensiva va tomando forma, aunque queda pendiente vincularla con las modalidades de la eficiencia, la existencia y la junción.

4. Expectación y transformación narrativa

El ejemplo que hemos visto en el apartado anterior aún dependía de la dimensión del saber fílmico, operación que concierne al proceso narrativo desde un punto de vista netamente funcional (Gaudreault y Jost, 1995). Pasemos del *suspenso de lo inminente* al *suspenso expectativo puro*; el primero basado en el devenir conocido, el segundo en el devenir desconocido. En este último, la intensidad se *tonaliza* por esa ambigüedad de algo que se encuentra en vías de *ser*, capaz de interrumpirse en cualquier instante, pero sin garantías de

que lo haga. Figura emergente que se actualiza en el discurso,⁷ cuya expectación invoca la mira del espectador-cuerpo propio sobre un eje extensivamente prolongado. Es en esa situación ambivalente e incierta que debemos buscar la configuración modal del suspenso.

Para empezar, reconozcamos el efecto del alargamiento de la temporalidad (subdimensión de la extensidad), el cual queda discursivamente manifestado por el recurso del plano secuencia.⁸ Por mucho tiempo, éste ha sido enaltecido por su capacidad para evocar un cierto efecto de realidad inmanente a su utilización (Bazin, 1966). Hoy en día, el cine digital ha resemantizado las funciones narrativas, estéticas y patémicas que puede tener en el interior de una gramática audiovisual específica. Es posible definir el plano como una “unidad discursiva mínima de continuidad espacio-temporal comprendida entre dos cortes que posee significación completa” (Rajas, 2008, p. 81). Paralelamente, la secuencia es entendida como una “unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados” (Rajas, 2008, p.108). En los planos secuencia, el primer término es equivalente al segundo: el fragmento espacio-temporal encasillado entre los cortes de cámara se presenta ante el cuerpo propio del espectador en toda su unicidad. Al mismo tiempo, el espectador-cuerpo propio se ve acorralado en un *continuum* fenoménico, incapaz de advertir qué es eso que se halla en vías de ser, y, simultáneamente, condenado a aprehenderlo cuando emerja. La intensidad provendría, en parte, de la sensación de estar irremediamente sumido en la secuencia, y, al mismo tiempo, incapaz de predecir su desenvolvimiento.⁹ En breve: el espectador no sabe a dónde se dirige la narración, pero se ve forzado a permanecer en ella. Pongamos un par de ejemplos.

Luego de pasar la noche bebiendo en la vía pública, Riggan despierta con la voz de Birdman recordándole que no tiene por qué ser un “gran actor” pues él es “mucho más que eso”, que es “una estrella de cine, una fuerza global” y que, pese a que sus ahorros y reputación se han

⁷ Actualizar, claro, en el sentido que Fontanille y Zilberberg (2004) lo entienden, vinculándolo con las operaciones de la *praxis* enunciativa interna al discurso. En este caso, al texto fílmico.

⁸ Piénsese, por ejemplo, en la secuencia inicial de *Sed de mal* (1958) de Orson Welles, donde el espectador ve a un personaje no identificado colocando una bomba en la maletera del coche de una pareja, quienes, sin saberlo, manejan por una serie de calles llenas de gente, hasta que finalmente estalla el dispositivo. El espectador, consciente de la bomba, presiente la inminente desgracia, mientras que los otros personajes pasan por alto el peligro.

