

El símbolo como elemento de comunicación en el cine

Un análisis de *The Outsiders*, de Francis Ford Coppola





FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y RELACIONES INTERNACIONALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Autor: Santiago Sanginesi

Director: Lic. Juan Pablo Sarkissian

Rosario, octubre de 2024

FCPOLIT

Facultad
de Ciencia Política
y Relaciones Internacionales

UNR

Universidad
Nacional
de Rosario

Resumen

El siguiente trabajo se presenta como aproximación al estudio de los elementos del símbolo en relación con el cine y el campo de la comunicación. En particular se analizan los elementos simbólicos en *The Outsiders*, película de Francis Ford Coppola (1983). Para ello se recurre por un lado, a los aportes de Eliseo Verón, Roland Barthes y Charles Peirce y por otro, a algunas consideraciones sobre el simbolismo y el pensamiento tradicional desarrolladas por René Guénon y Mircea Eliade, entre otros.

También se toman de base los preceptos de Titus Burckhardt sobre la Alquimia, y se recurre a la teoría general de Angel Faretta sobre el cine. La finalidad del trabajo es lograr una crítica hermenéutica de la mencionada película para comprender en profundidad el objeto de estudio.

Palabras clave: símbolo, cine, análisis, hermenéutica, comunicación

Agradecimientos

A mis padres, por todo.

A Ángel Faretta, por hacer las veces de Virgilio en esta catábasis, que está pronta a cambiar de forma.

A Juan Pablo, por confiar en mí y en este proyecto.

La respuesta al interrogante de por qué la elección de *The Outsiders* es quizá sencilla pero también más sincera: quiero mucho esta película y a este director, y quiero mucho a ese movimiento extraordinario que fue New Hollywood. Como marca la pluma de Baudelaire sobre Poe a propósito de *Narraciones extraordinarias*, quisiera decir lo mismo de sus directores, que es lo que la religión ha dicho de nuestro Dios: sufrieron por nosotros. Y este trabajo es, entre otras cosas, una modesta ofrenda de gratitud hacia ellos.

Índice

Introducción	9
Capítulo 1. Consideraciones sobre el simbolismo tradicional	12
El símbolo y la operación simbólica, una manifestación sagrada	12
Origen del símbolo	14
Conceptualización.....	15
El arte como arcanización del saber	16
Capítulo 2. Marco teórico	18
Eliseo Verón: el abordaje desde la sociosemiótica	18
Roland Barthes: lo connotado y lo denotado	21
Charles Peirce: la tríada conceptual	22
Ángel Faretta, el concepto de cine.....	24
Capítulo 3. Francis Ford Coppola y el New Hollywood.....	29
Una necesaria genealogía del autor	31
Capítulo 4. Análisis de <i>The Outsiders</i>	32
Tesis de estudio	32
Resumen de la película	32
Análisis del filme	34
<i>La nigredo</i>	36
<i>La albedo</i>	37
<i>Stay Gold</i>	39
<i>La rubedo</i>	44
Símbolos que sostienen nuestra lectura	46
<i>La trinidad</i>	46
<i>La herida del héroe</i>	49
<i>El bautismo por agua</i>	50
<i>La cruz</i>	53
<i>La iglesia</i>	58
<i>La sensibilidad del iniciado</i>	61
<i>La lucha de las dos naturalezas</i>	62
<i>El búho</i>	63
<i>El horno dentro de la iglesia</i>	65
El final	67
Conclusiones.....	71

Referencias	73
Anexos	75

Índice de figuras

Figura 1. Rito del corte de pelo (The Outsiders).....	35
Figura 2. Putrefactio (Pretiosissimum Donum Dei).....	36
Figura 3. Ponyboy al inicio del filme (The Outsiders)	37
Figura 4. Rito iniciático del corte de pelo (The Outsiders).....	38
Figura 5. Rosa Alba (Pretiosissimum Donum Dei)	38
Figura 6. Ponyboy se mira en un espejo roto (The Outsiders)	39
Figura 7. The Outsiders (póster).	40
Figura 8. Escena en la que Ponyboy recuerda sus padres (The Outsiders).	41
Figura 9. Escena amanecer (The Outsiders).....	41
Figura 10. Ponyboy y Jonny contemplan el amanecer (The Outsiders)	42
Figura 11. Splendor Solis.	44
Figura 12. Rosa Rubra (Pretiosissimum Donum Dei).....	45
Figura 13. Cherry Valance (The Outsiders).....	45
Figura 14. Escena del juicio (The Outsiders).....	46
Figura 15. Tres hermanos huérfanos (The Outsiders).....	47
Figura 16. Ponyboy, Johnny y Dallas (The Outsiders).	47
Figura 17. Geasers corren a tres niños (The Outsiders).	48
Figura 18. Delincuentes se convierten en héroes (The Outsiders).....	48
Figura 19. Ponyboy es herido en el cuello (The Outsiders).....	49
Figura 20. Johnny lleva una herida en el pómulo (The Outsiders).	50
Figura 21. Socs sentados sobre un pasamanos en forma de cruz (The Outsiders) 51	
Figura 22. Socs intentan ahogar a Ponyboy (The Outsiders).....	51
Figura 23. La navaja de Johnny (The Outsiders).	52
Figura 24. El soc asesinado por Johnny (The Outsiders).....	52
Figura 25. Cruz de la iglesia (The Outsiders).....	53
Figura 26. Toma del patio trasero de la casa de los hermanos (The Outsiders).	53
Figura 27. Toma de la casa de los hermanos (The Outsiders).....	54
Figura 28. Cruces en la casa de Ponyboy.....	55
Figura 29. Cruz en el televisor (The Outsiders).....	56
Figura 30. Los hermanos Curtis se reconcilian (The Outsiders).....	56
Figura 31. Toma de la iglesia (The Outsiders).	58
Figura 32. Ponyboy y los obreros (The Outsiders).	59

Figura 33. Ponyboy se lava el rostro fuera de la iglesia (The Outsiders).	59
Figura 34. Portada del libro Lo que el viento se llevó (The Outsiders).	60
Figura 35. Ponyboy tiene fiebre (The Outsiders).	61
Figura 36. Ponyboy tiene premoniciones (The Outsiders).	62
Figura 37. Pelea alrededor del fuego (The Outsiders).	63
Figura 38. Lluve y greasers festejan (The Outsiders).	63
Figura 39. Búho posado en un triángulo (The Outsiders).	64
Figura 40. El búho (The Outsiders).	65
Figura 41. Tres eruditos conversan en el taller de alquimia, con horno e instrumentos.	66
Figura 42. Escena en la iglesia (The Outsiders).	66
Figura 43. Johnny y Ponyboy junto al horno en la iglesia (The Outsiders).	67
Figura 44. Incendio en la iglesia (The Outsiders).	68
Figura 45. Johnny y Ponyboy en la iglesia antes del incendio (The Outsiders).	68
Figura 46. Johnny y Ponyboy en el hospital (The Outsiders).	69
Figura 47. Ponyboy lee la carta de Johnny (The Outsiders).	70
Figura 48. Todavía quedan muchas cosas buenas en el mundo (The Outsiders). .	70

Introducción

El interés de este trabajo de investigación es lograr una aproximación al estudio de los elementos simbólicos en articulación con el cine y el campo de la comunicación.

Creemos probable habilitar una mirada novedosa en la forma de comprender el cine de Francis Ford Coppola, en la medida en que integremos puntos de vista a partir de su obra y los pongamos a dialogar con los estudios del símbolo. Ello nos permitirá ofrecer una visión que sea generadora de nuevas reflexiones en la manera de ver y entender las tres disciplinas en las que nos desenvolveremos: los ya nombrados estudios sobre el símbolo, la teoría del cine y los estudios de comunicación.

Una película puede ser entendida, desde la perspectiva sociológica del campo de la comunicación, como un discurso social, y por ende, susceptible de ser analizado. La imagen será su soporte material y nuestra tarea será rastrear las huellas de la subjetividad de este discurso, abordándolo desde la sociosemiótica (Verón, 1987).

Uno de nuestros objetivos es marcar el proceso de circulación de sentido dentro de la trama de la película. Para ello, consideramos conveniente establecer un punto de partida conceptual anclado a nuestro enfoque de estudio, en el que haremos hincapié en las cuestiones más importantes mediante una noción explicativa de los conceptos que integrarán nuestro marco teórico.

Luego de desarrollar estos conceptos, podremos establecer asociaciones y conexiones que irán derivando en el objeto final de nuestro trabajo: lograr un análisis o crítica hermenéutica sobre la película *The Outsiders*, filmada por Francis Coppola en el año 1983.

La hermenéutica intenta descifrar el significado complejo, oculto o no evidente que subyace en el discurso y, a este fin, intenta la exégesis de la razón misma sobre el significado. Actúa como una disciplina metodológica que busca dar una respuesta interpretativa de un texto de un modo coherente, total e integral. Según, Beuchot y González de la Vega (2018), “El término hermenéutica proviene del verbo griego ἑρμηνεύειν (*hermenéuein*) que significa interpretar, declarar, anunciar, esclarecer y, por último, traducir” (p. 91). Especialmente, de las Sagradas Escrituras, y del sentido de las palabras de los textos, así como el análisis de la propia teoría o ciencia volcada en la exégesis de los signos y de su valor simbólico. “Significa que alguna cosa se vuelve *comprensible* o *se lleva a la comprensión*. Se considera que el término deriva

del nombre del dios griego Hermes” (p. 91), el mensajero, al que los griegos atribuían el origen del lenguaje y la escritura y al que consideraban patrono de la comunicación y el entendimiento humano. El término originalmente expresaba la comprensión y explicación de una sentencia oscura y enigmática de los dioses u oráculo, que precisaba una interpretación correcta.

Antes de llegar al río donde fluye lo más sustancial de nuestro trabajo, debemos dejar en claro nuestro enfoque comunicacional.

La necesidad de interpretar el discurso de un filme de ficción nos lleva hacia Eliseo Verón (1987) y su noción de *semiosis social*. Se utilizará una metodología que describa una dimensión significativa que permita analizar el discurso social de la ficción cinematográfica, bajo un punto de vista semiótico.

Asimismo, nos serviremos también de algunos de los preceptos establecidos por la semiótica de Charles Peirce (1893-1902) y por Roland Barthes (1982). Los desarrollos de estos autores entrarán en articulación con los estudios del simbolismo tradicional (Burckhardt, 2020, 2022; Dorfles, 1972; Fulcanelli, 2003; Guéron, 1993, 1995), y con los del teórico y crítico Ángel Faretta (2021), quien utiliza de soporte el mismo simbolismo tradicional para desarrollar su *Concepto de cine*.

Utilizaremos el método de observación para la recolección de información que se volcará en el ensayo.

En este punto, resulta fundamental marcar esta finalidad como el objetivo último del ensayo: desglosar los elementos simbólicos de la película a modo de análisis mediante una crítica hermenéutica. Mucho del material que antecede a este punto tendrá la pretensión de poner en contexto de forma pormenorizada cuáles son los aspectos para considerar y por qué están así desarrollados, para posteriormente asistir a una explicación de algunas de sus significaciones más conceptuales. De esta forma, podremos aproximarnos a una conclusión satisfactoria sobre el tema de estudio.

Hay un proceso de circulación de sentido de huellas del discurso que dan cuenta de otro discurso solapado, más allá del discurso argumental de la trama, compuesto en acciones y diálogos, es decir, más allá de su literalidad. Debemos superar la literalidad de la imagen, que será el soporte material de este mismo discurso, para aproximarnos a una lectura simbólica, en la que estas imágenes adquieren connotaciones que se resignifican y reconfiguran hasta narrarnos otra

historia, una segunda historia que se sirve de soporte de la primera (Faretta, 2021). Esta segunda historia es la que nos interesa analizar.

Uno de los propósitos del presente trabajo es acercar al campo de la crítica cinematográfica una herramienta de análisis procedimental e interpretativo, que refiere y retoma la tradición hermenéutica, usando como apoyo la teoría de los discursos sociales y su desarrollo en el soporte de la imagen.

La sociosemiótica busca las huellas de las condiciones productivas en el discurso. Habrá una hibridación en nuestro análisis: será un rastreo de cómo estas huellas pasan a ser marca de otra historia, y en simultáneo explicaremos en qué consiste esta segunda historia.

Capítulo 1. Consideraciones sobre el simbolismo tradicional

El símbolo y la operación simbólica, una manifestación sagrada

A continuación se presenta una aproximación al simbolismo tradicional. No será exhaustiva, pero servirá como insumo para nuestro análisis posterior de *The Outsiders* (Coppola, 1983). Para ello, se parte de la noción del símbolo como un medio de comunicación extremadamente complejo y que no cuenta con fechas genealógicas específicas, sino que se muestra como un lenguaje común en las diferentes tradiciones y civilizaciones durante diferentes épocas de la humanidad.

Estos saberes ancestrales, que en la antigüedad se transmitían, precisamente, como símbolos, dan fe de un compendio de conocimientos tradicionales que han sido recopilados por muchos autores contemporáneos.

El símbolo es la forma de comunicación de lo que se denomina *ciencia sagrada*, basándonos en los estudios de René Guénon (1993, 1995), escritor francés que dedicó su vida al estudio de la metafísica. Tal como este autor la entiende, la metafísica se ocupa de lo universal, del conocimiento de los principios eternos y universales. Con respecto a su origen, Guénon dirá lo que se afirma de los libros metafísicos del Vedanta es de origen no-humano (*apaurusheya*). El modo de conocimiento es distinto del científico: éste es racional, discursivo, y siempre indirecto; aquel, en cambio, es superracional, intuitivo e inmediato. Ahora bien, hay diversas formas de intuición. Por ejemplo, hay una intuición sensible y una intuición intelectual. El órgano de conocimiento metafísico es la intuición intelectual pura.

Ahora bien, la comunicación del conocimiento metafísico puede solo hacerse por medio de símbolos que sirven de apoyo a la intuición de los que meditan sobre ellos. No es por la razón (*ratio*), órgano limitado de conocimiento, sino por el intelecto puro (análogo al intelecto agente de Aristóteles) como se puede alcanzar lo universal (Guénon, 1993, 1995).

Hemos rastreado algunas afirmaciones del prólogo de Armando Asti Vera (1995) al libro *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, de René Guénon, donde se establecen las primeras y breves definiciones sobre el simbolismo:

El simbolismo es la expresión del conocimiento metafísico. Es la representación sensible de una idea.

El principio del simbolismo es la existencia de una relación de analogía entre la idea y la imagen que la representa. El símbolo sugiere, no expresa, por ello es el lenguaje electivo de la metafísica tradicional.

