

01

# 01

---

Fecha de presentación: enero, 2017

Fecha de aceptación: abril, 2017

Fecha de publicación: junio, 2017

## LA HÚMEDA MENTIRA DE ORLANDO ROJAS

### THE HUMID LIE OF ORLANDO ROJAS

MSc. Jorge Luis Urra Maqueira<sup>1</sup>

E-mail: [jlurra@cfg.edu.cu](mailto:jlurra@cfg.edu.cu).

MSc. Vivian B. González Curbelo<sup>1</sup>

MSc. Bárbara Eguiguren Ferrer<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Universidad de Cienfuegos. Cuba.

#### Cita sugerida (APA, sexta edición)

Urra Maqueira, J. L., González Curbelo, V. B., & Eguiguren Ferrer, B. (2017). La húmeda mentira de Orlando Rojas. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 2(1), 5-15. Recuperado de <http://rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd>

#### RESUMEN

La obra de Orlando Rojas ha sido poco estudiada por los comunicadores e investigadores del cine cubano. Este texto explora en su irregular filmografía, desde las potencialidades que ofrecen la semiótica y otras ciencias de la interpretación. No se trata de historiar, sino de indagar en uno de los signos más habituales de su corta producción de textos fictivos: el agua (la lluvia). De manera que esta es una posibilidad para socializar las zonas profundas de quien es un cineasta esencial del arte cinematográfico iberoamericano.

#### Palabras clave:

Orlando Rojas, cine cubano, lluvia, semiótica, agua.

#### ABSTRACT

The work of Orlando Rojas has been little studied by the communicators and investigators of the Cuban Cinema. This text explores in its irregular filmography, from the potentialities that offer the semiotic and other sciences of the interpretation. Is not to make history, it is to investigate in one of the most habitual signs in their little production of texts of fiction: the water (the rain). This it is a possibility to socialize the deep areas of who is an essential film director of the Iberoamerican film art.

#### Keywords:

Orlando Rojas, cuban cinema, rain, semiotic, water.

## INTRODUCCION

Sobrevivimos en una sociedad de imágenes donde el signo suele transmutarse en un bien de información. Ellas poseen el tipo de energía recóndita que nos seduce y arrastra a la exégesis de la retórica visual, al estado mismo de sus muchas potencialidades, en cuanto son portadoras de tipos específicos de referencias, tales como la **narratividad**. Es obvio que, un único signo puede asumir roles distintos a un mismo tiempo: “una imagen puede expresar algo, referirse a su propio carácter, aludir a algo, ser una metáfora o constituir otro tipo de signo indirecto” (Sonesson: 2001), lo que los semiólogos describen como **funciones genéricas** en precisos sistemas textuales.

Este peculiar enfoque nos induce a interrogarnos *de qué manera* los objetos y las cosas entrañan el significado; asimismo, permite distinguir las veleidades de signos y significantes, cómo tales funciones son enmendadas por los contextos en los cuales discurren, la urgencia de enunciar las disensiones y semejanzas entre las múltiples formas de endosar el significado y las otras diversas maneras en que participan los sistemas del significado en la transferencia de la significación; piénsese no sólo en el lenguaje (como una lectura de los signos inscritos en las cosas mismas) de los planos o los gestos y la proyección facial de los actores, por caso, sino también en las **funciones semióticas** de un “signo natural” como la Lluvia.

Orlando Rojas está consciente que el artista puede valerse de imágenes para fabular los substratos del mundo, proveídas de cierta conexión referencial y un significado con estatus de *referencia*; habidas cuentas, este concepto de *referencia* conduce hasta el concepto de significado.<sup>1</sup> En otros esquineros, el arte revela al público las estructuras del universo y la realidad humanas por sus propias rutas, las puntualidades generales en forma de un caso especial, el resumen de la existencia en un instante. Empero, esta aprehensión no fue inmediata. El puente de *Una novia para David* (1985) a *Papeles secundarios* (1988) marca la violencia del ascenso.

En un principio, Rojas renunció a las eventualidades de la **asociación** entre imagen y concepto, del pensamiento doblegado a la idea y del corpus que *simboliza* el sentido; tal vez, afectado por los antecedentes literarios que sirvieron de columna al guion.

*Una novia...* es errada por la transparencia de la enunciaci3n, el dialogo intimista; abandona las agudezas intelectuales y semánticas en su intenci3n de acercarse a los “latidos del coraz3n” y al teorema de la juventud desde una positura estrictamente ética.