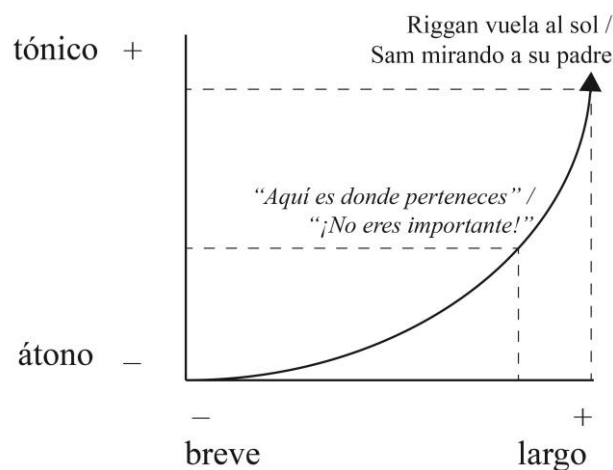
⁹ Agamben (2019) llega a una conclusión similar al hablar sobre la incapacidad de asumir el cuerpo como propio: por un lado, querer huir de él; por otro, estar obligado a permanecer con él. Por otra parte, se debe recordar que en *Semiótica del discurso* Fontanille (2001) vincula las dimensiones de la intensidad y la extensidad análogamente con el plano del contenido y el plano de la expresión, remitiendo a Hjelmslev (1971). Puestas en comunicación por el cuerpo propio, “su reunión gracias a la función semiótica las convierte en formas: forma de la expresión y forma del contenido” (p. 38). Es preciso acatar la advertencia del semiólogo de Limoges, al manifestar que, aunque sustancia y forma parecieran ser antagónicas, no toda la sustancia es ‘informe’, pero será una forma que “no resulta de la reunión de los dos planos del lenguaje” (p. 39), y que otras disciplinas toman a su cargo. En este caso, la teoría cinematográfica. De ahí la pertinencia de incluir la tesis de Rajas (2008) o el trabajo de Zavala (2015).

agotado, volverá a la fama. Luego, la esquizofrenia de Riggan se incrementa al punto que alucina a Birdman de carne y hueso caminando detrás de él, así como helicópteros y soldados en la calle atacando a un monstruo biomecánico con forma de pájaro, imaginándose una hipotética nueva entrega de la franquicia que abandonó hace años.

Momentos después, Riggan sube a la cornisa de un edificio amenazando con saltar. En apariencia, eso es lo que hace, pero, *sorpresivamente*, se salva de morir al redescubrir sus “superpoderes”, que le permiten volar. De ahí en más, Riggan se imagina a sí mismo recorriendo la isla de Manhattan, con Birdman —la voz— diciéndole que “aquí [por encima de todos] es donde pertenece” (Leshner, Milchan, Skotchdopole, & Iñárritu, 2014). La secuencia *llega a su fin* con Riggan ganando altura y volando directamente al cielo, momento en que la cámara es incapaz de seguirlo y la visión es cegada por la luz del sol, instancia que supone el pináculo de realización personal del personaje.

Otro ejemplo: la acalorada discusión que mantiene Riggan con su hija Sam (Emma Stone). “¡No eres importante!”, le grita a su padre, añadiendo que la obra de teatro tiene que ver con su vanidad y su miedo a la muerte, no con el arte. La cámara se queda enfocando el rostro de Sam, inmóvil, mientras ve a su padre en el espacio fuera de campo, más allá de los límites del encuadre y del espectador. En ese momento, al espectador-cuerpo propio le interesa sobremanera la reacción de Riggan ante semejante discusión y, sin embargo, se le impide verle el rostro, elemento de la diégesis que sirve de base a la expectación. A esto se suma el hecho de que el personaje tampoco hable. Su presencia, si bien visualmente ausente, no deja de fascinarnos. *Esperar* su aparición resulta asfixiante. Lo que es más, ahora el personaje (Sam) sabe algo que el espectador-cuerpo propio ignora (el rostro, la reacción de Riggan), ubicándonos en la antítesis de lo que Hitchcock dice (Figura 5).

Figura 5



Fuente: Elaboración propia.

Como vemos, la secuencia del vuelo sobre Manhattan y la discusión con Sam se pueden leer como esquematismos de *amplificación*, en los que la intensidad y la extensidad son proporcionalmente convergentes (Fontanille, 2001). En el caso de la primera secuencia, debe tomarse en cuenta el estado residual de Riggan hacia el principio de ésta: despertándose con una botella vacía de whisky, habiendo dormido en la calle, sólo para terminar en un ascenso a los cielos, tanto en lo que atañe a lo figurativo como a lo temático (Courtés, 1997). El estado *residual* no es gratuito en tanto Riggan despierta, literalmente, apoyado en una bolsa de basura, mientras que el *esplendor* tampoco es mero accesorio, pues la secuencia termina con la cámara (de forma literal) cegada por el brillo del sol, al cual Riggan se dirige. Los subcontrarios de la matriz (Zilberberg, 2015) se establecen por la charla que Riggan recibe de Birdman entre ambos momentos de la narración, debatiéndose entre ser *irrelevante* o *relevante* para el mundo, ser olvidable o poder retomar su fama (“Let’s make a comeback”) (Tabla 2).