El símbolo no expresa ni explica, solo sirve de soporte para elevarse, mediante la meditación, al conocimiento de las verdades metafísicas. Su ambigüedad vela y revela la realidad y su carácter polisémico posibilita la interpretación en diversos órdenes o planos de realidad. (p. 25)

Según Asti Vera, el símbolo es un elemento polisémico, cuyos múltiples sentidos se basan en la ley de correspondencia, aspecto fundamental de la alquimia que veremos más adelante en el análisis de la película, y que sirve para representar realidades de diversos órdenes, sin que por ello sus diversos sentidos se excluyan entre sí. Por el contrario, todos los sentidos del símbolo conviven en armonía, en la síntesis total (Asti Vera, 1995). El simbolismo es “esencialmente sintético” y por eso mismo es intuitivo y sirve de soporte a la intuición intelectual, que es superior a la razón (p. 56).

En lo que respecta al origen del símbolo, el autor señala: “Su origen es no humano y se basa en la correspondencia entre dos órdenes de realidades; tiene su fundamento en la naturaleza misma de los seres y de las cosas, por eso la naturaleza toda es un símbolo” (p. 56).

Otra de las características del símbolo es ser una forma indirecta de traducción de la realidad última:

El simbolismo sintético abre posibilidades de concepción verdaderamente ilimitadas, mientras que el lenguaje, de significaciones más definidas y fijadas, pone siempre al entendimiento límites más o menos estrechos. [...]

Si el verbo es pensamiento en lo interior y palabra en el exterior, y si el mundo es el efecto de la palabra divina proferida en el origen de los tiempos, la naturaleza entera puede tomarse como símbolo de la realidad sobrenatural.

Todas las cosas se encadenan y corresponden para concurrir a la armonía universal y total, que es como un reflejo de la unidad misma. Esta correspondencia es el verdadero fundamento del simbolismo, y por eso las leyes de un dominio inferior pueden siempre tomarse para simbolizar la realidad de un orden superior, donde tiene su razón profunda, que es su principio y su fin. (Asti Vera, 1995, p. 56)

También tomaremos como base la enciclopedia virtual Asgravis (2020), cuyos conceptos sobre simbolismo se recuperan a continuación:

La filosofía, como todo lo que se expresa en las formas ordinarias del lenguaje, es esencialmente analítica, mientras que el simbolismo propiamente dicho es esencialmente sintético. Por definición misma, la forma del lenguaje es “discursiva” como la razón humana de la que es el instrumento propio y cuya marcha sigue o reproduce tan exactamente cómo es posible; por el contrario, el simbolismo propiamente dicho es verdaderamente “intuitivo”, lo que, naturalmente, le hace incomparablemente más apto que el lenguaje para servir de punto de apoyo a la intuición intelectual y superracional, y es precisamente por eso por lo que constituye el modo de expresión por excelencia de toda enseñanza iniciática. (párr. 2)

Origen del símbolo

El símbolo nace como una unión y un recordatorio. El término proviene del latín *simbōlum* (símbolo de fe), que nace del griego clásico σύμβολον (*symbolon*), que significa “unir” o “unión”. En la Antigüedad, hacía las veces de objeto en forma de moneda, dado o medalla que se partía a la mitad y servía como reconocimiento entre aquellos que pertenecían a un mismo grupo (iniciático o no) lo que en latín significa *memento*. Era la pieza que volvían a reunir sus portadores en cada nuevo encuentro (Valagusa, 2023).

Por otro lado, el símbolo como imagen fue el método de comunicación humana anterior a la escritura, con profundas y variables formas de significado, formando el principio de toda comprensión humana. También ofició de fundamento de concepción de conocimiento durante miles de años.

Tanto si partimos de esta herencia ancestral como si nos amparamos en estudios contemporáneos en materia de psiquis humana, podemos afirmar que el símbolo, además de su poderosa pregnancia visual, tiene la capacidad de acceder a nuestro subconsciente de forma directa, y de aquí su más alto nivel poder comunicativo.

Conceptualización

Sobre la interpretación y la discusión acerca del símbolo, al tener en cuenta la complejidad de su abordaje, la noción que nos sirve utilizar es la de *conceptualización*, dando cuenta de una decodificación y una puesta en imagen siempre parcial.

Gillo Dorfles (1972), ilustre filósofo, crítico y esteta italiano de mediados del siglo pasado, afirma que “un elemento simbólico está íntimamente ligado a la misma naturaleza de la actividad pensante del hombre”.

La razón de la presencia y persistencia en todo tiempo de un material mítico simbólico o de una necesidad simbolizadora por parte de la mente humana, es, con toda probabilidad, la de permitir una *comunicación* a un nivel y con un medio que no es el científico, lógico o racional de la ciencia, sino un medio más plástico, más dúctil y más adecuado para la transmisión de nociones y experiencias, y quizá de verdaderos y propios conceptos que no están aún verdaderamente institucionalizados y racionalizados. (p. 37)

También postula que el mero hecho de poder hablar de símbolos conscientemente ya no persuade de sus posibilidades de conceptualización. Entonces, creemos “hablar de ‘símbolos’ y de metáforas como un material comunicativo que —igual que la lengua hablada— es capaz de ser sometido a un razonamiento y una, por lo menos parcial, conceptualización” (p. 38).

Podemos establecer de esta manera algunas afirmaciones clave que nos permiten la comprensión del símbolo y su función:

- El símbolo es un elemento de comunicación.
- Se manifiesta, de la misma manera que el pensamiento por analogía o metáfora.
- Está íntegramente relacionado con la naturaleza misma del lenguaje y la comunicación humana.
- Es la representación de una idea a través de una imagen.
- De esta forma, la imagen expresa cuestiones que no se podrían exteriorizar verbalmente, o las expresa de forma más sintética y amplia.
- Su decodificación casi siempre es parcial.
- No está determinado solamente por lo consciente, sino que se relaciona con el inconsciente de forma integral.

- Nos permite la unión de más de una idea, adquiriendo un carácter múltiple y polivalente.

- Su filtro no se agota en lo meramente racional, sino que opera por intuición.

El arte como arcanización del saber

Para dar cuenta de un criterio —o al menos considerarnos insertos en una corriente de pensamiento—, es necesario rastrear y dejar en claro algunos de los fundamentos que componen nuestra toma de posición y punto de partida.

No es tan común (puesto que se trata, precisamente, de conocimiento velado) encontrar en el historicismo del arte aportes o críticas que se apoyen en las teorías del simbolismo y su forma de síntesis en la obra de arte.

En el presente trabajo nos valdremos del término *arcanización* para explicar de forma más precisa cómo es absolutamente razonable y probable el ocultamiento de distintos tipos de saberes en símbolos, que a su vez se cifraban en las más importantes obras de arte de la antigüedad y daban cuenta de un compendio de saberes sólo accesibles a los iniciados. De esta forma, estableceremos un paralelismo con nuestra pretensión de estudio y la exégesis de la película a partir del estudio de los símbolos.

Nos serviremos de los aportes de Diego Pintado (2016, en su artículo “Los fundamentos arcanos de la creación poética. La tesis de León Hebreo sobre el verso y el mito” para abordar brevemente este concepto fundamental. El autor parte de una frase de Marsilio Ficino: “Era una costumbre de los teólogos antiguos ocultar los secretos más puros y sagrados en las sombras atrás de las imágenes, para evitar que fueran contaminadas por hombres impuros y profanos”¹ (p. 5). Luego añade:

... en ella encontramos cifrado un caso perfectamente emblemático de arcanización: no se trata del mero ocultamiento de los secretos más puros y sagrados, sino de su recubrimiento en la oculta y sombría interioridad de las figuras, de los símbolos, de las imágenes y de las representaciones. Se trataría de la codificación críptica de altos secretos —donde están previstos varios niveles de decodificación hermenéutica— en figuras pictóricas, musicales, arquitectónicas, teatrales, narrativas o poéticas que sin embargo tienen sentido

¹ “Mos enim erat veterum theologorum sacra ipsorum puraque arcana, ne a prophanis et impuris polluerentur, figurarum umbraculis tegere” (citado en Pintado, 2016, p. 5, traducción del autor).

por sí mismas, prescindiendo de toda clave interpretativa, y a simple vista casi nadie sospecha que pudiese estar latente, oculto y codificado ningún secreto, ningún mensaje y ninguna revelación. La palabra *umbraculum* que utiliza Ficino viene a querer decir: mampara o pantalla, esto es, una forma exterior bajo la cual se ocultan conocimientos o doctrinas que solamente puede descifrar el iniciado —o los que han visto, o los que han oído. (p. 83)

El concepto de *arcanización* del que se ocupa Pintado en su trabajo, tiene que ver con “la existencia cifrada de secretos en una creación artística, que generalmente prevé y admite no uno sino varios niveles de decodificación” (p. 5). En este sentido, coincide con los postulados sobre simbolismo que se desarrollaron en apartados anteriores.

Capítulo 2. Marco teórico

Eliseo Verón: el abordaje desde la sociosemiótica

Al haber acercado estas consideraciones sobre el simbolismo tradicional, nos permitimos la pretensión de incluir en nuestro trabajo el interés de facilitar un modelo para el estudio de la intertextualidad simbólica codificada que resulte útil para extender el análisis hacia cualquier producto cultural (una película, una novela, una obra de teatro, una composición musical). Dado que consideramos cualquiera de estos productos como un texto —es decir, como un tejido de elementos significativos relacionados entre sí—, se tornan susceptibles de estudiarse en términos de una red de significación, y tienen como fin producir un discurso con un fin comunicativo. En este punto, los aportes de Eliseo Verón (1987) nos resultan especialmente acordes para este fin.

El cine, una película, pueden ser entendidos desde esta perspectiva sociológica como un discurso social y por lo tanto, pueden y deben ser analizados. Pero solo podemos extraer las huellas de la subjetividad de un discurso social si lo abordamos precisamente desde la sociosemiótica. A través de su teoría, Eliseo Verón busca dar cuenta del funcionamiento de los discursos sociales, indagando en sus formas de recepción, generación y de análisis, y explicar tanto su circulación social como el grado de influencia en la construcción social de lo real. Su teoría se cimienta en una doble hipótesis:

- Toda producción de sentido es social.
- Todo fenómeno social contiene un proceso de producción de sentido.

Esto se ve más claro cuando el autor afirma que solo “en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales desvelan su dimensión significativa. Es por ello que una sociosemiótica solo puede ser una teoría de la producción de los discursos sociales” (Verón, 1987, p. 126).

Nuestra intención es utilizar una metodología que describa una dimensión significativa que nos permita analizar el discurso social de la ficción cinematográfica, bajo un punto de vista semiótico aplicado al cine y a los medios de comunicación social.

En sentido amplio, Verón (1987) define el discurso como “todo fenómeno de manifestación espacio-temporal del sentido, cualquiera sea el soporte significativo” (p. 85), entendiendo por soporte la forma en que aparecen materializados (la escritura de la prensa, la oralidad de la radio, la imagen televisiva) la que, a su vez, determina las condiciones de su circulación. Así, la perspectiva sociosemiótica se aleja de las nociones de “emisión” y “recepción” que implican la circulación lineal del sentido para posicionarse, en cambio, desde “el principio de indeterminación relativa del sentido” que supone el análisis de los polos de producción y reconocimiento (Sigal y Verón, 2004, p. 18). Del mismo modo, abandona al emisor como entidad material fuente de los discursos “en la realidad”, para centrarse en el enunciador, o sea, en la imagen de la fuente construida por el discurso mismo (p. 23), porque es desde allí desde donde se habilita, se autoriza, se posiciona, funda relaciones con sus destinatarios (también entendidos como entidades del imaginario construidas por el discurso) y les atribuye propiedades de saber, deber y poder-hacer (Verón, 1987).

Para sintetizar los preceptos de Verón, diremos que entiende el discurso como un texto con una unidad autónoma de sentido, inscripta en una determinada materialidad, y que refiere a un contexto sociohistórico. Los discursos sociales están compuestos por una materia significativa (en nuestro caso, la imagen) que permite analizar los componentes extratextuales. Leer un discurso discursivamente significa entenderlo en relación con otros discursos. Hay una circulación de la semiosis que permite entender el texto como un tejido, como un gran entramado significativo.

A su vez, producir un discurso es investir una materia significativa de determinadas significaciones. La enunciación es un acto que produce un enunciado, y deja marcas y huellas. Reconocer es identificar estas marcas de circulación en los enunciados, entendiendo que algo remite a otra cosa, a elementos fuera de ese enunciado y lo convierte en una marca.

Sin embargo, hay una diferencia entre marcas y huellas. Las marcas son elementos reconocibles de la imagen: elementos de significación que se resuelven internamente en la misma pieza (por ejemplo: sol-hombre-arma). Pero si estos elementos me llevan a otros discursos (guerra, revolución, conflicto, muerte) pasan de ser marcas a ser huellas de la enunciación que reconocen otro enunciado, otro tejido semiótico.

En *La semiosis social* (Verón, 1987), la noción de operaciones aparece como un concepto metodológico: las relaciones de un discurso con sus condiciones de

producción y reconocimiento se pueden representar de manera sistemática en forma de gramáticas, en la medida en que estas describen las operaciones de asignación de sentido de las materias significantes. Así, la noción de operaciones remite a la relación entre el discurso y sus condiciones sociales e históricas. Es así como, en tanto que las condiciones sociales dejan marcas visibles en la superficie discursiva, dichas operaciones se pueden reconstruir. Una vez establecido el tipo de relación entre las marcas y sus condicionamientos sociales, podemos hablar de “huellas de producción o de reconocimiento” (Verón, 1987, p. 129).

¿Cuál es la diferencia entre una marca y una huella? La marca tiene la vaguedad de la primeridad. La huella, en cambio, implica una relación específica: es un índice. Como se puede ver, la noción de operación se deriva del concepto mismo de discurso como producto del devenir histórico-social. No se puede aislar el discurso de las circunstancias en las que se produce para llevar a cabo el análisis, como pretenden ciertos encuadres lingüísticos. Por lo tanto, el concepto de operaciones es lo que justifica el postulado fundamental de la socio-semiótica: “analizando productos, apuntamos a procesos” (Verón 1987, p. 124).

Este será uno de los puntos fundamentales que sostendrá y buscará nuestro análisis: identificar las huellas de otro discurso en las imágenes de la película para aproximarnos a la segunda historia que esta narra, o mejor dicho, a una hipótesis totalizadora que contenga la carga significativa detrás de las imágenes.

Nuestro método estará guiado por la observación, haciendo hincapié en las gramáticas de reconocimiento. Si bien estamos de acuerdo con la afirmación subyacente del autor de que “todo es discurso”, nos interesa en particular el sistema de relaciones que habita en esta obra, que admite una multiplicidad de análisis y lecturas. Como analistas de discurso social, precisamente, buscamos generar un discurso de análisis que funcione como metadiscurso del discurso-objeto realizado.

En nuestra metodología, para describir las huellas ahondaremos en variables intradiscursivas, pero sobre todo en las extradiscursivas.

Ahora bien, el discurso audiovisual de ficción está permeado de relaciones que lo acercan a otros discursos de la misma o de diferente procedencia, y a través de una exégesis podemos aproximarnos a una comprensión mayormente sustancial sobre los fenómenos que lo forman.