En cambio, *Papeles* accede a no pocos índices de **ruptura a una** dramaturgia pluri-voca en la que las

<sup>1</sup> La tesis fundamental de la teorí3a referencial del significado suscribe que el hombre utiliza imágenes para referirse a los objetos, ya existan en la realidad o en la imaginaci3n (el objeto referido es un *referente*) y que entre esa imagen y el referente debe existir una conexi3n referencial. El significado, como apuntala el triángulo de Ogden y Richard, se concibe como *referencia*. Expresa el semi3logo canario Francisco Umpiérrez que es asombroso cómo esta teorí3a llegando a la soluci3n del problema no es consciente de su resultado y, por lo tanto, no procede en consecuencia. Eso implica la necesidad de elaborar primero el concepto de referencia para después elaborar el concepto de significado.

huellas sustentan elementos sínicos con funciones semióticas precisas: *que expresan, refieren y significan*. Parafraseando a Bergman: el primero fue erigido con el coraz3n y el segundo con el cerebro. Respecto a *Las noches de Constantinopla* (2000), *Papeles* resulta la partogénesis, la materia prima de lo que pudiéramos intitular sus “símbolos iniciales”.



Figura 1. Una novia para David, un filme de naturaleza intimista.

La meta de este ensayo, es justamente, la revisi3n de los enfoques dominantes, el estudio de las funciones semióticas de la Lluvia a partir de las dimensiones que posee como superficie artística, de los niveles de *iconicidad* (semejante a su objeto), *indicidad* (relacionada físicamente con el objeto) y *simbolicidad* (supeditada físicamente con su objeto). De manera que, el análisis se orienta dentro de la teorí3a de los códigos y otras especificidades de la semiología, aunque algunas reflexiones se producirán con el auxilio de especialidades alternativas, en pos de ampliar sobre la enjundia de sus contenidos.

## DESARROLLO

La lluvia conserva un tipo de existencia propia, al margen de nuestra participaci3n; detenta altos niveles de protagonismo en la realidad (aunque sea coyuntural) pues se ubica en el centro de interés y exacerba el desplazamiento del resto de los “actantes naturales” hacia la periferia del sistema. Pudiéramos subrayar su excentricismo, a modo de participaci3n “divina” en el universo de los humanos. En el arte esta formalidad no sufre mayores requiebros; solo que su intervenci3n no es pauta por fuerzas ingénitas o deíficas sino por cineastas y se trasmuta de un suceso constatativo (que describe) en acontecimiento realizativo; muy especialmente, en aquellos filmes que emplazan el proceso de repotenciación semántica.

A todas luces, en la diégesis no resulta un hecho automático; su centro de representaci3n se subordina al orden del mundo fictivo que le recluta e incorpora en calidad de *actante transicionador* de los eventos densos y sutiles, llamados a expresar las pesquisas de los autores: es un signo fugaz, una huella irrepetible, un laberinto de la conciencia humana.

Generalmente la lluvia tampoco condiciona las acciones ni provoca puntos de giros (salvo en los filmes de catástrofes, al estilo de *La Tormenta perfecta* (2000) sino la representación y los cambiantes valores de significación; ella mantiene su carácter natural, aún cuando resulte falseada. Tal vez, el más efusivo de los ejemplos sea la escena tema de *Cantando bajo la lluvia* (1952), en la que Donen y Kelly le inventaron un sentido para trazar la vivacidad de la danza y la canción, totalmente armadas en estudio. Por otro lado, acomete funciones apoyatorias sin algún tipo *responsabilidad* social; no obstante, su empatía emocional con los personajes y situaciones, una función atribuida por el realizador a fin de cuentas. La escena final donde expira el replicante-Hauer de *Blade Runner* (1982) es antológica. Scott aprovecha la lluvia para humanizar el rostro del siniestro cyber, construyendo, oportunamente, la atmósfera liberadora del personaje después de la muerte.

La participación de la lluvia en el proceso de *semiósis audiovisual* es múltiple y variada, entre otras tantas puede:

- a. *operar como artajea tempo espacial*, acomodando el suceso y el efecto en una coordenada temporalmente restringida, de escasa duración. No se conduce en este caso en virtud de una función dramática, sino como vínculo espacial, de fondo específico, que introduce al actor en el plano concentrado de acción. Recuérdese aquella escena en *Lucía 1898* (1968) de Solás, cuando la llovizna aísla a Rafael y la protagonista bajo el portal, facilitando la hermosa cita que en otras circunstancias no se hubiese producido a consecuencia de los prejuicios morales. Esta articulación se ajusta al rol que asume dentro de la historia, en pos de la asociación objetiva de los hechos y de un sentido de la verosimilitud, aún en aquellos filmes que develan los artificios de su construcción, como *Mi socio Manolo* (1990) de Espinosa y *Moulin Rouge* (2001) de Luhman, en donde interviene como agente dinamizador.
- b. *contribuir a la práctica actoral, profundizando la expresión y la gestualidad de los intérpretes, ora cuando dobla las líneas duras del rostro, de los cabellos, y torna cristalina la piel, ora cuando sugiere al actor en este “ambiente natural”, pletórico de sensaciones (táctiles, acústicas, cinéticas...) que penetran en sus zonas biológicas y psicológicas y oportuna la metempsicosis*. La imagen desgarradora de Isabel Santos en *Clandestinos* (1985), de Fernando Pérez, estuvo potenciada, precisamente, por el efecto del depósito baleado en la azotea. El líquido estropeó la línea de su cabello y el vestuario, extendió la sangre que bordeaba de la herida, iluminó el gesto patético del rostro, dramatizando cada uno de sus movimientos. Súmese la secuela del chorro de agua real sobre la actriz a altas horas de la madrugada como un estimulante de su puesta en “situación”. En esta anchura, la lluvia se repliega a los nexos subjetivos de los hechos; el actor acepta o no el convite de *su espacio*, de los silencios, su *tempo*, los *ambientes* que excitan a las relaciones espaciales y psíquicas