Tabla 2

super-contrario átono	sub-contrario átono	sub-contrario tónico	super-contrario tónico
residualidad	irrelevancia	relevancia	esplendor

Fuente: Elaboración propia.

Con todo, el suspenso no es la única modalidad que puede adquirir el esquema de la amplificación, pero este último es el único esquematismo solidario con lo que hemos definido aquí como suspenso cinematográfico. Esta premisa es concordante con lo que Zilberberg (2006) y Blanco (2012) refieren, así como con los preceptos de Cuddon (citado en Zavala, 2015).

La vivencia de la primera secuencia es *sorpresiva* y se puede resumir de la siguiente manera: “A pesar de que Riggan debió caer a su muerte, sobrevivió”.¹⁰ No obstante, lo que prosigue en la narración no es un debilitamiento de la intensidad¹¹ (como ya se

¹⁰ Cabe decir que, hasta este momento de la película, si bien Riggan había manifestado la habilidad de levitar con movimientos rectilíneos de ascensión, lo que vemos aquí no califica en esa categoría. Se vive, más bien, como un recorrido sin trayectorias fijas, un vuelo libre y despreocupado por parte del personaje. El vuelo tiene más de concesivo que de implicativo en lo que refiere a la modalidad de la junción.

¹¹ De esta forma, nos salvamos de la decadencia lógica de la intensidad, según la cual ésta prosigue, “si nada se lo impide, hacia su propia anulación” (Zilberberg, 2006, p. 195).

demostró) sino su incremento, converso a la extensidad temporal del plano secuencia (su duración antes del corte) así como su extensidad espacial (la movilidad de la cámara sobre las avenidas de Manhattan). Eventualmente, *llegamos a* un final para la secuencia: Riggan ascendiendo hacia el sol, pero esto luego de un ejercicio prolongado de vuelo, en donde el espectador no puede adivinar hacia dónde se dirige el personaje (espacialidad) ni cuándo llegará (temporalidad).

Por su parte, en el caso de la discusión entre Riggan y Sam, es más evidente aún el suspenso del no saber. La secuencia depende íntegramente de que el espectador-cuerpo propio no tenga acceso a aquello que, sin embargo, se impone como foco de su atención. El rostro ausente de Riggan es puesto en la *mira*. Del lado de la *concesión*, el monólogo final de su hija es considerablemente más largo que las intervenciones breves y coléricas que hasta entonces se habían escuchado. Si la narración antes le permitía al espectador distraerse en el dinamismo del montaje, ahora demanda toda su atención.

La expectación atenta e intensiva es la que acompaña ambas secuencias, suponiendo el repliegue del llegar a (*ejercicio*) sobre el sobrevenir (*evento*). El *suspenso*, teorizando que sea posible bajo la hipótesis tensiva, tiene un poco de ambos (Tabla 3).

Tabla 3

Modos semióticos			Vivencia	Esquematismo
Eficiencia	Existencia	Junción		
sobrevenir	captación	concesión	sorpresas	ascendencia
llegar a	mira	implicación	espera	decadencia
sobrevenir	mira	concesión	suspenso	amplificación

Fuente: Elaboración propia.

Hemos planteado el siguiente formalismo: el modo de *eficiencia* del *sobrevenir*, en tanto que acontece sin que el espectador-cuerpo propio lo solicite; el modo de *existencia* de la *mira*, pues le permite al actante esa expectación por la realización del proceso, “poner en la mira” alguna forma emergente; y el modo de *junción concesivo*, en tanto la realización cabal del proceso supone la inclusión de presencias que guardan poca relación con las que ya se hallaban en el campo: momento de transformación narrativa.