Roland Barthes: lo connotado y lo denotado

Siguiendo con el posible desglose de una segunda historia, es posible también el abordaje desde los postulados de Roland Barthes (1982) sobre lo connotado y lo denotado en la imagen. Este autor planteó sistematizar el análisis de la imagen por medio de su retórica. En términos generales podemos establecer una relación entre sus postulados y la forma en que la estudiaremos en el presente trabajo, es decir, conformada por una red de significaciones y ambivalencias:

... toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una serie de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar los otros. La polisemia da lugar a una interrogación sobre el sentido, que aparece siempre como una disfunción [...]

Las imágenes son entonces fragmentos de un sintagma más general, y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: el de la historia, de la anécdota, de la diégesis (lo que confirma en efecto que la diégesis debe ser tratada como un sistema autónomo). (pp. 35, 37)

Entonces, lo denotado es la realidad física. Implica un acuerdo, un consenso explícito y no necesita de un código. Es el nivel primario y objetivo. Se corresponde con la literalidad de la imagen. En cambio, la connotación es el *cómo* se representan la imagen y sus diversas significaciones, e implica distintas asociaciones. Es el nivel más profundo de análisis. Opera con lo implícito, por ende, necesita de un código.

Cabe agregar que el mensaje denotado aparece como soporte del mensaje simbólico, el connotado. La distinción entre ambos es analítica, porque siempre que nos enfrentamos a una imagen se nos presentan los signos de la connotación. En otros términos: la connotación no es más que sistema, no puede definirse más que en términos de paradigma. Por su parte, la denotación icónica no es más que sintagma, asocia elementos sin sistema: los "connotadores discontinuos" (p. 46) están relacionados, actualizados, a través del sintagma de la denotación.

Podemos dar cuenta entonces de las significaciones connotadas de las imágenes entendidas en un entramado integral y complejo en simultánea relación, dando lugar a un abordaje sistemático de análisis, que tiene su primer punto de eje en el significado literal o denotado.

Nuestro objetivo general será desarrollar un análisis discursivo de la imagen para indagar qué significados se encuentran más allá de las huellas del discurso, y cuáles análogos podemos hallar teniendo en cuenta el mensaje connotado que se sostiene en él. Nos aproximamos a una lectura simbólica amparada en los conceptos del simbolismo tradicional, pero también debemos tener en cuenta la teoría moderna. Para esto, a continuación se revisan los aportes de Charles Peirce (1893-1902).

Charles Peirce: la tríada conceptual

En la ciencia moderna, la semiótica se ocupa del abordaje de la comunicación mediante el uso de los signos y de los símbolos, y la forma en que los humanos los crean. Se trata del estudio sistemático de los signos y de la comunicación humana por medio de la semiosis. Esta última es un proceso que se desarrolla en la mente del intérprete, se inicia con la percepción del signo y finaliza con la presencia en su mente del objeto del signo.

La semiótica es una ciencia nueva, pero de antiquísimos antecedentes y que, al igual que la hermenéutica, remite a la Grecia antigua y sus pensadores. Por esta razón, es posible señalar puntos en común entre la semiótica y los estudios del simbolismo tradicional, sin agotarnos en contradicciones o un abordaje de elementos necesariamente irreconciliables, y aventurarnos a encontrar puntos en común que faciliten un enfoque más afín a nuestro interés.

La semiótica trata de comprender una “teoría” de la significación, un estudio científico de los modos de comunicación y de cómo el ser humano entiende, decodifica y construye los signos. En este apartado desglosaremos algunos de los principales puntos establecidos por Charles Peirce (1893-1902), el padre de la semiótica en Estados Unidos, que dan cuenta de ciertas referencias y puestas en común con las definiciones desarrolladas en los apartados anteriores:

Un Símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará su Interpretante. Todas las palabras, frases, libros y otros signos convencionales son Símbolos. Hablamos de escribir o pronunciar la palabra “hombre”, pero es solo una réplica, o encarnación de la palabra, que se pronuncia o se escribe. La palabra en sí misma no tiene ninguna existencia, aunque tiene un ser real que consiste en el hecho de que los existentes se conformarán a ella. Es un modo general de sucesión de seis sonidos o representámenes de sonidos que llegan a ser un

signo solo por el hecho de que un hábito, o ley adquirida, hará que sus réplicas sean interpretadas como significando un hombre u hombres. La palabra y su significado son ambas reglas generales, pero, de las dos, solo la palabra prescribe las cualidades de sus réplicas en sí mismas. De otro modo la “palabra” y su “significado” no difieren, a menos que se otorgue a “significado” algún sentido especial. (apartado 2.292)

En otro apartado afirma:

Un símbolo genuino es un símbolo que tiene un significado general. Hay dos clases de símbolos degenerados, el Símbolo Singular cuyo objeto es un individual existente, y que significa solo esos caracteres que como individual puede realizar, y el Símbolo Abstracto, cuyo único Objeto es un carácter.

Un símbolo es un signo naturalmente adecuado para declarar que el conjunto de objetos que es denotado por cualquier conjunto de índices que pueda vincularse con él de distintas maneras es representado por un icono asociado con él. (apartado 2.293)

Pierce acuña una tríada en la que un signo puede ser llamado ícono, índice o símbolo, atravesando una progresión lineal.

En los tres órdenes de signos, Ícono, Índice, Símbolo, puede señalarse una progresión regular de uno, dos, tres. El ícono no tiene conexión dinámica con el objeto que representa; simplemente sucede que sus cualidades se parecen a las de ese objeto, y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es una semejanza. Pero realmente permanece sin conexión con ellas. El índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico, pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esa conexión, excepto señalarla una vez establecida. El símbolo se conecta con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la que no existiría ninguna conexión. (apartado 2.299)

Podemos decir entonces del símbolo, los siguientes preceptos fundamentales según la lógica peirceana:

- El símbolo es un signo consciente, arbitrario y convencional que tiene carácter colectivo y social (es polisémico).
- Es un representamen cuyo carácter representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante.

- Es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto.

Peirce (1893-1902) señala que la clasificación no es excluyente. Considerado desde diversos puntos de vista, un signo puede pertenecer a la vez a más de una de estas categorías. Es lo que se llama *mutabilidad del signo*.

Ángel Faretta, el concepto de cine

El esquema acuñado por Pierce (compuesto por la progresión de ícono-índice-símbolo) es el que el crítico y teórico de cine Ángel Faretta (2021) tomará para su teoría del concepto de cine. En el libro que lleva ese mismo título y que es el mismo de este capítulo, Faretta establece que el cine es el último eslabón y reservorio de simbolismo tradicional en la modernidad.

Muertas las artes anteriores, rebajadas a divertimento, puestas al margen del gran público y, sobre todo, privadas del elemento trascendente, el cine rescata y se muestra felizmente operativo en su función a la hora de utilizar su lenguaje como vehículo de la metafísica. El autor define la metafísica como el uso práctico y operativo de los elementos tradicionales (que ya hemos detallado anteriormente).

Faretta primeramente afirma que el cine nace con David Griffith, quien plantea un uso del cinematógrafo absolutamente opuesto al que inventaron los hermanos Lumière. Y será mediante la invención de tres elementos técnicos y simbólicos que da fruto a la concepción del cine tal como lo conocemos hoy en día: el principio de simetría, el eje vertical y el fuera de campo.

La situación imaginaria para cuando David Griffith crea el cine hacia 1908 era la siguiente: fuera de ese rectángulo que el cinematógrafo de Lumière-Méliès postulaba como continuidad sin saltos del espacio fotográfico-teatral, no hay nada. La cámara tomavistas, inmóvil en el centro geométrico del rectángulo, no se mueve, no se desplaza, sino que contribuye a garantizar la fijeza de un mundo inmutable —tanto en lo real como en lo irreal—. (p. 26)

La realidad captada por el cinematógrafo corresponde a un mero recorte de la imagen y la vida, y no hay nada por fuera de la cámara que tenga entidad, y fuera de ese foco, se agota el mundo. Pero Griffith, mediante la invención del fuera de campo, recupera lo que se encuentra más allá del campo visual de la cámara:

Griffit necesita en principio eliminar el concepto de non sequitur mental que el espectador-condicionado-europeo tenía con respecto al “más allá” del rectángulo que proyectaba sobre la pantalla del cinematógrafo el mismo ideario, la misma mentalidad que la del rectángulo teatral-fotográfico. [...] Para ello, Griffit inventa el fuera de campo: la continuidad de la acción y de la trama de aquello que se relata, con situaciones que se extienden más allá del marco de representación, sin modificarlo en cuanto a la superficie de las cosas. (p. 27)

Con esta invención, se amplía lo que ha quedado al margen, y se recupera lo no narrado, otorgándole lugar y preponderancia a lo que no se ve fuera del marco de referencia. Esto además es una oposición a la propuesta de imaginario del mundo de los Lumière: un mundo racional y estático, representado alegóricamente (solo bajo la visión de quien lo produce), donde el espectador queda al margen de pensar fuera de aquello que se le muestra en la imagen.

El fuera de campo propone y da lugar a un espectador que llene de sentido por sí mismo el mundo que le es representado mediante la imagen, que tome un rol activo y profundice por sobre lo que se le muestra fuera de foco o fuera de su rango de visión. En palabras del autor, el cine se muestra entonces como “el redentor de la realidad fotográfica” (p. 92). A este elemento se le añade el principio de simetría:

Con él Griffit contribuye a crear el reemplazo de la ilusión fotográfica-teatral con una suerte de segunda continuidad a la ya conquistada con el fuera de campo. El principio de simetría es el de la repetición de un elemento formal, icónico, gráfico, o dialogístico que al parecer, por ejemplo, por segunda vez, se torna diferente de todas las formas de su condición anterior. Mediante esta diferencia, además, accedemos al pasaje de relación entre ícono, índice y símbolo. (p. 28)

Aquí vemos el pasaje de un elemento a su conversión de símbolo, no solo en los términos de Pierce (1893-1902), sino mediante los principios retóricos del simbolismo tradicional (Guéron, 1993, 1995): un elemento del filme va resignificándose progresivamente, siendo mostrado más de una vez para varios usos diferentes, pero al mismo tiempo se mantiene el objeto en su condición original y material, sin nulificarlo. Se pasa del nivel indicial al nivel icónico, para terminar arribando al nivel simbólico.

El tercer elemento del que hablamos es el eje vertical, es decir, el eje de la irrupción o la reaparición de lo trágico: “Es aquel que muestra otra cosa que la historia y el tiempo y que cruza a este, precisamente oponiéndole el devenir. A partir de allí sólo en el obrar de los autores de filmes se encuentra el eje vertical” (Faretta, 2021, p. 117). Es la apertura a una dimensión vertical que se opone a la horizontal y material, y reivindica el carácter trágico. En un sentido tanto técnico como simbólico, el eje vertical destruye la linealidad horizontal de un pensamiento intrascendente o meramente material. Y es también, si se quiere, una representación del *axis mundi*.²

Además de estos tres elementos que componen el concepto de cine, hay otras cuestiones que el autor tiene en cuenta y que nos dan muestra, contexto y ejemplo de cómo el cine, desde su nacimiento hasta su auge hollywoodense, se perfiló como una interna diferencial dentro del poder político norteamericano.

El cine de Hollywood no es una industria subordinada a la mentalidad liberal norteamericana, sino una emboscadura del elemento trascendente en el corazón de Norteamérica para subvertir precisamente esa mentalidad. Con esto entra en juego la revitalización del status del héroe, la recuperación de lo sagrado y la reinstalación de la mujer como personaje histórico actuante. Un punto para considerar es que el cine norteamericano no es *yankee*, es *dixie* (Faretta, 2021).

El tipo de mentalidad yankee es el que hoy prevalece en Estados Unidos, y se ha vuelto un sinónimo de la nacionalidad norteamericana, de cómo se los conoce fuera del país. Pero antes de esta instauración de orden ideológico, la confrontación se dividió entre los *dixies*, pertenecientes los estados del sur en el marco de la guerra de secesión, y los propios *yankees* o estados del norte, quienes terminan triunfando e imponiendo el régimen en todo el país.

... el cine nos aparece como el summum y la síntesis de la tradición del sur norteamericano. Desde Griffith y Buster Keaton, pasando por Lo que el viento se llevó, hasta *The Long Riders* o *Forest Gump*, al cine norteamericano siempre se lo pensó desde lo *dixie*. (Faretta, 2021, p. 111)

Si dijimos que el cine nace a partir de la utilización de un elemento material que no nació con esa finalidad, sino que fue invertido en su esencia y uso, es porque justamente es un reflejo de la mentalidad de su creador: un sureño americano

² *Axis mundi* es la representación del eje del mundo, lo que une los distintos estados de conciencia, lo alto con lo bajo (Susani, 2018).

arrebatado de su oficio en pleno auge de la mentalidad industrial materialista, a merced de una concepción mecanicista del mundo. Esta inversión de la máquina es una declaración tanto política como trascendente, es recuperar una visión del mundo que no se circunscribe a la mera horizontalidad técnica.

Se trata entonces del ente derrotado del sur, usando el arma del norte industrial por antonomasia, la máquina, para subvertir su visión del mundo y sus usos materiales, en pos de una cosmovisión que excede lo exclusivamente económico y que incluye una revitalización del rol del héroe en un mundo trágico (*ergo*, limitado) y compuesto por la totalidad de ritos, símbolos e ideas que lo constituyen como un ser íntegro en un mundo que no le fue dado para conquistar, sino para conocer e intentar una tentativa de salvación.

Finalmente, Faretta (2021) sostiene que, como en las más grandes obras de la antigüedad, pasando por la literatura de los últimos siglos y llegando al cine como última instancia, una obra de arte (o una película en nuestro caso) no narra una sola historia, sino que cuenta dos. Además, la historia del plano literal es el soporte de la segunda historia, que es simbólica-esotérica, y que se desprende a partir de la decodificación de los elementos anteriormente expuestos.

Esto es la hermenéutica, una interpretación secreta, mostrar qué tipos de significados, puestos a la luz, cuentan una historia secreta. Es por esto que el cine es la forma occidental más concreta de conservar elementos tradicionales.

... este es uno de los fundamentos del concepto de cine: por más que el mundo contemporáneo vulgarece, truche, estandarice, rebaje ciertos elementos mitopoéticos, simbólicos, míticos, puede estar al alcance de la mano volverles a dar su significación original. (Faretta, 2016)

La tríada retórica de Faretta (2021) (p. 32) está compuesta de la siguiente manera:

- El índice es el signo en cuanto a mera información de sentido reconocible en la diégesis o fábula.

- El ícono es el signo en cuanto a su reconocimiento de un status propio dentro de un determinado contexto diegético. Es el momento de pasaje del índice al símbolo.

- El símbolo es el signo que muestra una parte suponiendo o recordando al espectador la posesión de la otra mitad, cuya unión da lugar a la aparición de un sentido que une, mediante puente, la diégesis con el fuera de campo. Es el signo en

cuanto a su reconocimiento de un estado propio y dador de un sentido reconocible o recordable, exclusivamente en y mediante la puesta en escena.