- durante la interpretación. Cuando el actor penetra a donde llueve se degrada la materialidad de los objetos y no puede más que concentrarse en el personaje.
- c. *inducir a la creación de atmósferas*, la voluntad primera que ofrece a la lluvia un nuevo sentido dentro del texto fílmico (“*uno de los medios típicos para poner al desnudo el mundo interior y la ideosincracia moral de los personajes*” expresó Eisenstein), a través del cual emergen sus peculiaridades esenciales: frescor, pulcritud, verticalidad... que contribuyen a la instauración de la superficie psicológica, la asociación subjetiva de las ideas y sensaciones. La escena terminal de *Celos* (1999) de Vicente Aranda engrandece sus ribetes de dramaticidad y belleza justo por el derrame de la llovizna mostrada en picado, tensando el momento en que las obsesiones y la muerte se funden en el destello de la vieja escopeta que lleva la Serna.
  - d. Cuando se le ofrece nitidez puede llegar a ser intensa en el esbozo de tales atmósferas: psicodélicas al estilo de *El Cuervo* (2002) de Proyas, con sus ambientes lúgubres, o neoexpresionistas como en *Madagascar* (1994) de Pérez, notable ejercicio en el uso de los contrastes de colores y el concepto posmoderno de la puesta.
  - e. *asumir un contenido estético*. Es curioso que la plasticidad de la lluvia se concentra en el realismo de sus propiedades y capacidad de adaptación dentro de la diégesis. Ella pertenece a esa estirpe de imágenes que pueden combinarse de múltiples maneras y ofrecer al texto una gama infinita de señales. Meliés prontamente develó su aura en aquellas fantasías con efectos mágicos y escenas de tormentas; pero, fueron los suecos, y en particular Stiller y Sjöström, los primeros en explorar su grandeza poética. *El tesoro de Arné* (1919) impresiona, justo, por el sentido de la composición, el ritmo pausado y la simetría, las proporciones de aquel cortejo fúnebre sobre el hielo y bajo los azotes de la nieve, espectacularmente hedonista, aunque su representación se conciba como “*un símbolo de las fuerzas oscuras*” (Sjöström). Todas las veces que figura en los primeros niveles sonoros y visuales, la lluvia enuncia su profunda esteticidad, en particular cuando alcanza a proyectarse como la imagen del hombre, su espíritu, siendo, inobjetablemente un signo abstracto, no descriptivo. Por supuesto, como objeto-icónico se nos muestra con una apariencia sensible y semejante al objeto real, pero en el arte es un signo y se refiere al mundo de las ideas.
  - f. *revelarse como objeto dramático*, ahondando el “*extraño espacio al que el ultraespacio da el ser*” (Lévy-Bruhl). En la construcción dramática del filme interviene como una colisión, un obstáculo incidental y no contradictorio. El hombre se enfrenta a la naturaleza que provoca los conflictos. La lluvia acaba por enunciar una “*concordancia estática de voluntades*” (Brunetiere); se sabe, carente de conciencia y con algún significado trágico. *Los inundados* (1962) de Fernando Firri se consume en tales pretensiones de

conflictivizar el diluvio dentro de un esquema de relaciones sociales.

- g. Pocas veces es lo bastante robusta como para “traer el conflicto a un punto de crisis” (Lawson); mas, la extensión a determinadas superficies topológicas con una postura crítica y pronunciación cautelosa, ambigua, por demás, complejizan su asistencia en el proceso de significación. *El inglés que subió una colina pero bajó una montaña* (1995) de Christopher Monger acaso revela aquella condición; simultáneamente, la ruptura entre el objeto y el resultado, que transforma el equilibrio entre la fuerza de voluntad y la fuerza de la necesidad social. La lluvia se pronuncia como un obstáculo ante los habitantes del pueblo de Gales, empeñados en salvar la altura de lo máspreciado de su región: una colina; al mismo tiempo, fragua el singular esfuerzo colectivo por hacer que ésta parezca una montaña. A juzgar, el fenómeno ordinario se regenera en síntesis trascendental, toda vez que engendra un complejo de asociaciones que agudizan la capacidad emotiva y la idea del fragmento, lo que Eisenstein califica de cuadro dramático: “No se trata de plasmar el objeto sino de descubrirlo”. (Eisenstein, 1977, p. 24)