Más allá de la película de Iñárritu, son abundantes los ejemplos que probarían la validez de la hipótesis del suspenso en tanto espera intensiva (Zilberberg, 2006). En *Érase una vez en el oeste* (1968) de Sergio Leone, el duelo final entre Charles Bronson y Henry Fonda representa el clímax de la película y, no obstante, la cámara los enfoca a ambos en una

sucesión de planos extensos (el más largo dura 32 segundos), anticipando la inminente muerte de uno de ellos. Por su parte, en *El incidente* (1967), film de Larry Peerce, dos sujetos intoxicados y violentos abordan un vagón de metro lleno de gente, impidiéndoles bajar, acosándolos e incluso amenazando con acuchillarlos, en una secuencia que ocupa dos terceras partes del metraje. Su conducta errática hace imposible predecir cuál de los pasajeros será la próxima víctima.

En la película de Leone, el suspenso proviene de lo inminente, mientras que en el film de Peerce se da lo opuesto: la intensidad aumenta al no poder predecir el siguiente movimiento de los malhechores. Pero, en ambos casos, el duelo y el ingreso de los criminales al metro son acontecimientos *sobrevenidos* que, a su vez, invocan la expectación, la *mira* del espectador-cuerpo propio, y son *concesivamente* disonantes con lo que hasta entonces se nos había mostrado, sin mencionar que transforman a cabalidad la narración de sus respectivas películas. Estos dos ejemplos, sin embargo, estarían lejos de películas como *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr, *Nuestra Sunhi* (2013) de Hong Sang-Soo, o *La larga noche de Francisco Sanctis* (2016) de Francisco Márquez y Andrea Testa, filmes que están más próximos a la estética del *slow cinema* o el minimalismo (Çağlayan, 2014). Por la misma razón, dependen de un espectador-cuerpo propio que se someta a un ejercicio más convencional, espera no intensiva (Zilberberg, 2018).

Claro está, encasillar todo un género cinematográfico bajo una sola forma de esquematismo es una operación tan reduccionista como ingenua. La experiencia patémico-estética que rige cada discurso audiovisual alberga una diversidad de modalidades vivenciales, ordenadas en un eje sintagmático de combinaciones múltiples: en ocasiones *sorpresas*, luego una *espera*, la cual se transforma en *suspenso*, y así sucesivamente.¹²

Acotaciones finales

Pese a lo ya dicho, sigue pareciendo dudoso admitir el suspenso como una tercera configuración de los modos semióticos, lo cual lo pondría en el mismo nivel que el evento y el ejercicio zilberbergianos. Ello supondría una terminología propia (nueva) en los tres modos

¹² Sin ir muy lejos, en el duelo de la película de Leone el suspenso parece detenerse un instante por la intromisión de un recuerdo (*flashback*) del personaje de Bronson, en donde se revela que, años atrás, su hermano había sido asesinado por el personaje de Fonda, explicando así las razones del primero para matar al segundo. Para el espectador-cuerpo propio, esta revelación se vive como una interrupción del suspenso por la sorpresa, de la *espera intensiva* por un *evento*. Claro está, la inserción del *flashback* no es una operación que refiera a una instancia narrativa sino discursiva, la cual, distribuyendo los planos, la banda sonora y los movimientos de cámara, determina los *ejercicios*, los *eventos* y los *suspensos*.

que lo componen —eficiencia, existencia y junción—, demandaría proponer un binarismo alterno para cada nivel modal. Pero esto trasciende ampliamente nuestros objetivos.

El suspenso es menos una tercera configuración modal que una tercera vivencia resultante de las modalidades existentes, aún subordinada a ellas. Manifestamos esto y negamos con antelación —del mismo modo que Zilberberg (2015) lo negaba— pretender pasar de un pensamiento binario a uno ternario. Con todo, el binarismo que rige los demás modos semióticos sigue siendo sobrevenir *vs.* llegar a, y es en esa oposición elemental de donde surge el sistema de valores propio de todo sistema semiótico (Courtés, 1997). No obstante, la existencia discursiva de acontecimientos narrativos cinematográficos obliga a pensar una morfología diferente, especialmente en películas que han demostrado una flexible gramatización audiovisual, sin por ello escapar al metalenguaje de la tensividad o la narratología.