- El símbolo es un signo que tiende a lo universal apoyándose o empleando como soporte un elemento natural que es momentáneamente “transnaturalizado”, sin perder sin embargo su status formal-material anterior (Faretta, 2016).

Capítulo 3. Francis Ford Coppola y el New Hollywood

Antes de abordar el análisis de una obra, es preciso preguntarnos sobre lo que propone su autor. Si tenemos la suerte de hacer un análisis en retrospectiva, se tornará necesario —si efectivamente se trata de un autor— rastrear sus temas, sus huellas, su periferia poética, sus márgenes, para adentrarnos al corazón mismo de su temperamento, de su lenguaje y de sus porfías.

Es sabido que el autor de la película que analizaremos es uno de los referentes —tal vez el más importante— de la camada de nuevos jóvenes directores que encabezaron el movimiento denominado *New Hollywood*, extendido desde fines de los 60 hasta principios de los 80. Este movimiento fue también llamado *Hollywood Renaissance*, debido al gran auge de las novedosas visiones de *autor* (con el crítico Andrew Harris a la cabeza), que se conjugaron con tanta vehemencia en esta década, de la mano de una forma de hacer cine que recuperaba el rol del director y le daba una autonomía casi total en las producciones, siendo probablemente el movimiento más prolífero en la historia en cuanto a la cantidad y la calidad que se logró en un mismo lapso de tiempo.

Coppola formó parte de esos directores profundamente inspirados por el movimiento de la Nouvelle Vague francesa, con Jean Luc Godard y Francois Truffaut, entre sus principales exponentes. Entre otras inspiraciones estaba el neorrealismo italiano y las visiones, nuevos hábitos e ideas que trajo la contracultura a modo de aire fresco y renovación, sobre todo en el creciente público joven.

La primera etapa del New Hollywood pertenece a una generación nacida en su mayoría a fines de los años 30 y principios de los 40, en nombres como los de Woody Allen, Warren Beatty, Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Dennis Hopper, Hal Ashby, William Friedkin, entre muchos otros. En la segunda etapa aparecen los hijos del *baby boom* nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, la primera generación de realizadores verdaderamente cinéfilos de la historia de Hollywood: Steven Spielberg, Brian de Palma, Martin Scorsese, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Terrence Malick. (Stiletano, 2020, párr. 5)

Muchos de estos nuevos directores ya no empezaban su carrera desde el último escalafón de trabajos técnicos de los estudios, apadrinados por grandes

maestros o por conexiones internas de la industria, sino que habían ingresado después de graduarse en la universidad, por la vía académica.

El movimiento tuvo su origen en la crisis del sistema de estudios que se produjo en la década de 1960, durante la transición de una época que comenzaba a despedir tanto a los directores del Hollywood clásico como también a sus productores y ejecutivos líderes que se sostenían casi desde su fundación. Según Biskind (2000), había un claro agotamiento en el público al cual estaban dirigidas las películas, y las respuestas por parte de los espectadores eran dispares o casi nulas.

Otro factor que volvía cada vez más notoria esta crisis era el registro de las películas y la condición en que la que se encontraban los tonos y los géneros, que se habían vuelto sosos y vacíos debido al aún imperante código Hays que regía todavía, aunque en vísperas de disolución. A todo esto había que agregarle un vacío artístico y creativo en todas las aristas que involucraban la producción de los filmes (Biskind, 2000).

Después de los 60 el mundo cambió. Los movimientos de liberación sexual, el Rock and Roll, y los conflictos armados a escala global como la guerra de Vietnam no podían sino marcar un quiebre en las formas de pensar estandarizadas de los productores de la cultura. El público estaba renovado y ávido, y había grandes artistas dispuestos a trabajar a la par de esos nuevos consumidores que querían un cine más intimista e interpelante.

Una de las características más indelebles del New Hollywood fue su nivel de transgresión en cuanto a los tonos, la violencia y los tabúes en el corazón mismo y el tratamiento de los temas de las películas. Su primer golpe fue *Bonnie and Clyde* (Beatty, 1967). El segundo, *El Graduado* (Nichols, 1967). Y el tiro de gracia lo dio *Easy Rider* (Hopper, 1969). A partir de entonces, la industria cambió y se generó un crecimiento exponencial en las ventas y los procesos de distribución que acompañaron una década tan polémica y efervescente como prestigiosa.

La película que bajó el telón de este ciclo fue *La puerta al cielo*, de Michael Cimino (1980), que produjo pérdidas millonarias a tal punto que, adheridas a los continuos reveses de taquilla de las últimas producciones, y con el agregado de tener a buena parte de sus primeros creadores afrontando grandes problemas personales, dieron por cerrada la etapa más importante del cine de los últimos cuarenta años.

Una necesaria genealogía del autor

Volviendo a Coppola, podemos decir que una parte importante de su cine nace de su influencia ítaloamericana y de su catolicismo. Allí están las incontables referencias (o más que referencias, resignificaciones de elementos a partir de nociones simbólicas) en muchas de sus obras más conocidas.

Por ejemplo, en la trilogía de *El padrino* hay un despliegue de estas correlaciones desde el título de la obra: *The Godfather* (Coppola, 1972-1990), Dios padre y mandamás que pasará el trono a su hijo. Este hijo, Michael, debe “sacrificarse” por su padre, debe dejar su vida normal para encargarse él mismo de los negocios familiares. Michael Corleone es un personaje crístico, esto es, que posee o toma de la figura de Cristo determinadas características. Allí están también las innumerables escenas de los sacramentos y festividades cristianas en muchas de las situaciones claves durante toda la trilogía.

En *El padrino* hay una exaltación del concepto de familia, que es una representación del sistema de los estudios y Hollywood como una gran familia y sociedad secreta. *El Padrino*, entre muchas otras cosas, es también una metáfora del pasaje de la antorcha de los viejos líderes a la nueva era de directores de esa familia llamada Hollywood. Es una parábola de la pérdida o el fin de la época de los grandes estudios, que estaban en manos de esas grandes familias. Hay también un aura shakesperiana a partir de la tragedia, de la historia de un rey que debe escoger uno de sus hijos para la sucesión, y de una filosofía política clara y profunda en relación con esta condición.

Esta introducción nos sirve para comprender a mayor escala estas asociaciones que también se ven en la película de nuestro estudio, aspecto que se desarrollará en el próximo capítulo.

Capítulo 4. Análisis de *The Outsiders*

Tesis de estudio

Nuestro análisis comprenderá la puesta en detalle de las significaciones connotadas de la imagen y la asociación que estas derivan hacia una segunda historia, diferente del argumento principal entendido literalmente. Es decir, plantearemos una aproximación a una segunda historia simbólica, sostenida por los elementos mismos de la narración.

Nuestra tesis principal es que *The Outsiders* (Coppola, 1983) está contando, además de una historia de maduración adolescente, una historia de maduración espiritual y de un cambio de estado de consciencia, metaforizado en la operación alquímica (con sus tres fases principales: nigredo, albedo y rubedo) contenida en un sinfín de diferentes simbolismos que sostienen esta lectura.

La finalidad de la alquimia es una transformación espiritual, un cambio en el estado del alma, de la consciencia y de la existencia, que se lleva a cabo en el plano material mediante en el cambio gradual de la nobleza de los metales: del más impuro hacia el más puro, el oro (Burckhardt, 2022). Esto es, a su vez, una correspondencia con la recuperación de la condición divina del hombre, que al ser expulsado del paraíso, debe atravesar un periplo en busca de su redención hacia el Edén. Redención que solo es posible si logra recordar, quitarse el velo y volver a unir su naturaleza ya abandonada a la mera razón, al despertar de su condición de ser, y finalmente lograr la unidad total con el cosmos, el creador de todo, aquel ser que es en esencia.

Resumen de la película

The Outsiders nos cuenta la vida de Ponyboy Curtis, el menor de tres hermanos pertenecientes a la banda de los *greasers*, un grupo de jóvenes dentro del estrato de la clase obrera y marginada en los 70 en Oklahoma. Sus rivales son los *socs*, jóvenes de su misma edad, pero de clase acomodada y más sofisticada, con los que tienen enfrentamientos y conflictos casi a diario.

Después de una trifulca entre algunos miembros de las bandas, Ponyboy y su amigo Johnny son perseguidos por el grupo de los *socs*, quienes intentan ahogarlo en una fuente. Durante la pelea, Johnny mata accidentalmente a uno de los chicos *socs* con una navaja, al defenderse del ataque. A partir de aquí, se ven obligados a

huir al sur del país en un tren. Dallas, el más terrible de los greasers, los orienta y les brinda información para ocultarse.

Ambos niños se refugian en una iglesia abandonada durante unos días. Cuando Dal llega a verlos, los tres salen un rato a comer algo y decidir su futuro. Pero al volver encuentran la iglesia quemándose, y un grupo de niños que estaba de visita escolar por la zona queda atrapado dentro.

Sin mucho tiempo para discutir el asunto, los tres se meten en la iglesia y salvan a los niños antes de que sea tarde. Todos quedan con heridas y quemaduras, pero el que se encuentra en peor estado es Johnny, a quien se le cae un pedazo del techo encima, quebrándole varios huesos y dejándolo en un estado sumamente grave y delicado. Los tres chicos salen en las noticias como los grandes héroes del conflicto y recuperan su legitimidad ante la gente, el colegio y sus amigos.

Después de esto Ponyboy sale del hospital y se reencuentra con sus hermanos y sus amigos, y se entera de que al día siguiente habrá una batalla de bandas contra todos los socs, quienes buscan tener revancha después de lo sucedido.

Ocurre la batalla en un descampado y la banda de los greasers triunfa con la ayuda de Dallas, quien se había escapado del hospital.

La novia del joven soc muerto, Cherry Valance, que había logrado un vínculo con Ponyboy y había conocido al resto de los greasers, le dice que testificará a su favor sobre lo sucedido, ya que sabe que ellos no tuvieron la intención de matar a nadie.

Después de la pelea contra los socs, Ponyboy se dirige al hospital y busca hablar con Johnny, que agoniza hasta morir. Dallas, aturdido por la situación, entra a robar a un negocio con un arma descargada, y en una persecución, tres policías acaban con su vida.

Al poco tiempo, ocurre el juicio por lo sucedido con el joven muerto. La situación comienza difícil, pero gracias al testimonio de Cherry, Ponyboy es puesto en libertad y queda de forma legal a cargo del mayor de sus hermanos, Darrel.

Finalmente, Ponyboy debe retomar las clases y volver a enfocarse en sus estudios, pero tiene dificultades para obtener las notas para pasar el año. Uno de sus profesores le recomienda que escriba un ensayo sobre una experiencia personal y lo dejará pasar su materia. Entonces, el protagonista encuentra una carta de despedida de Johnny, quien le agradece por lo que han vivido juntos y le recuerda el valor de

“mantenerse dorado”. El filme cierra cuando Ponyboy se dispone a escribir el inicio de su aventura, a la que titula *The Outsiders*.

Análisis del filme

Inicialmente, marcaremos un comentario sobre algunas de las imágenes de los planos, buscando descomponer sus elementos, e intentaremos descubrir sus significaciones connotadas que, con la continuidad de la historia, nos llevarán en paralelo a descubrir la historia velada.

Tendremos en cuenta la totalidad de los elementos filmicos para descifrar esta historia y desarrollar nuestra tesis: la puesta en escena, el valor de plano, las simetrías, las repeticiones, los elementos de la composición de la imagen, los nombres de ciertos personajes y todas las decisiones técnicas y estéticas tendrán valor para este fin.

Para iniciar nuestro análisis, resulta imprescindible referirnos a los símbolos exteriores y ulteriores característicos de este tipo de historias: los ritos de iniciación.

Según Guénon (1993), un rito de iniciación es una prueba que busca un cambio de un estado de consciencia a otro diferente. Se trata de un renacimiento en vida. La iniciación es esencialmente la transmisión de una influencia espiritual, que opera entre la aptitud natural e inherente del individuo y el trabajo de realización que posteriormente se efectuará. En todas las tradiciones, la iniciación es “un segundo nacimiento” (p. 16), la luz que viene después de las tinieblas. Las tinieblas representan el estado de las potencialidades no desarrolladas, que constituyen el “caos”. La luz está tras las tinieblas, tanto desde el punto de vista macrocósmico como microcósmico, siendo este último el de la iniciación (Guénon, 1993).

A su vez, las tinieblas representan el mundo profano, y mediante la iniciación, el ser pasa de las tinieblas a la luz, tal como el mundo, en su origen mismo, pasó por ese proceso mediante el acto del verbo creador y ordenador. En este sentido, la iniciación es una imagen o símbolo de “lo que fue hecho en el principio” (p. 181).

Dentro de los ritos de iniciación de la película, uno de los más notorios es el corte del cabello del iniciado, que simboliza una pérdida de condiciones bajas o de cualificación en vías de potencialidad. El corte de pelo en el inicio y el que ocurre durante la instancia en la iglesia actúan como simetría simbólica y también de oposición: tanto aquel primer rito de corte de pelo (como todos a los que los socs

intentan someter a Ponyboy) es un rito falso o un rito parodiado por las fuerzas especulativas antiiniciáticas, metaforizadas por los socs.

Los socs podrían representar a la parte de la sociedad enajenada por la visión materialista y mecanicista del mundo. En cambio, los greasers son los marginados, aquellos que se encuentran por fuera de este bucle anti trascendente y por quienes la iniciación puede y debe operar.

Figura 1. *Rito del corte de pelo (The Outsiders)*

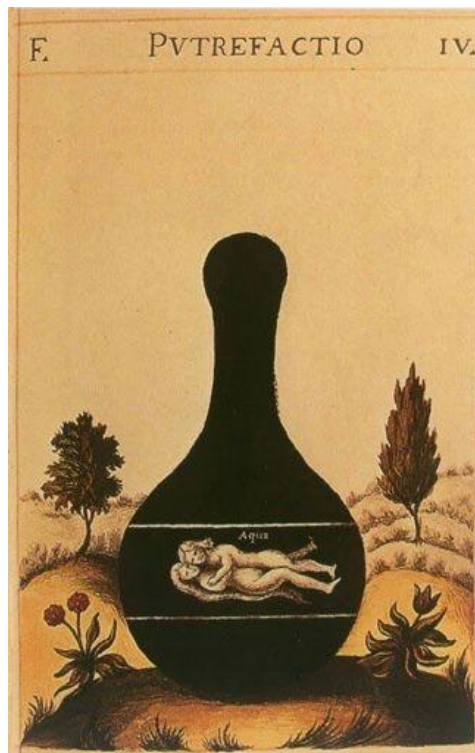


Nota. Todos los fotogramas de la película que se presentan en el trabajo son capturas de pantalla.