- h. *acatar funciones simbólicas*. En este caso asume una función signíca arbitraria, cuyo significado no se relaciona con el objeto al que se refiere, una modalidad comunicativa que expresa los conflictos humanos a través de valores simbólicos. Su propia consistencia material dentro del texto filmico no presupone, pues, un proceso asociativo o comparativo con la realidad. Ella no es repetición, es fijeza conceptual. Estos derroteros han conducido a Eco a proponer la exclusión del *referente*, en la magnitud de que “crea problemas como el de hacer depender el valor semiótico del signifiicante de su valor de verdad, hecho que impide comprender la verdadera naturaleza cultural de los procesos de significación”. (Vilasuso Montero, 2000, p. 20)

Es frecuente que la lluvia se aprecie como una unidad pasiva dentro de la estructura del filme, todo lo opuesto a lo veraz, y en lo esencial cuando se ignoran estas funciones simbólicas (valores simbólicos). A considerar, se convierte en un corredizo entre la vida y el arte, una relación natural que enuncia señales entre la *ordenación* visual y la *experiencia* acumulada.

Este principio se encadena a aquella identificación que percibía Rousseau entre la naturaleza y la moral humana; empastada con la actitud oriental, que procura fundirse a ella. Desde posturas diferentes, este es el aliento inscrito en los experimentos que son *Los Paraguas de Chemburgo* (1964) de Jacques Demy e *Hiroshima, mi amor* (1959) de Alain Resnais, dos historias en las que la lluvia representa el primer amor o en todo caso el más intenso, la resistencia al cambio y la pérdida.

Por supuesto que, los valores simbólicos pueden ascender a otros niveles de *primaridad*, cardinalmente cuando el signo se apega a lo que Oswald Spengler llamaba el *Símbolo inicial*; en efecto, aquella imagen que cada

cultura tiene de su mundo. En todo caso, el *Símbolo oculto* de Freud o el *Inconsciente colectivo* de Jung, la reserva de símbolos ampliamente común a los integrantes de la misma cultura; lo cual presupone un esforzado ejercicio mental. No es fortuita aquella frase de Pablo Picasso en la que expresa que “*Los símbolos ocasionan ansiedad*”. *Los conquistadores del fuego* (1982) de Jean Jacques Anaud aprueban este tipo de relación semiótica, en lo esencial durante la escena en la que el protagonista comparte el amor sexual bajo la llovizna y los sonidos ambientales de la Orquesta Sinfónica de Londres. Estos seres prehistóricos asimilan el espacio, se fusionan a él con todo vigor, como una suerte de *nostalgia de la inconsciencia prenatal*. El hombre nace en el instante en que funde sus afectos, cuando la pose de los cuerpos durante el coito les permite mirarse a los ojos.

Otros investigadores han torcido la exégesis de tales valores simbólicos hacia la semiótica de sus propiedades físicas, probablemente encausados por las puntualidades teóricas de las artes visuales y la psicología de las formas y el color. La lluvia como una modalidad del agua, se manifiesta con un sentido de transparencia, frescor, pureza, su emplazamiento en cualquier espacio material destruye las máscaras. Ella reemplaza la horizontalidad (en su extensión y vista desde una panorámica), otros instituyen su verticalidad (en su viveza, a través de los primeros planos de su caída); indiciando el espíritu de la liberación y casticidad, que conduce a los personajes a abandonar la *existencia concreta* para atravesar la *realidad deseada*. Obvio, en los filmes de naturaleza fantástica pudiera fungir como una convención semiótica de las fuerzas del mal; mas, lo generalizado es que actúe en un plano de expresión dramática y no simbólica.

Dicho de ese modo, pudiéramos considerar a la lluvia como un código, una estructura con probabilidad de existir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los relaciona entre sí, que asocia entidades presentes y ausentes. Como quiere que el arte es siempre una selección (por tanto representa la rebelión del artista contra la fuerza de la realidad, afirma Camus) trasciende dentro del cuadro de significación, en la medida en que se integra al universo cultural.

Nuestra línea primera de análisis se orienta, luego de estas personales e impugnables deferencias teóricas, hacia el desmontaje del *signo simbólico Lluvia* como parte vital del proceso de semiósis audiovisual, con sus convenciones y funciones semióticas delimitadas por un sistema cuyo propósito manifiesta la posibilidad de *mentir*.

#### El hombre que trajo la lluvia

Orlando Rojas es un creador perseverante e incómodo, cuyas fijezas traslucen la tenencia de un estilo y personalidad artísticos. Seguidamente de los laboreos en el género documental acontece su debut en la ficción, cuando hacia 1983 realiza y estrena un corto experimental de unos nueve minutos, cuya sintaxis se vincula a la estética y narrativa del vídeo clip: *La espera*; el manifiesto de su cine (infiérase, las marcas de toda índole, no en el sentido

estrecho de Andrew Sarris), enrumbado hacia la articulación de un lenguaje pletórico de complejidades filosóficas y ensayos visuales, que acaso trasluce el dominio de los recursos expresivos, a pesar del forzado ostracismo entre un filme y otro. Téngase en cuenta que estuvo un período de trece años “inactivo” (donde apenas llevó a la pantalla el corto *Fortuna lo ha querido*, 1991), entre *Papeles...* y *Las noches*, tratando de salvar el proyecto *Cerrado por reformas*.