Claro está, si aquí hemos evocado el *fenómeno*, es sólo en la medida en que permite describir algo que se *hace presente* para el actante. Toda interpretación de parte del espectador real respecto a aquello de lo que es testigo en pantalla es, a lo mucho, una formulación *a posteriori* del visionado real. Trabajar con un cuerpo propio, de la manera que Zilberberg, Fontanille o Blanco lo hacen, libera al analista de la necesidad de incorporar a un espectador de carne y hueso, un sujeto empírico y puntualizado, lo cual escapa a nuestras intenciones. Dentro de los márgenes de la hipótesis tensiva, diferenciar una *sorpresa* o una *espera* se consigue identificando las correlaciones respectivas dentro del espacio tensivo, es decir, las modulaciones de la intensidad y la extensidad, reunidas, como bien afirma Fontanille (2001), por la función semiótica del cuerpo propio del actante.

Así, se ha pretendido advertir del potencial que supone el estudio del séptimo arte desde los parámetros de la tensividad. Aunque Zilberberg sostuvo que su hipótesis mantenía una deuda enorme con la lingüística, su componente estésico no debe subestimarse (Fontanille, 2001). Hay que recordar la relevancia del cuerpo propio del espectador, implicado dentro del proceso discursivo-cinematográfico. Justamente aquél representa “la unión del alma y del cuerpo”, consumada “a cada instante en el movimiento de la existencia” (Merleau-Ponty, 1993, p. 107). El espectador es entonces un sujeto del padecer, *cuerpo propio*. Verdadero eje tensivo de las vivencias subjetales, ya sea que se presenten ante él como sorpresas, esperas o, como hemos visto, suspensos.

Referencias

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricœurian Method for Film Interpretation*. Londres. Springer International Publishing.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid. Rialp.
- Blanco, D. (2012). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Nueva York. Routledge.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires. Paidós.
- Çağlayan, O. (2014). *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema* (Tesis de doctorado). Universidad de Kent, Reino Unido.
- Contreras, M. J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes*, (12). Facultad de Artes; Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 13-29. <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/7586/000612771.pdf>
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid. Gredos.
- Fontanille, J. y Zilberberg, C. (2004). *Tensión y significación*. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona. Paidós.
- Han, B. (2018). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona. Herder Editorial.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Planeta-De Agostini.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine: 1964-1968*. Vol. 1. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Rajas, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica de continuidad* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid.
- Real Academia Española (2006). *Diccionario de la Real Academia Española*. Entrada "Suspense". Espasa-Calpe.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, Nueva Jersey. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691213279-009>

- Yacavone, D. (2016). Film and the Phenomenology of Art: Repraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression. *New Literary History*, 47(1), 159–186.
- Zavala, L. (2015). *Narratología y lenguaje audiovisual*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Cuyo.
- Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Zilberberg, C. (2015). *La estructura tensiva*. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Zilberberg, C. (2016). *De las formas de vida a los valores*. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Zilberberg, C. (2018). *Horizontes de la hipótesis tensiva*. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Filmografía

- Leshner, J., Milchan, A., Skotchdopole, J.; e Iñárritu, A. (Productores); e Iñárritu, A. (Director). (2014). *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* [Cinta cinematográfica]. EE.UU. Regency Enterprises; New Regency Pictures; M Productions; Le Grisbi Pictures; TSG Entertainment y Worldwide Entertainment.

Acerca del autor

Alejandro Núñez Alberca es licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima, donde ha sido asistente de docencia e investigación. Actualmente forma parte del Grupo de Investigación Semiótica (GRIS) de esta casa de estudios y ha publicado textos sobre cine, semiótica discursiva y semiótica de la cultura, en revistas científicas nacionales e internacionales.

Texto recibido: 12/08/2019; Revisado: 20/02/2020; Aceptado: 04/03/2020

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Seminario de Estudios de la Significación
3 oriente 212, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.
Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>