De acuerdo con la clave alquímica, Ponyboy inicia con un corte de pelo tradicional de la época y su edad, simbolizando la piedra negra en bruto que debe ser transformada en materia noble, primeramente rebajada a lo impuro y degradado. Es esta la primera de las tres fases de la operación alquímica, la nigredo (Burckhardt, 2022).

La nigredo

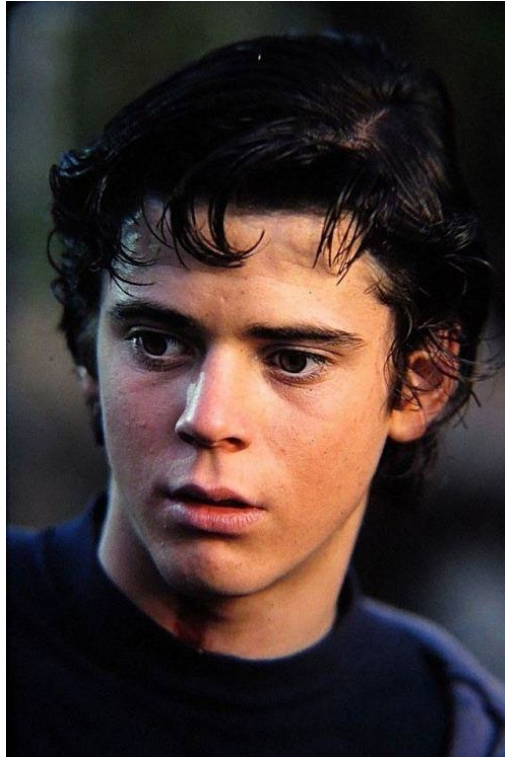
Figura 2. *Putrefactio (Pretiosissimum Donum Dei)*



Nota. Grabado del siglo XV perteneciente al manuscrito *Pretiosissimum Donum Dei*, atribuido a Georgius Aurach (1475).

Nigredo o *putrefactio*, corresponde al color negro dentro de la labor alquímica, al planeta Saturno, a la muerte de Osiris, a los Arcanos XIII y XVIII. Se asocia a la degradación del metal más bajo, el plomo. Esta fase se caracteriza por una reacción de rechazo, análisis, desilusión. Es un proceso que también se asocia al caos (Burckhardt, 2022).

Figura 3. *Ponyboy al inicio del filme (The Outsiders)*



Nota. Fuente: Google Imágenes.

La nigredo también es esa catábasis o *descensus ad inferos* que deben hacer Ponyboy y Johnny durante el crimen y su posterior huida.

Cuando los greasers inician su travesía hacia el sur, llegando primero a la iglesia en la montaña, es cuando el trabajo de la transmutación sucede. Como no podía ser de otra forma, Ponyboy es iniciado mediante el corte de pelo, en manos de su amigo Johnny. Posteriormente, ocurrirá otro nuevo bautismo: su pelo se teñirá de un dorado claro.

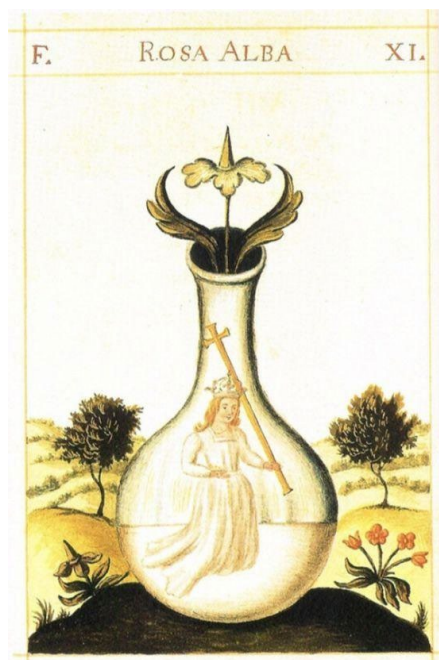
La albedo

En este punto, podemos ver representada la segunda de las etapas de la operación alquímica: la albedo, en la que la materia de la obra adquiere este mismo color.

Figura 4. Rito iniciático del corte de pelo (*The Outsiders*)



Figura 5. Rosa Alba (*Pretiosissimum Donum Dei*)



Nota. Fuente: Aurach (1475).

Albedo es también llamada “la fase Lunar de Isis”. Su color, el blanco, es producto de la purificación de la materia prima a estado líquido. También ocurre la *citrinitas* o el cambio de tonalidad hacia el amarillo, la antesala a la última etapa de enrojecimiento (Burckhardt, 2022).

Figura 6. *Ponyboy se mira en un espejo roto (The Outsiders)*



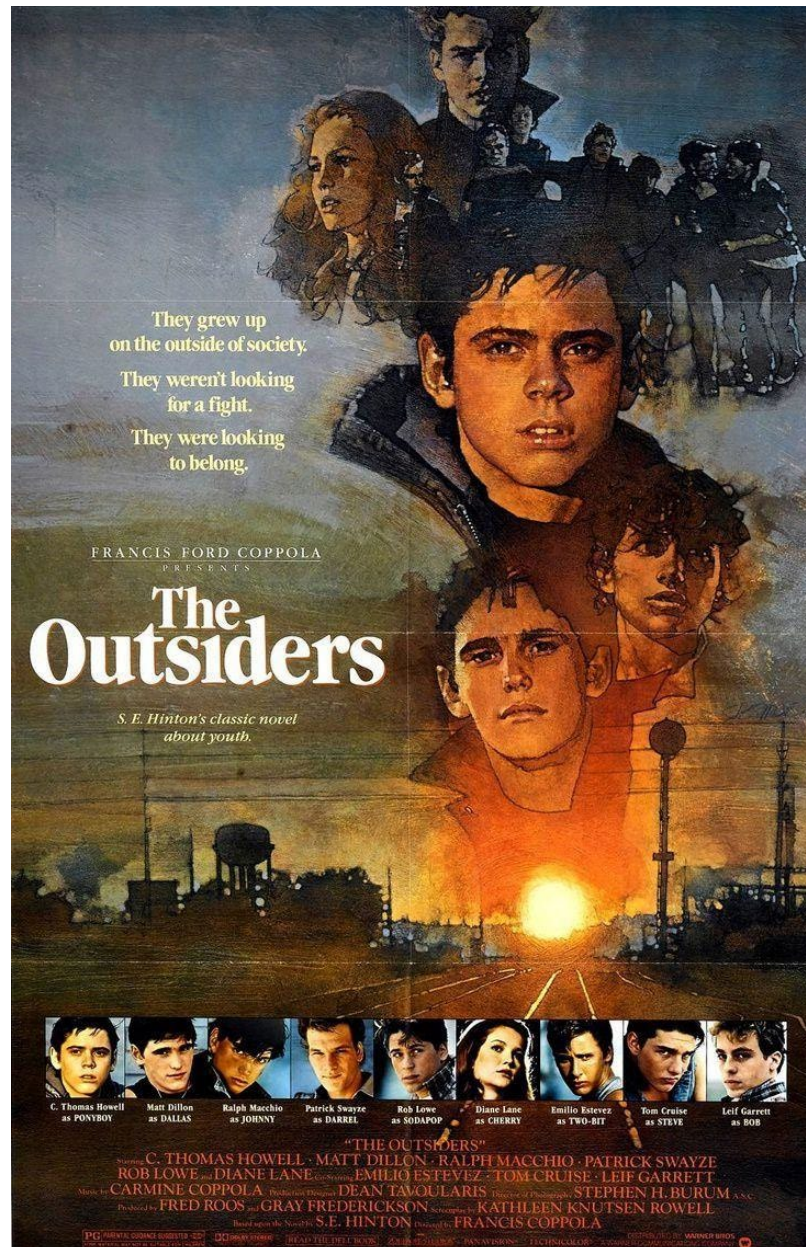
Durante esta etapa, ocurre el momento de mayor introspección para posteriormente lograr la superación de las sombras. Además, el albedo remite al alba: la salida del sol por el este. Lo que nos lleva al siguiente punto de nuestro análisis.

Stay Gold

El lema del filme refiere a “permanecer dorado” (*stay gold*). Es una notable utilización de la frase para resumir tanto el tema como el tratamiento de la obra. Se trata de un desafío que se debe cumplir después de pasar por diferentes y difíciles pruebas, para lograr conservar nuestra esencia más allá de las adversidades. La historia se sirve de las puestas de sol y del amanecer durante diversos pasajes, alternándolos en escenas pero reafirmando casi siempre la misma idea. El amanecer es nacimiento, el atardecer es muerte. Muerte y resurrección es lo que veremos una y otra vez en cada una de esas pruebas.

La figura del sol forma parte fundamental del entramado simbólico de toda la historia y la veremos repetidamente (incluso, forma parte del póster del filme).

Figura 7. *The Outsiders* (póster).



Nota. Fuente: Google imágenes.

También en el *opening* de la película, con la canción que da apertura “Stay Gold”, de Stevie Wonder.

Figura 8. Escena en la que Ponyboy recuerda sus padres (*The Outsiders*).



O cuando Ponyboy recuerda a sus padres (Figura 8), entre muchas otras escenas.

La importancia del sol se vuelve más palpable cuando, exactamente en la mitad del filme, Ponyboy y Johnny se despiertan antes del amanecer en la iglesia y contemplan la salida del sol (Figura 10).

Figura 9. Escena amanecer (*The Outsiders*)

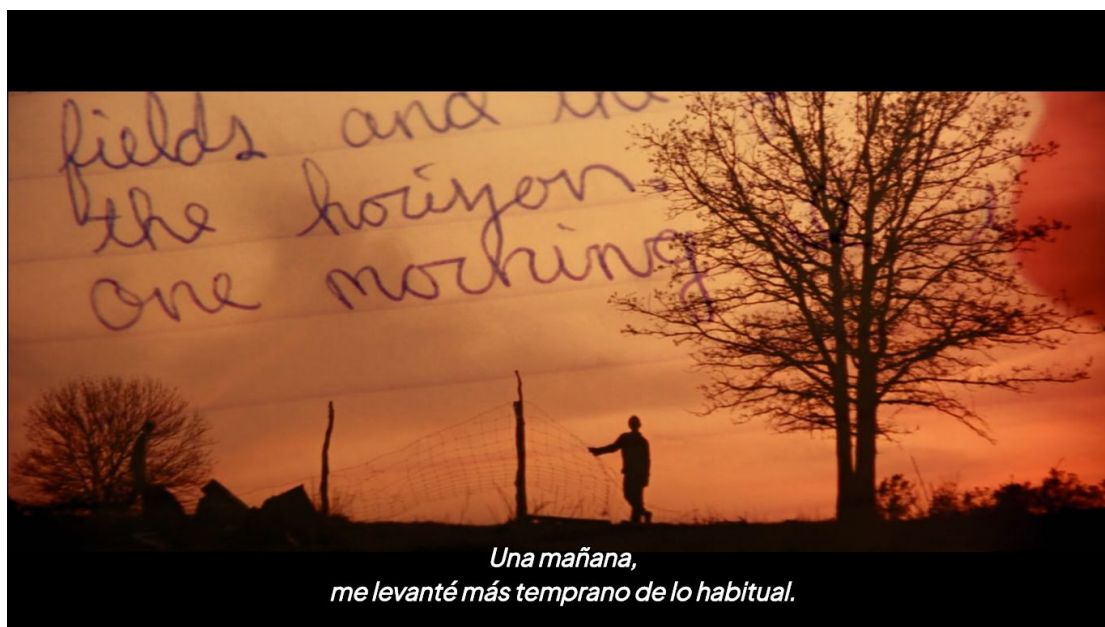
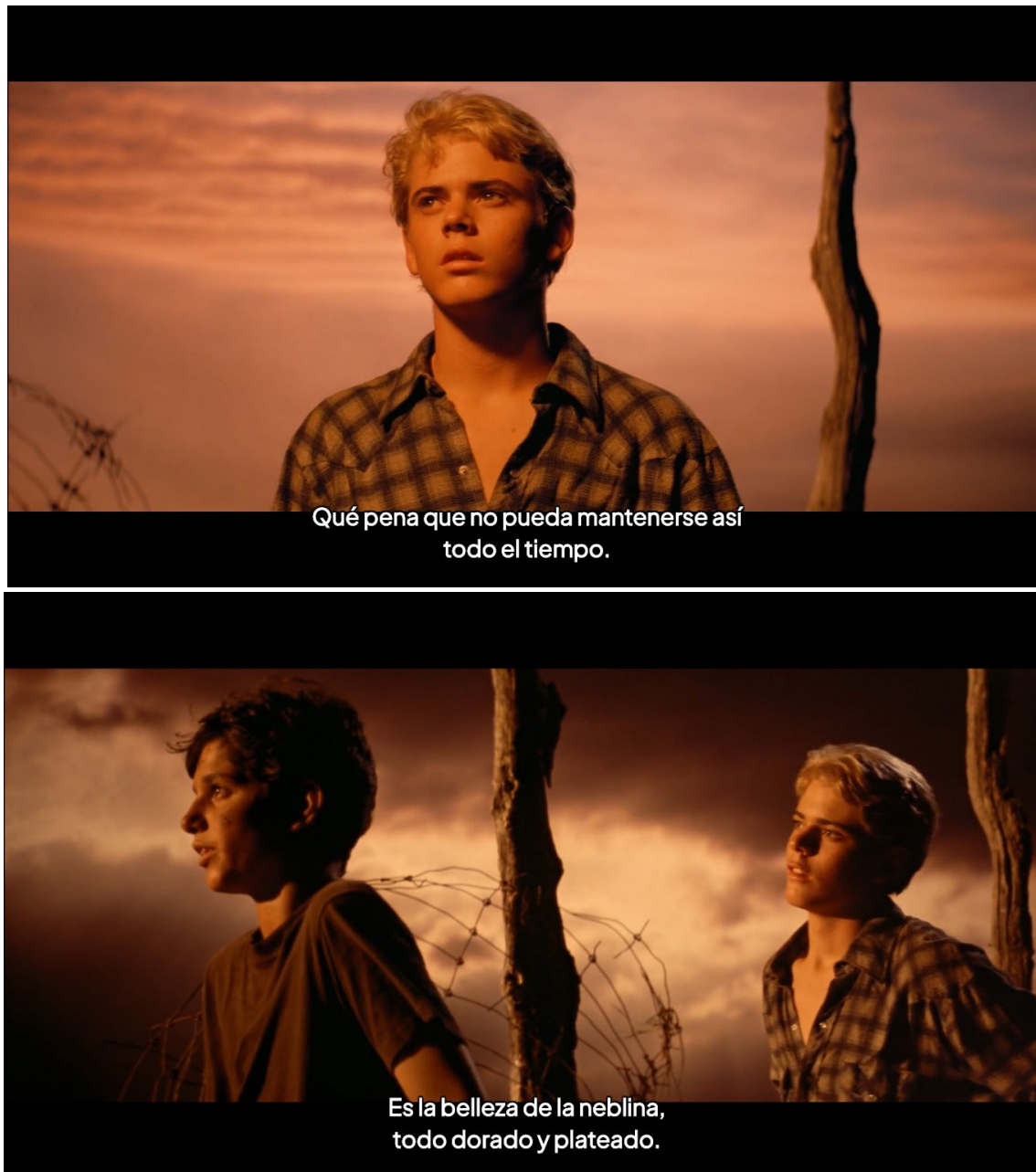


Figura 10. Ponyboy y Jonny contemplan el amanecer (*The Outsiders*)



En esta escena, el protagonista, al observar el inicio del día, recuerda y recita de memoria el poema de Robert Frost (1923), oportunamente titulado *“Nothing gold can stay”* (Nada dorado puede permanecer):

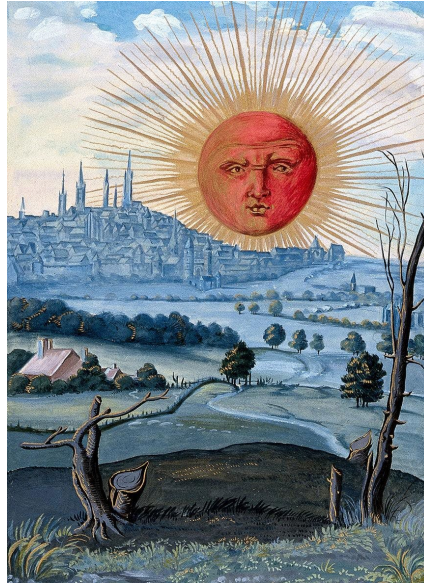
El primer tinte de la naturaleza es dorado, para mantener su verde más intenso. /Su hoja temprana va floreciendo /y vive apenas un instante. /La hoja muere al caer, danzante, /como se hundió el Edén muy a su pesar, /así el alba día a día descende, /pues nada dorado permanece. (Frost, 1923)

El simbolismo del poema es claro: refiere a la imposibilidad de conservación del dorado, de la belleza natural, ante el inminente ciclo del tiempo y la muerte, que solo puede ser superado mediante la conversión del plomo en el oro espiritual, que es inmortal e inmarcesible. Esta es, como se estableció a lo largo de la investigación, otra muestra de la operación alquímica cifrada en una obra de arte.