El cine de Rojas quebranta las estructuras clásicas de la narración, la exposición rectilínea hacia un solo objetivo, seduce con los juegos textuales, el diálogo penetrante, la dramaturgia plurívoca y nutrida, los simbolismos, la poesía y la belleza de las imágenes, soberbios en *Papeles* irregulares en *La noche embrionaria* en *La espera*.

Desde un principio le perturban los ambientes, experimenta en ellos la emoción plástica que habrá de acompañar a los personajes (no es casual que acuda a versados artistas como Arturo Cuenca o Flavio Garcíandía), el vestuario y la escenografía mismos; emplazados en espacios cuya atmósfera amordazante conducen el significado de lo esencial, el flujo de la conciencia: David se cuestiona si debe tomar el rumbo de sus sentimientos o los del colectivo, Mirta se debate entre liberarse de las máscaras o mantenerse a media luz, Germán se enfrenta a la severidad de su tía, a quien oculta su condición de escritor de novelas eróticas.

Indubitablemente, se trata de una lucha contra el poder: de la colectividad que procura imponerse al individuo, contra la burocracia y la institución pequeña burguesa. En este sensorio, el concepto de la atmósfera en calidad de subcódigo técnico-formal viene a “iluminar” la tragedia de aquellos seres excluidos, que no aceptan los patrones típicos dentro de una sociedad contradictoria y rica, con la única posibilidad de salvarse a través del amor.

Rojas domina el oficio de *métier*; coteja con viveza las unidades sintácticas de sus textos (la articulación de planos y secuencias, los recursos del montaje, la estructura narrativa); empero, suele torcer la buena dirección de la dramaturgia (que también compete al resto de los guionistas, fundamentalmente Senel Paz y Manuel Rodríguez), el instante compositivo de la obra: la caracterización de los personajes y la coherencia de las líneas argumentales. De facto, *Una Novia*. Se resiente por la flexibilidad de las premisas dramáticas: “*Si en la trama no se describe ningún hecho revelador entre Ofelia y David, y éste no se ha distanciado del modelo femenino ¿Cómo se comprende este cambio de actitud del joven?. A cara que él desea no la dibuja con su mano*”. (Llópiz, 1988, p. 11)



Figura 2. Orlando Rojas dirigiendo *Una no-via para David* (Debajo).

La reducción de los conflictos y la pérdida de intensidad en la representación (más literaria que cinematográfica, como ha apuntalado Llópiz) laceran las cuerdas argumentales que arrastran al desenlace. *Las noches...* en cambio, adolece de solidez argumental. En cuanto crece la primera mitad del filme exhumamos el vacío, como si no hubiese más para contar. Los personajes tienen bien perfilados sus destinos; sin embargo, la historia se desmorona y con ella la textura de sus comportamientos.

La proyección criptográfica de los textos rojasianos se asocia en algo a los jeroglifos existenciales de Bergman, aunque depurados de sus paroxismos psicologizantes; tal vez, porque a Rojas le obceca sobremedida la eficacia de la comunicación; o mejor, la posibilidad de seducir al público (o los públicos). En sus filmes redundan los espacios cerrados (una escuela, un teatro, una vieja casona), subrayados por la apariencia claustrofóbica que ofrecen los laberintos, largos pasillos, las rejas, los espejos, la lluvia incandescente; todo lo cual trasluce la esencia intimista de un discurso en el que el símbolo es una convención ancestral (tanto que, desprovisto de mayores recreaciones, resulta para algunos teóricos “recurso manido”), escolio infinito de ese texto primario que es el universo de los humanos.

#### Una novia para David

La performance de la lluvia en este primer largometraje no es conducida por la impugnación del símbolo; aunque la exégesis nos descubra algunas asociaciones, manifiestos inconscientes de los llamados símbolos iniciales, que en tales circunstancias habrá que esclarecer a partir de elucubraciones del psicoanálisis, en tanto afirman la pertinencia entre agua y sexualidad. Rojas se mostraba lo bastante excitado con el salto a la ficción como para advertir la amplitud de posibilidades otras que ofrecía esta historia de amor; antepuso la transparencia a la sutileza, la sencillez a la abundancia.

*ESCENA: David penetra en el patio de la escuela. La lluvia pertinaz se aploma en el ropaje y lleva todo la alegría del mundo sobre el cuerpo. Acaba de iniciarse en los asuntos carnales. Los húmedos ojos de Ofelia le observan. Ofelia es la tristeza misma y él una gota de agua.*

En esta escena acontece la primera aparición, que en cualquier caso, le subraya como un hecho plástico, fotogénico, suerte de complemento del conflicto dramático que protagonizan esta joven excluida por el grupo debido a su corpulencia física y un muchacho admirado por sus colegas, que ha seducido a la más hermosa estudiante del instituto. La lluvia es un testigo emocional del suceso, no afecta sus vidas ni ocasiona alguna crisis; en primera instancia, permite establecer relaciones de fondo, correspondiendo al concepto básico de los volúmenes concretos y la fausticidad de los espacios cerrados.