La pérdida del Edén constituye la caída y el inicio del periplo espiritual en busca de la recuperación de la condición divina. El dorado es el oro alquímico. El verde es el color del sujeto del rito de iniciación. De esta manera, la película pone de manifiesto su condición de autoconsciente y se sirve del poema de Frost (1923) como soporte intertextual. Después de la noche, al despertar del letargo, llega el amanecer.

Además, hay una simetría con la escena en la que Ponyboy y Johnny se despiertan después de haberse dormido al fuego antes del incidente del asesinato de uno de los socs. En esa escena comienza la transmutación, cuando ambos despiertan de un sueño, que antecede el principal conflicto, el que los depositó en donde están. Luego, en este nuevo amanecer, ambos despiertan en la iglesia y contemplan por ellos mismos la manifestación de la salida del sol.

Figura 11. *Splendor Solis*.



Nota. Fuente: Salomon Trismosin (1582).

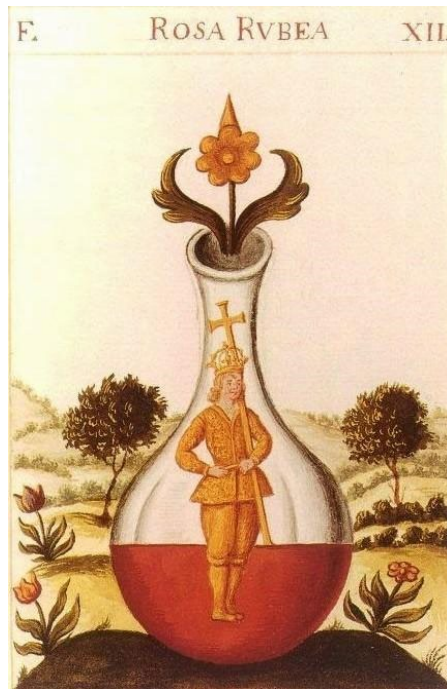
El sol se asocia fácilmente al oro, cuyo signo alquímico comparte. Sin embargo, tal como afirma Jung,

así como el oro “filosófico” no es el oro “común”, del mismo modo el sol tampoco es nada más que el oro metálico o el orbe celeste. A veces, el sol es una sustancia activa oculta en el oro, la cual es extraída alquímicamente como una *tinctura rubea*. A veces, como el cuerpo celestial, posee unos rayos de efectos mágicos y transformadores. Como oro y como cuerpo celestial contiene un azufre [sulfur] de color rojo, caliente y seco. Debido a este azufre rojo el sol alquímico, como el oro correspondiente, es rojo. (citado en Jimena O., 2019, párr. 2)

La rubedo

Finalmente, y una vez apaciguadas las aguas de la travesía, después de la muerte de Johnny y Dallas, veremos la concreción de la operación alquímica en su totalidad. Durante la escena del juicio a Ponyboy, llegamos a la tercera de las fases: la rubedo, en la que a través de la esencia roja surge el dorado alquímico.

Figura 12. *Rosa Rubra (Pretiosissimum Donum Dei)*



Nota. Fuente: Aurach (1475).

Figura 13. *Cherry Valance (The Outsiders)*.



Nota. Arriba: Cherry. Abajo: Cherry prestando testimonio en el juicio en favor de Ponyboy. Fuente: capturas de pantalla.

No era coherente continuar haciendo aún más gráfica y redundante la metáfora del color de cabello, tiñendo a Ponyboy nuevamente y de otro color. Entonces, Cherry Valance, la joven de pelo rojo, será la que terminará de expiar al iniciado, al testificar a su favor en el juicio por la muerte del soc a manos de Johnny. Esto da por finalizado el juicio, cuyo veredicto es la condición de no culpable del protagonista, quien además queda a cargo de su hermano mayor de forma legal.

Figura 14. *Escena del juicio (The Outsiders).*



En la etapa de la rubedo, la purificación de la piedra se hace palpable a través del rojo. Es también la etapa de la unión definitiva con el principio femenino, la *boda* del sol y la luna. Y Cherry, la joven de pelo rojo y el interés amoroso del protagonista, es la que representa esta última instancia. Es ella quien lo redime, y cierra el ciclo del juicio, la última de estas pruebas.

Símbolos que sostienen nuestra lectura

La trinidad

Una característica fundamental del simbolismo tradicional es el concepto de trinidad, que aparece tanto en forma como en esencia de todas las cosas del universo en todas las tradiciones. El tres suele ser un número asociado en el cristianismo clásico a la tríada celestial Padre-Hijo-Espíritu Santo, aunque el esquema de una divinidad trina

en verdad se encuentra en formas de adoración anteriores al cristianismo (Carrillo de Albornoz y Fernández, 2015).

En lo que respecta a *The Outsiders* (Coppola, 1983), en todo el filme encontramos grupos de tres. Por empezar, tenemos tres hermanos huérfanos (Figura 15).

Figura 15. *Tres hermanos huérfanos (The Outsiders).*



Figura 16. *Ponyboy, Johnny y Dallas (The Outsiders).*



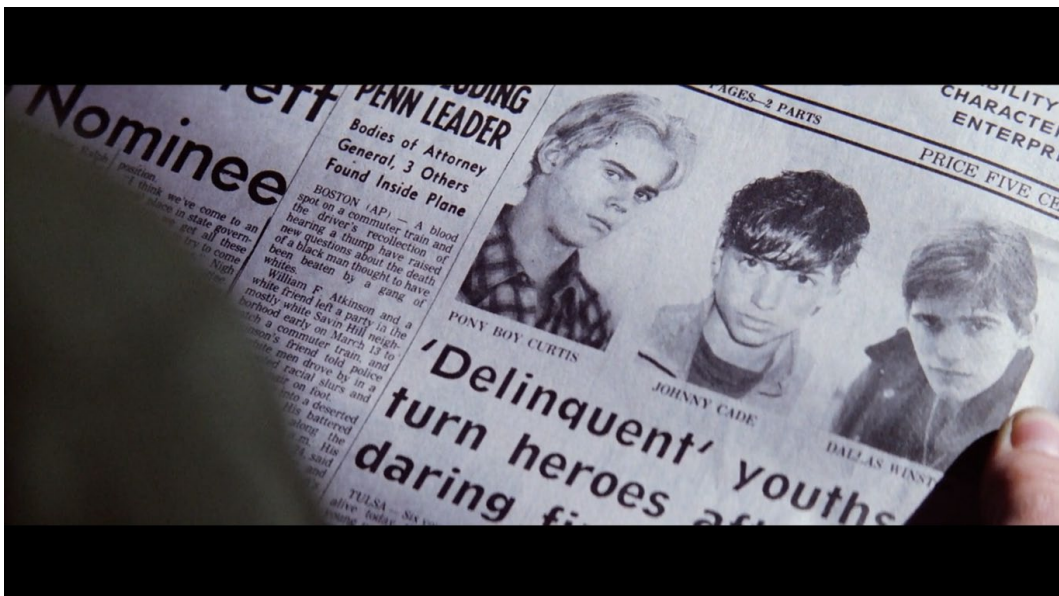
También son tres los involucrados en el accidente de la iglesia (solo uno sobrevive hasta al final). Además, la trinidad aparece en la escena los tres greasers adolescentes que corren a los tres niños, una metáfora de la transición generacional (Figura 17).

Figura 17. *Geasers corren a tres niños (The Outsiders)*.



Los mismos tres greasers se convertirán en los héroes locales (Figura 18).

Figura 18. *Delincuentes se convierten en héroes (The Outsiders)*.



Cabe agregar que el tres es un número que representa la perfección, la superación de los opuestos formados por el uno y el dos. Las tres sefirot primordiales de la cábala (Kéter, Binah y Hokhmah). También encuentra lugar en el triángulo equilátero de Pitágoras, en el que representa la armonía y perfección de tres lados iguales. De esta forma, el número tres no es usado de forma aleatoria, sino que es un espejo de la visión cristiana en primer término, pero esencial en la metafísica en todas sus manifestaciones.

La herida del héroe

Otro de los mitologemas³ (o variación del mito) que se han repetido a lo largo de la historia es el de la herida del héroe. Y como en el arquetipo mítico, el héroe de *The Outsiders* (Coppola, 1983) desde el inicio posee una marca.

En la primera escena de la película Ponyboy será herido por una cuchilla luego del primer rito de corte de pelo por parte de los socs, que en adelante se verá en la cicatriz en su cuello (Figura 19).

Figura 19. *Ponyboy es herido en el cuello (The Outsiders)*



También habrá una herida para Johnny, el coprotagonista y quien acompaña al héroe en su travesía. Este tendrá una idéntica cicatriz desde el inicio en su pómulo

³ Según Karl Kerényi (2004, p. 18), un “auténtico mitologema, este sentido es algo que no puede expresar tan bien ni tan plenamente de una forma no mitológica” (citado en Alcaraz Michel, 2021, párr. 5).

(Figura 20). Ambos estarán marcados, desde el comienzo, con una herida casi en el mismo sitio.

Figura 20. Johnny lleva una herida en el pómulo (*The Outsiders*).



El bautismo por agua

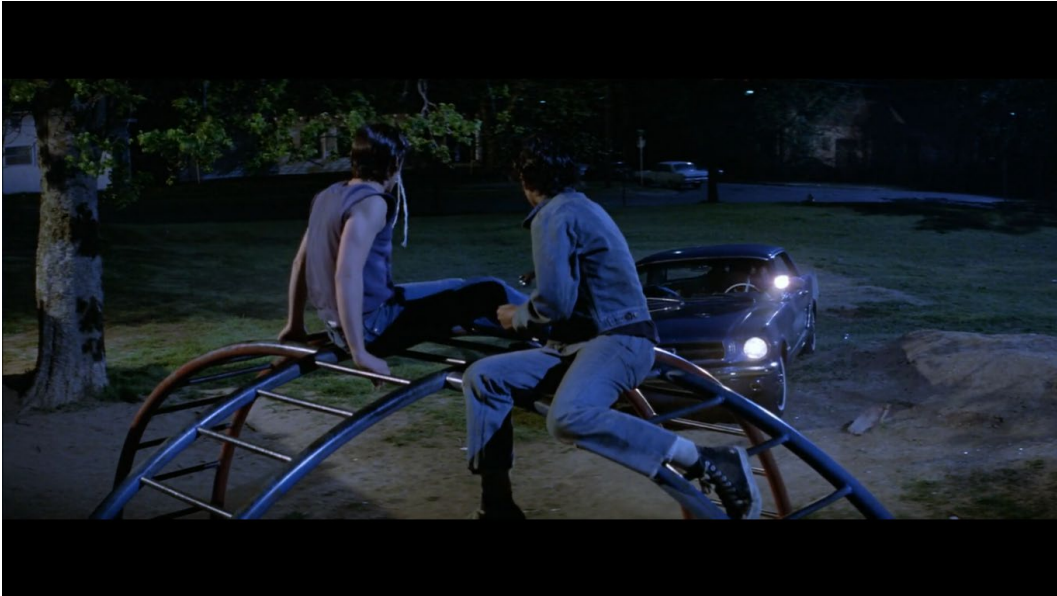
La muerte por agua es otro de los ritos de iniciación más antiguos que existe. Al respecto, Mircea Eliade (1957) apunta:

Pablo confiere al bautismo un simbolismo de estructura arcaica: muerte y resurrección ritual, nuevo nacimiento de Cristo. Los primeros teólogos elaboran este argumento:

El bautismo es un descenso al abismo de las aguas para entablar un combate con el monstruo marino (Leviatán). (p. 58)

Antes del asesinato del soc a manos de Johnny, Ponyboy será sometido a un bautismo por parte del grupo de los socs, que intentarán ahogarlo en una fuente delante de la cruz de rejas que forma el juego al que estaban subidos.

Figura 21. *Socs sentados sobre un pasamanos en forma de cruz (The Outsiders)*



Se trata de otro rito de iniciación parodiado por las fuerzas anti iniciáticas, que intentan rebajar el ritual a una tortura. Será Johnny quien ajusticie con otra cruz (la navaja) a uno de los socs que está intentando ahogar a Ponyboy (Figura 22).

Figura 22. *Socs intentan ahogar a Ponyboy (The Outsiders).*



Figura 23. *La navaja de Johnny (The Outsiders).*

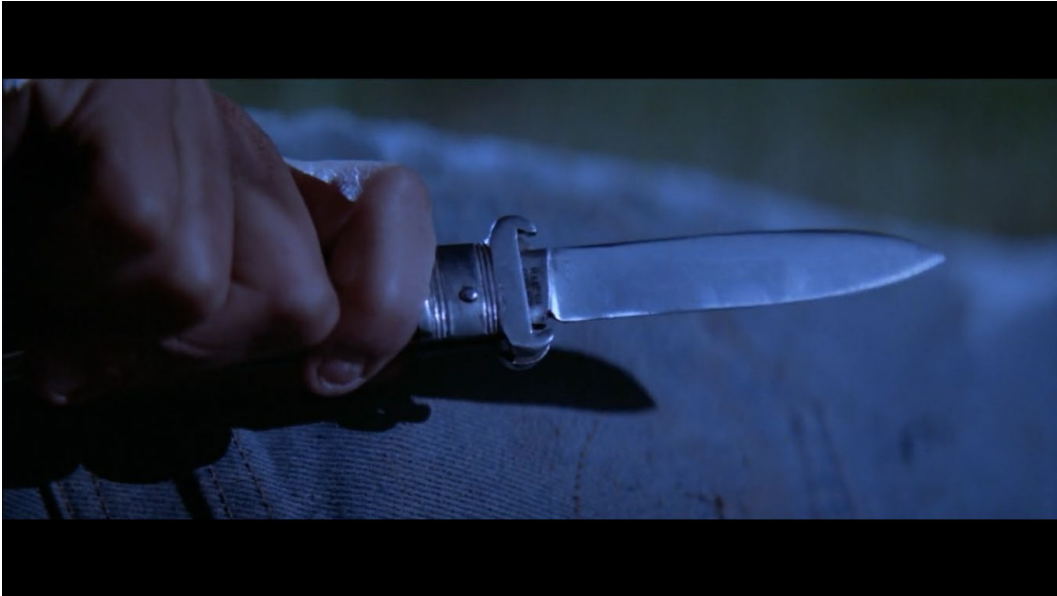


Figura 24. *El soc asesinado por Johnny (The Outsiders).*



Como respuesta, los agentes de la “contra iniciación” huyen ante la muerte de su compañero. A continuación, Ponyboy vomita al ver lo ocurrido. Esto quiere decir que, luego de haber asistido a este rito de pasaje, se despoja de los desechos, de lo que no está en vías de potencia, de los elementos bajos.

La cruz

La cruz, elemento simbólico por antonomasia, está igualmente presente a lo largo de todo el filme. La vemos en la escena de la Figura 26, colocada detrás de la casa de los tres hermanos.

Figura 25. *Cruz de la iglesia (The Outsiders)*



Figura 26. *Toma del patio trasero de la casa de los hermanos (The Outsiders).*



Está también en las ventanas de la casa (Figura 27).

Figura 27. *Toma de la casa de los hermanos (The Outsiders)*



Hemos visto la cruz en el juego en donde están sentados Johnny y Ponyboy que mencionamos antes (Figura 21) y también en la navaja con la que Johnny asesina al soc (Figura 23), la misma que después usa para cortarle el pelo a Ponyboy.

La cruz está presente además en la llegada de la trinidad a la casa, cuando buscan a Ponyboy luego del accidente del fuego (Figura 28).

Figura 28. *Cruces en la casa de Ponyboy.*



También vemos una cruz en la televisión de la casa (Figura 29).

Figura 29. Cruz en el televisor (*The Outsiders*).



Por último, aparece la cruz de la alambrada en una de las escenas del final, detrás de la trinidad formada por los hermanos Curtis, en el momento de su reconciliación (Figura 30).

Figura 30. Los hermanos Curtis se reconcilian (*The Outsiders*)



En el libro *El simbolismo de la cruz*, René Guénon (1931) expone que la cruz no es solo un simbolismo cristiano, sino de carácter universal:

La mayoría de las doctrinas tradicionales simbolizan la realización del hombre occidental por un signo que es por todas partes el mismo, porque, como lo decíamos al comienzo, es de aquellos que se vinculan directamente a la tradición primordial: es el signo de la cruz, que representa muy claramente de esa manera en que esa realización se alcanza por la comunión perfecta de la totalidad de los estados del ser, armónica y conformemente jerarquizados, en expansión integral de los dos sentidos de la amplitud y la exaltación. En efecto, esta doble expansión del ser puede efectuarse, por una parte, horizontalmente, es decir, en cierto nivel o grado de existencia determinado, y por otra, verticalmente, es decir, en la superposición jerarquizada de todos los grados. Así el sentido horizontal representa la amplitud. (p. 17)

Por su parte, Fulcanelli (2003), en el *Misterio de las catedrales*, agrega que la cruz es un elemento que encierra saberes alquímicos:

La cruz es el jeroglífico alquímico del crisol [...] Es en el crisol donde la materia prima, el propio cristo, sufre su pasión; es en el crisol donde muere para resucitar después, ser purificada, transformada. [...]

La cruz tiene además la marca de los tres clavos que se usaron para inmolar a cristo, imagen de las tres purificaciones por el hierro y por el fuego. (p. 38)

Más adelante, este autor señala que el plano del edificio nos revela las cualidades de la materia prima y su preparación, por el signo de la cruz, lo cual, tiene como resultado, la obtención de la primera piedra, piedra angular de la Gran Obra filosofal. También argumenta lo siguiente:

Todas las iglesias tienen el ábside orientado hacia el sudeste; la fachada; hacia el noroeste, y el crucero, que forma los brazos de la cruz, de nordeste a sudeste. Es una orientación invariable, establecida a fin de que fieles y profanos, al entrar en el templo por Occidente y dirigirse en derecha al santuario, miren hacia donde sale el sol, hacia Oriente, hacia Palestina, cuna del cristianismo. Salen de las tinieblas y se encaminan a la luz. (p. 41)

La iglesia

Figura 31. Toma de la iglesia (*The Outsiders*).



El simbolismo de la iglesia no siempre requiere de una explicación mayor y efusivamente extensa, debido a la notoriedad propia de una presencia que viene siendo utilizada desde muchísimo tiempo atrás (al igual que la cruz), y que como todo símbolo tradicional, se resignifica y actualiza simultáneamente.

Sin embargo, es preciso destacar dos cuestiones: la primera, más evidente, es que a la iglesia se accede después de la subida de una montaña, con todo lo que esto significa para un viaje iniciático de purificación.

La segunda cuestión tiene que ver con la misma naturaleza de la iglesia, situada en el sur de los Estados Unidos y abandonada en ese lugar, lo cual nos conduce a otro nivel de comprensión que tiene que ver con la recuperación del cine, de una tradición y la toma misma de poder. La clave es que la llegada a la iglesia se da mediante una infiltración: Ponyboy y Johnny, después de bajar del tren (que llega a destino al amanecer), tienen que actuar frente a dos obreros que trabajan en una mina para dar con la ubicación de la iglesia. Uno de estos trabajadores está sentado sobre una máquina moledora que simula una cámara (Figura 32).

Figura 32. *Ponyboy y los obreros (The Outsiders).*



Quando llegan a la iglesia y se disponen a explorarla, hay otro bautismo por agua en la escena en la que Ponyboy inspecciona el lugar. Pero además, la canilla también remite a una cámara (Figura 33).

Figura 33. *Ponyboy se lava el rostro fuera de la iglesia (The Outsiders).*



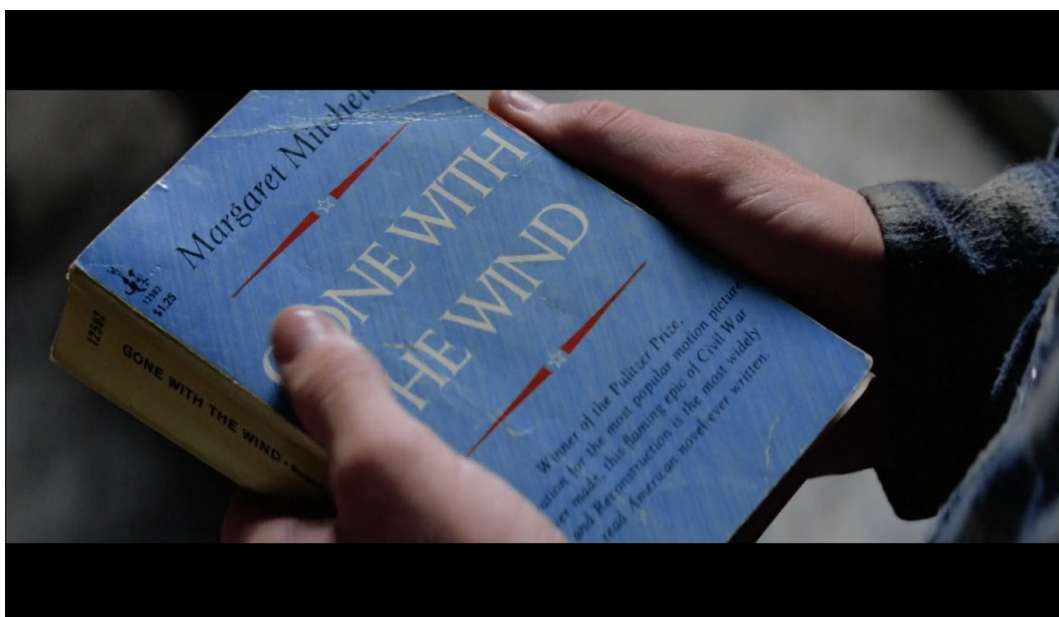
A partir de esta lectura es posible inferir lo siguiente: *The Outsiders* está narrando en simultáneo la historia de Francis Ford Coppola, unos de los “marginados” (quien está en los márgenes) de la industria, volviendo a las bases del cine clásico.

La iglesia es el viejo Hollywood, que todavía sigue en pie aun estando aparentemente oxidado y viejo. Ese cine que nace y se desarrolla en el sur, con David Grifit en la proa de la nave.

Primero debe infiltrarse, lograr una emboscada desde dentro del sistema mismo. Luego poner en marcha la operatividad técnica y simbólica de la tradición del Hollywood clásico. De eso se trató esencialmente el movimiento denominado New Hollywood, de seguir y recuperar la estela de los primeros grandes maestros luego de la caída del sistema de estudios y el auge de la televisión. Y efectivamente es eso lo que vemos en la escena: Ponyboy usando la canilla de la iglesia (que es la cámara, el cine, la tradición), oxidada y venida a menos, pero singularmente operativa en su función original.

Este punto de vista adquiere mayor consistencia cuando recordamos cuál es el libro que trajo consigo Johnny y el cual Ponyboy leyó: *Lo que el viento se llevó*, de Margaret Michell (publicado en 1936). Una obra clásica de la literatura norteamericana que narra sucesos dentro del marco de la guerra de secesión, en el sur de los Estados Unidos. Es la nostalgia del sur por lo que fue y su reivindicación lo que aporta mayor atmósfera idílica al ya característico estilo *dixie* del filme, tan propio y tan marcado desde el nacimiento mismo del cine.

Figura 34. Portada del libro *Lo que el viento se llevó* (*The Outsiders*).



La sensibilidad del iniciado

Una aptitud imprescindible para cualquier aspirante a la iniciación es una sensibilidad diferente a la del común de las personas.

En este sentido, se remarca varias veces durante el filme que Ponyboy es un joven sensible y diferente a sus hermanos y a los demás greasers. Le gusta la literatura, el cine y cuenta con un nivel de empatía y nobleza que lo hermana con Johnny. Pero esta sensibilidad se pone de manifiesto en un nivel superior cuando él tiene una premonición acerca de lo terrible que ocurrirá la noche del combate con los socs.

Figura 35. *Ponyboy tiene fiebre (The Outsiders).*



En este estado de “enfermedad” (una fiebre en el plano literal, ver Figura 35) Ponyboy es capaz de intuir un suceso lamentable que ocurrirá esa misma noche: la muerte de Johnny en el hospital y de Dal a manos de la policía, al terminar la pelea de los greasers con los con socs en el barro. Después de estas pruebas, el nivel de sensibilidad del iniciado se torna naturalmente más elevado, al nivel de poseer clarisensibilidad.

Figura 36. *Ponyboy tiene premoniciones (The Outsiders).*



La lucha de las dos naturalezas

Otro de los ritos iniciáticos básicos es la confrontación contra un enemigo, que en el simbolismo tradicional representa sencillamente el combate contra uno mismo, contra el yo interior y escondido que debe ser superado.

El combate de las dos naturalezas es una prueba tanto cristiana como alquímica. En la doctrina cristiana el hijo de dios que pretende ascender espiritualmente debe superar la tentación de la carne. En la alquimia, que contiene también esta última representación, se deben depurar las impurezas y volver noble la piedra, esto es, superar la densidad para alcanzar un estado de consciencia y comprensión mucho más elevado y sutil (Burckhardt, 2022).

La escena de la pelea contra los socs contiene una carga simbólica particular porque hay en ella muchos de los elementos que se vienen describiendo.

Figura 37. *Pelea alrededor del fuego (The Outsiders).*



Es una pelea en el barro alrededor del fuego, entre dos bandos confrontados por su clase social y su visión del mundo (Figura 37). Luego, el elemento de la lluvia llega para purificar y dar por vencedores a los greasers (Figura 38).

Figura 38. *Llueve y greasers festejan (The Outsiders).*



El búho

Si nos dirigimos al simbolismo tradicional, el búho representa la observación y la cercanía de la muerte. Es un animal que posee una visión casi total debido a que su agudeza visual le permite ver tanto de día como de noche, y pueden rodear hacia los

lados en un rango de 270 grados. Este animal es un mensajero de conocimientos ocultos, quién puede ver *más allá*, pero también quien ve *antes*. El búho, en la escena de la Figura 39 podría ser un símil del ojo que todo lo ve, posado en medio del triángulo.

Figura 39. *Búho posado en un triángulo (The Outsiders).*



Ya en Shakespeare en 1605, en un pasaje de *Rey Lear*, el búho o lechuza es representado como un animal que se posa antes de los eventos significativos y de las visiones de la muerte (Shakespeare, 2004). Es importante remarcar que la figura del búho fue empleada con intenciones similares en películas de algunos directores contemporáneos a Coppola y del New Hollywood, como en el caso de Brian De Palma.

En *Blow Out* (De Palma, 1981) vemos cómo un sonidista de filmes de clase B presencia el asesinato de un político y luego intenta armar un plan para desenmascarar a los culpables a través del sonido que captó esa misma noche y las imágenes del hecho, haciendo una película sobre ello. En el momento que antecede a lo ocurrido, el protagonista se encuentra captando sonidos en un puente. Es entonces cuando se divisa la figura del búho. Y unos segundos después sucederá el mencionado crimen.

También en la última película de Martin Scorsese (2023) (otro New Hollywood), *Los asesinos de la Luna*, aparece la figura del búho como el mensajero de la muerte en la tradición india Osage.

Volviendo a nuestro filme, el búho tiene esta misma función: se posa en la iglesia antes del accidente que provoca la muerte de Johnny y sale volando antes de que los tres héroes sufran el sermón de fuego que los transformará, tanto física como espiritualmente.

Figura 40. *El búho (The Outsiders).*



El horno dentro de la iglesia

El elemento más importante de la operación alquímica es el horno alquímico, nombrado como *Athantor* (Thanos, Thanatos = muerte; Athanor, A-Thanos = inmortal) (Burckhardt, 2022). Es allí donde el trabajo de purificación de la piedra sucede, donde se cuece la materia, donde las etapas se desarrollan. Este proceso está asimilado al alma humana que va conociendo distintos grados, niveles o mundos con los que se identifica.