Virtualmente, es una expresión de *elasticidad* de la vida, un elemento primario que fortalece el deseo de vivir y, por efecto, compensa las presiones, robustece el equilibrio; lo que vendría a fiscalizar la “*satisfacción espasmódica de una tensión*” (Moll). David es sorprendido por Ofelia,

luego de su regreso de un primer paseo con Miguel por La Habana. Ofelia resiste el desplante de que ha sido objeto y le observa entristecida desde el balconcillo. El espacio denso del aguacero es asimilado por la atmósfera; el agua desprovee al joven de todo brillo, lo *desenmascara* (¿Acaso no es una prueba de que ha salido del instituto?); pero, al mismo tiempo, le libera de la tesura, lo difunde en el todo, le hace “*penetrar en el átomo, descender hasta el fondo de la materia, ser materia*” (Lévy-Bruhl).

La lluvia en calidad de signo connotativo es emplazada en un segundo nivel del lenguaje, cuyos morfemas (unidades mínimas significativas articuladas) favorecen los motivos de los personajes; entiéndase, la alternación de planos expresa la naturaleza connotativa del signo Lluvia. Los contrapicados, que revelan a Ofelia meditabunda en el balcón, entiban la fortaleza de un amor improbable, pues David sale con otra chica. Los picados revelan a David punteado por las gotas de agua, casi desvaneciéndose en el patio. Contiguo, pudiéramos agregar que, siendo parte de un lenguaje icónico connotativo, en este caso el método de uso es neutral, no toma partido ni adiciona experiencias, sólo asume *valores empáticos*.



Figura 3. La lluvia prolonga la tristeza de Ofelia.

Ostensiblemente, el signo Lluvia pertenece a los símbolos básicos comunes que Jung calificara de *arquetipos*, tales como el nacimiento a través del agua o la reencarnación; obvio, que este reflejo gnoseológico trasciende como un referente cultural, atesorado por el inconsciente colectivo y domeñado por el cineasta para indiciar un estadio otro de la existencia. Arnheim (1975), estudioso del simbolismo, expresaba que los “*símbolos más frecuentes derivan desde nuestras percepciones más primitivas, porque tienen que ver con experiencias tan básicas de un ser humano que sirven como base para cualquier otra cosa*”. (p. 5)

Desde este ángulo, resulta imprescindible el estudio del referente negado por Eco, pues su constitución como objeto es necesaria para la comprensión de este tipo de asociaciones.

Esta práctica muestra, en consecuencia, la arrogación de *funciones redundantes*, que no emiten alguna información nueva, pero son imprescindibles para enunciar las estructuras de fondo; lo que supone la existencia de una doble codificación: en un nivel primario, los signos dramáticos elaborados (las relaciones tempestuosas entre David y Ofelia), en otro nivel de secundariedad el resto de los signos (metáforas, símbolos) que inquietan exigencias más profundas, intelectivas.

Como una relación de contigüidad dentro de la cadena sintagmática del texto rojasiano, la lluvia restaura su presencia al final del filme; esta vez para denotar lo que antes era un hallazgo: la aprobación de sus motivaciones.

*ESCENA: Afuera llueve. Los jóvenes del grupo de David disfrutaban los ritmos de moda mientras se reaniman con un trago; están en su espera, confiados en que elegirá a Olga como pareja. Lluve a cántaros. Ofelia hace todo lo posible para ocultar sus temores. Lluve y David aparece bajo la lluvia, se sacude las gotas que aún lleva sobre la cabeza, seguro de sí mismo y de cuál es la boca que desea y ha elegido con soberana libertad.*

Luego de producir aquel impasse, en la medida en que retrasa aparencialmente el arribo del joven, la lluvia viene a asociarse a la *libertad de elección*. Ella ofrece un tempo reflexivo a David, le oxigena el pensamiento y vuelve a ensanchar sus límites. El contenido de la escena y los resortes de expresión son furtivos de esa analogía; asimismo, ocasiona estímulos cuya significación trasciende los escasos cuadros dramáticos donde interviene; pero el resto del texto es tan chato que la representación nos parece anodina y su análisis estéril.



Figura 4. David llega mojado en el momento de su elección.

#### Una llovizna protagonista

Sucede que en el cine de Rojas la lluvia es un modelo de imagen que suele combinarse de mil maneras. La naturaleza diversa del texto fílmico, con múltiples niveles de semantización, provee los rúters de este bastimento simbólico que expresa la voluntad humana. En pocos filmes se alcanza a preciar un desempeño tan afanoso dentro

de la estructura del filme, ajustado a la intensidad, evolución y significado del conflicto de los personajes.