Esto tiene relación con una de las leyes básicas de la alquimia: la ley de correspondencia. La convulsión dentro del horno para la posterior transmutación se corresponde tanto dentro de este como en nuestro cuerpo, nuevamente en una relación del macrocosmos con el microcosmos (Burckhardt, 2022).

Figura 41. *Tres eruditos conversan en el taller de alquimia, con horno e instrumentos.*



Nota. Grabado de Theodor de Bry (1528-1598). Fuente: Meisterdrucke (2024).

En el interior de la iglesia, una estufa con hornillo acoge la presencia de los héroes (Figura 42).

Figura 42. *Escena en la iglesia (The Outsiders).*



Como se ha afirmado en *El misterio de las catedrales*, las iglesias medievales eran un símbolo tangible de la manifestación del viaje iniciático (Fulcanelli, 2003).

Figura 43. Johnny y Ponyboy junto al horno en la iglesia (*The Outsiders*).



La iglesia es símil de la catedral y el horno, un símbolo del *Athanor* (Figura 43). Las catedrales eran compendios de la ciencia hermética por excelencia, que contenían los detalles de la obra alquímica en su arquitectura (Fulcanelli, 2003).

El final

El destino de Johnny y Ponyboy está marcado por el triángulo. Durante la última prueba de pasaje que atraviesan juntos, Johnny es herido y quemado gravemente, y muere a los pocos días.

Figura 44. *Incendio en la iglesia (The Outsiders).*

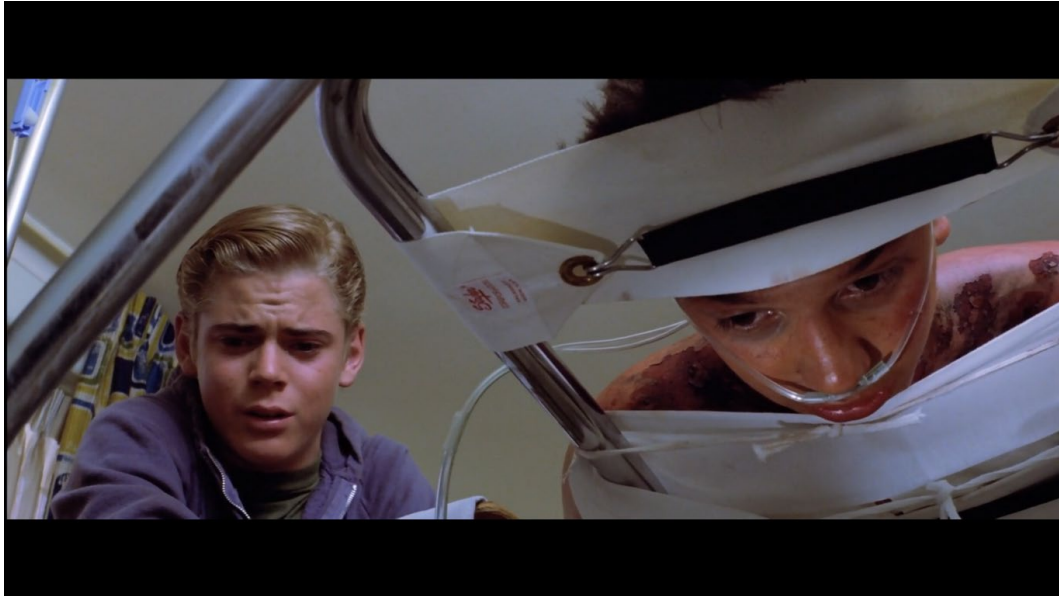


Coppola los coloca en lugares diferenciados dentro del mismo plano: primero dentro de la iglesia (Figura 45) y luego, en el hospital (Figura 46). En ambos, Ponyboy se encuentra ubicado dentro de un triángulo, permaneciendo así en el camino de la transformación alquímica, como sobreviviente al sermón del fuego para luego alcanzar las potencialidades despertadas de ese rito de iniciación. Johnny, por el contrario, al no superar la prueba, se encontrará por fuera del triángulo.

Figura 45. *Johnny y Ponyboy en la iglesia antes del incendio (The Outsiders).*



Figura 46. Johnny y Ponyboy en el hospital (*The Outsiders*).



En el final de la historia, cuando Ponyboy (de quien se puede decir, ha dejado ya de ser un pony) encuentra y lee la carta de despedida de Johnny, recordando los momentos que atravesaron, es como si este último hablara desde el otro mundo, pidiéndole a su amigo que se mantenga valioso (*Stay Gold*). También admite que por fin ha entendido lo que significaba aquel poema que Ponyboy recitó cerca de la iglesia, recordando los amaneceres y los atardeceres, y las cosas valiosas del mundo (no por nada la carta está escrita en un papel dorado).

De este modo, el poema de Frost (1923) se resignifica y el iniciado es ahora una persona nueva, que se dispone a narrar su aventura.

Figura 47. *Ponyboy lee la carta de Johnny (The Outsiders).*

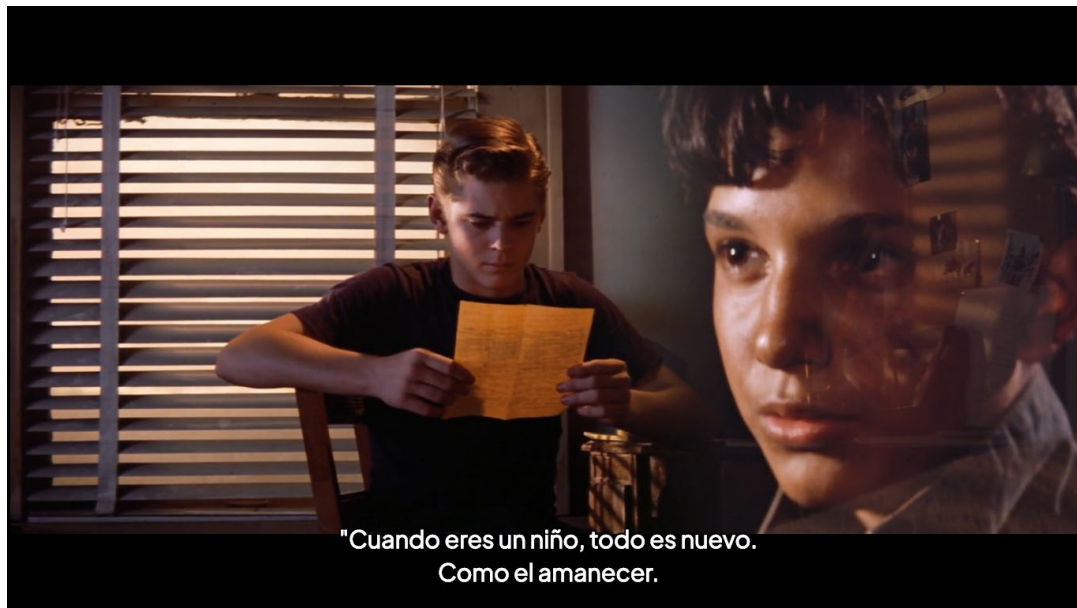


Figura 48. *Todavía quedan muchas cosas buenas en el mundo (The Outsiders).*



Conclusiones

Hemos precisado los aspectos generales e incurrido en una aproximación a un desglose de los elementos simbólicos, para posteriormente explicarlos en la trama de *The Outsiders* (Coppola, 1983).

A partir de aquí, se comentan algunas consideraciones personales sobre el trabajo realizado. Al respecto, es posible afirmar que nuestras primeras ambiciones han sido contestadas. No resueltas, por supuesto, ya que nunca podrían resolverse, sino que nuestra pretensión de apertura hacia una corriente interpretativa alterna ha sido colmada.

Ardua tarea de antemano es la recopilación de saberes tan ocultos y tan velados de una sofocante ambigüedad para quien recién los descubre. Solo un poco después todo se presenta de manera mucho más clara e íntegra y los cabos parecen, poco a poco, atarse por sí solos. Esto no quiere decir que a la exégesis le valga todo lo mismo, sino que uno, vertido ya en la fuente del pensamiento tradicional, puede caminar descalzo por las aguas de significaciones donde una puerta lleva a otras tres distintas. He aquí una de las razones de las tantas que limitan nuestro trabajo de investigación, y casi cualquiera con intereses similares.

El problema que se presentó desde el primer momento ha sido el enfoque comunicacional. Desde antes de nacer el trabajo se presentaba como indisociable de la tradición simbólica, pero profundamente huérfano del marco académico, y por consiguiente, con flaquezas profundas en su relevancia en los estudios de comunicación. Si bien los autores seleccionados y sus mencionadas relaciones son coherentes, posiblemente otras miradas cabrían tan bien o mejor que las que hemos desarrollado. Tal vez éste sea un punto de partida para futuras aportaciones y ampliaciones. Y por qué no, contradicciones.

Existe una lista interminable de películas en cuyo argumento se cifran saberes metafísicos, de todos los géneros, de todas las formas y de casi todas las décadas. Este caso de análisis es uno más de los tantos otros que podrían haberse seleccionado, algunos con sus significaciones más solapadas que otros. Pero nuestro caso resulta especialmente conveniente porque es, además de un compendio de símbolos y relaciones integrales con la tradición, una síntesis perfecta del trabajo de los directores de la camada de *New Hollywood*, no siendo *The Outsiders* una de sus

películas más significativas o influyentes, pero sí condensando simbólicamente en su segunda historia el desarrollo y toma de poder del movimiento.

Resta decir que, como no podía ser de otra manera, la película misma es un rito de iniciación al que asistimos con su visionado. Como ha afirmado Ángel Faretta (2016) en su seminario sobre el simbolismo de la nave, el espectador asiste al rito de iniciación sin tener que saber necesariamente sobre esto. Es esa una característica del rito de iniciación: su eficacia es inherente. Al mismo tiempo, es uno de los fundamentos esenciales del símbolo: su lectura es abierta. No está impuesta, el autor no obliga a interpretarla, volviendo al espectador un prisionero de una visión alegórica, en la que este último no tiene otra opción que leer eso mismo que el autor dice, o quedarse afuera. Por el contrario, el símbolo está velado y a la vez revelado a quien quiere y puede acceder a él. Es posible leer hasta sobre la capa más literal y llana, y esa misma visión no invalidará la visión más profunda o los diferentes niveles de comprensión que tenga la obra.

La función y operatividad del símbolo es democrática y abierta, todos pueden acceder a ella. Por esta razón, consideramos el símbolo como la pieza comunicacional por excelencia, en relación con el lugar en el que pone al receptor, quien es el que debe llenar de sentido el mensaje: en este proceso comunicacional, el símbolo obra de forma y de fondo a la vez, en un procedimiento que no es lineal ni entiende al receptor como la instancia final y estática donde *algo* solo es depositado, sino que comprende al sujeto mismo al que se dirige y lo constituye como parte del entramado.

Referencias

- Alcaraz Michel, D. J. (2021). Mitologema: piedra angular del aparato mítico —contrastes teóricos. *Revista literaria Monolito*. <https://cutt.ly/reI2Lt00>
- Asgravis (2020). Simbolismo y filosofía según René Guénon. <https://cutt.ly/BeYF7syC>
- Asti Vera, A. (1995). Prólogo. En Guénon, R. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Paidós.
- Aurach, G. (1475). *Pretiosissimum Donum Dei* [manuscrito]. *BnF Gallica*. <https://cutt.ly/9eYB1z2V>
- Barthes, R. (1982). Retórica de la imagen. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Beuchot y González de la Vega, A. (2018). *La razón intuitiva: los procesos de Coaching entre la fenomenología (lo uno) y la hermenéutica (lo múltiple)*. Los Otros Libros Editorial.
- Biskind, P. (2000). *Moteros tranquilos, Toros Salvajes*. Anagrama.
- Burckhardt, T. (2020). *Símbolos*. José Olañeta Editor.
- (2022). *Alquimia. Significado e imagen del mundo*. Argos.
- Carrillo de Albornoz, M. A. y Fernández, M. A. (2015). Simbolismo del número 3. *Nueva acrópolis*. <https://cutt.ly/yel2Fyxw>
- Coppola, F. F. (1972-1990). *El padrino I, II y III*. Paramount.
- (1983). *The Outsiders*. Warners Bros.
- De Palma, B. (1981). *Blow Out*. Filmways Pictures.
- Dorfles, G. (1972). *Símbolo, comunicación y consumo*. Lumen.
- Eliade, M. (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama.
- Faretta, A. (2016). Seminario “El simbolismo de la nave. James Cameron y Titanic”. [Video de YouTube]. <https://cutt.ly/jeY31nZI>
- (2021). *El concepto de cine*. ASL Ediciones.
- Fulcanelli (2003). *El misterio de las catedrales*. Debolsillo.
- Frost, R. (1923). Nada dorado permanece. *Ciudad Seva*. <https://cutt.ly/deYBBLzH>
- Guénon, R. (1931). *El simbolismo de la cruz*. <https://cutt.ly/ueY10qhK>
- (1993). *Apreciaciones sobre la iniciación*. CS Ediciones.
- (1995). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Paidós.
- Jimena O. (2019). Carl Jung sobre el sol alquímico. *Pijama Surf*. <https://cutt.ly/reYNbXFX>

- Meisterdrucke (2024). Tres eruditos conversan en el taller de alquimia, con horno e instrumentos - Grabado de Theodore de Bry (1528-1598). <https://cutt.ly/QeY9vCix>
- Peirce, C. (1893-1902). El icono, el índice y el símbolo (c. 1893-1902). Traducción castellana de Sara Barrena. <https://cutt.ly/CeYHr17o>
- Pintado, D. (2016). Los fundamentos arcanos de la creación poética. La tesis de León Hebreo sobre el verso y el mito. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42(2), 81-93. <https://cutt.ly/6eYSCrif>
- Scorsese, M. (2023). *Killers of the Flower Moon*. Paramount Pictures.
- Shakespeare, W. (2004). *El rey Lear*. Colihue.
- Sigal, S. y Verón, E. (2004). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Eudeba.
- Stiletano, M. (2 de abril de 2020). Streaming: la historia y los secretos del “Nuevo Hollywood”, el grupo de cineastas que revolucionó el cine. *La Nación*. <https://cutt.ly/UeY33KMr>
- Susani, D. (2018). Axis mundi. *Geometría energética*. <https://cutt.ly/Tel2UniH>
- Trismosin, S. (1582). Splendor Solis. <https://cutt.ly/MeYNjq8y>
- Valagusa, F. (2023). Cómo nace un símbolo. Vico y Warburg. *Cuadernos sobre Vico*, 37. <https://cutt.ly/jel2WC DL>
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Gedisa.

Anexos

Película completa:

<https://archive.org/details/theoutsidertheatricalcut>