Algunos teóricos subrayan aquélla ambigüedad como una “falta de precisión” de su mensaje simbólico, dispersión en el proceso de la semiósis; empero, lo que resulta en apariencia una extenuación es provechoso en el arte para el acomodo de la figura a las urgencias múltiples del espectador. Por otro lado, ha sentado el propio Eco, se conoce que el signo no es una entidad semiótica fija, sino el espacio de encuentro de elementos independientes, originarios de sistemas distintos y vinculados por una reciprocidad codificadora<sup>2</sup>. “Hablando con propiedad, no existen signos, sino funciones semióticas” (Hjelmslev, 1943).

*ESCENA: El estreno en el teatro El Principal es todo un éxito. El público aplaude consternado mientras Mirta abandona sus ropajes y se lanza a la calle. Por muchos años ha sido relegada a papeles secundarios y un sentimiento de frustración le desborda. Lluve torrencialmente. La lluvia le ofrece un poco de reposo, le absorbe, y en aquella absorción del húmedo espacio se quita los zapatos y avanza rumbo a su casa.*

Desde el inicio mismo del filme sospechamos que existe una conexión referencial entre esta mujer de “voz misteriosa y pasado negro”, excluida por su carácter inquieto, y el torrente de agua, instado a enunciar los **valores referenciales** que constituyen la identidad de la actriz. Aquí todo (o casi todo) es simbolismo y en este juego de identificaciones se necesita de un proceso mental de alta cota, en la medida en que el agua se comporta como un **legisigno icónico** (una imagen material visual que revela la forma de determinadas relaciones ya normadas en determinado momento de determinada sociedad) y estamos obligados a escrutar definitivas convenciones que se reforman con la ordenación propuesta; subordinadas como están a un sistema exegético temporal y/o especialmente definido (Magariños, 2002).

Lícitamente, el romance entre Pablo y Mirta se inicia bajo los efectos del agua, que les instala en un nuevo espacio de relaciones, donde el proceso de comunicación acontece a través de del lenguaje gestual, corporal, silente. Pablo se sitúa en medio de la calle, pidiéndole una oportunidad para acercarse y ella no alcanza a resistirse. El agua confiere al joven todos los poderes de la pureza, de la vitalidad sexual, la posibilidad de transformar lo estéril. Esa misma tarde se va a la cama con él y todo su cinismo queda en jaque.

En *Papeles...* la lluvia es asociada a la purificación, pues obligatoriamente destruye las máscaras y reduce al ser humano a su materia más valiosa. Pablo, que viene a representar al hombre inédito, está llamado a abrir las

<sup>2</sup> Eco enfoca la idea del signo como la *inferencia*, *interpretación*, *semiósis*: el signo para él no es sólo algo que está en lugar de otra cosa, sino que es siempre lo que nos hace conocer algo más; el signo es instrucción para la exégesis. A su vez, el *significado* es el *interpretante* del signo y el proceso de *significación* se convierte en un proceso de *semiósis ilimitada*.

*puertas*, ventilar el ambiente de infortunios donde coexisten estos actores segundones; por eso, cuando se pasean por la azotea abre el caño y les convida a colmar los transparentes vacíos del agua (en franca representación de la lluvia). Es la primera vez que se muestran auténticos como tales. A propósito, una de las escena menos afortunadas debido a sus gratuidades y retóricas, a la explícites misma de los valores simbólicos y las convenciones semióticas que implican una inferencia.

María remeda de algún modo los valores identitarios de Mirta, incluyendo su entrega amoral a cambio del personaje de La Santiaguera y la atracción por Pablo. Ella bien pudiera ser Mirta veinte años después. Cuando Pablo re-para que su conducta ha sido impropia le convida a franquearse. Esta primera co-munión sucede, precisamente, bajo un aguacero. El la carga sobre sus hombros (franco retroceso a la adolescencia) y comparte sus ánimos; pero la voluntad del reparo le induce a golpearle en el rostro, a connotar los signos de la transformación.



Figura 5. El agua se comporta como un **legisigno icónico**, una imagen material visual que revela la forma de determinadas relaciones ya normadas. Pablo invita a sus colegas a ennoblecerse a través del agua.

La lluvia crea la sensación de espacio ilimitado de autonomía y asedia la conciencia hasta hacernos existir en una apartada realidad. Rojas restaura esa realidad positiva y vital de la naturaleza como una nueva alma.

Evidentemente, *resignifica* el agua a partir de significaciones precedentes de la cognición humana y trazadas por el mismo desde *Una novia...* Este fenómeno devela el código manifiesto que Hjelmslev puntualizó como *Semiótica Connotativa*, cuya forma pudiéramos aplicar a la correlación entre los *elementos abstractos del sistema de la expresión* y los *elementos abstractos del sistema de contenido* que aparecen el texto (Figura 6).



Expresión		Contenido
Expresión	Contenido	
<i>Lluvia</i>	<i>Estado de cambio moral o físico</i>	<i>Nacimiento</i>
<i>Lluvia</i>	<i>Añoranza por el pasado donde predomina la ingenuidad y la pureza.</i>	<i>Purificación</i>
<i>Lluvia</i>	<i>Erotismo</i>	<i>Despertar sexual.</i>

Figura 6. Esquema de correlaciones.

De modo que, el contenido de la primera significación (en virtud de representar el nacimiento simbólico del personaje y su asepsia, junto con las unidades expresivas que lo emiten (en este caso la lluvia, el agua), se convierten en el enunciado de un contenido anterior (que ha sido convencionalizado por los teóricos como una fase de cambios, derivado de la nostalgia por el mundo idealizado que *vivimos* en el pasado); lo que vendría a corporeizar la *super revelación* a la que se refiere Eco.

Igualmente ocurre al analizar la connotación erótica de la lluvia, en pos de expresar el proceso iniciático en la vida sexual (pensemos específicamente en *Una novia...* y *Las noches...*) o la realización sensoria y emocional, ilimitada, de Mirta y Pablo.

A todas luces, evoca el erotismo. La sexualidad es problemática en *Papeles secundarios*. No se trata de un elemental cortejo a la interpretación de los psicoanalistas, quienes la conciertan con la lubricación y el semen. La lluvia asume la postura análoga al paroxismo de la eyaculación, cuando el hombre se excita y finalmente relaja las tensiones. Es notorio que esta analogía se restaure de un filme a otro con singular naturalidad. En este caso, el influjo erótico se erige desde la hondura de los conceptos filosóficos y esteticistas. Estas marcas han sido eficazmente señaladas por Rufo Caballero en algunos de sus artículos: “*De hecho, el erotismo deviene un concepto de mayor alcance, una constante sutilmente manifiesta en los efectos purificadores del agua sobre los personajes (la playa, la ducha, el chorro de la azotea), como en las motivaciones sensoriales que incitan las hedonistas composiciones plásticas, o en la literariedad de los dobles sentidos de muchos parlamentos*”. (Caballero, 1990, p. 44)

En verdad, los personajes rojasianos suelen enunciar los apremios del amor físico: por lo general son iniciados, jóvenes palpitantes, en la plenitud de su materia corporal, arrastrados por las ensoñaciones nocturnas y el deseo de ser reconocidos como *sujeto sexual*. Por supuesto que, la recreación erótica se inserta con tanta organicidad en la dramaturgia del texto que trasciende su condición

material y se conduce hasta la envidia misma del proveído discurso.

#### Lluviosas noches de primavera

*Las noches de Constantinopla* enuncia la vocación de rojas por el género de filmes cuya historia aglutina a unos pocos personajes, un texto sencillo al estilo de *Una novia...*pletórico de signos sí, pero menos anagrámico que los instituidos en *Papeles...*; asimismo, restaura las funciones simbólicas de la lluvia, en estos momentos mejor subordinadas a la evolución de los personajes y situaciones.

La lluvia se advierte toda vez que asoma la *condición semiótica* que le permite asumir las funciones pertinentes. Desde las primeras escenas, cuando Hernán escucha por la radio que ha recibido el premio Bocaccio de literatura erótica y sale al patio (incidente que remoja la música sinfónica como una entidad dramática) y Cristina se fuga de la vieja casona para encontrarse con su pareja de turno, los relámpagos vaticinan su pronta aparición y *figuran* los cambios que habrán de producirse en lo adelante. De hecho, cuando Hernán apuesta por su felicidad y los placeres corporales el agua se desborda en un torrente. Aquella es el espacio exterior, la zona de aperturas, que borra los límites y todos los miedos; al fin y al cabo Hernán –ha expresado Cristina – *es el que va a dar la verdadera libertad*.

Cuando llueve el agua complementa la fortaleza de las escenas donde se pronuncia el amor físico, originándose una asociación subjetiva de ideas. El concepto de materia se agranda a partir de las posibilidades de aquella energía que brota de las relaciones corporales. Manón acaba por declararse a Hernán y hacen el amor mientras afuera la lluvia se estaciona (a propósito, una escena similar en su construcción a la de Mirta y Pablo en *Papeles...*). Poco después los jóvenes salen al patio y se fusionan con el aguacero, como si pretendiesen purificar sus cuerpos y preparar el espíritu para una nueva vida.

Uno de los cuadros semióticos más subrayados es justamente éste donde cae la lluvia, cuando los protagonistas hacen el amor, donde aparece una obstrucción signica: la jaula, que acaso opugna el espíritu de manumisión de los enamorados. Sin embargo, la ausencia de cerrojos en la puerta le proporciona al signo alguna flexibilidad. Precisamente, en la escena terminal del espectáculo de travestis, Pachi emerge de la misma jaula colgada y se descubre al público que aplaude eufórico su intrepidez.

El agua es un signo que temple el concepto de la existencia. Desde la antigüedad misma fue objeto de observaciones. Tales de Mileto insistía que era el origen de todas las cosas y que toda clase de vida vuelve a convertirse en

agua cuando se disuelve. Frecuentemente, Rojas la sitúa dentro de la estructura con esta identidad específica:

- a. Eugenia Cayetana de las Mercedes López de Ferrara bebe con frecuencia el líquido vital, acaso contaminado por aquel medicamento de pigmentación rojiza.
- b. Celeste pasea a Eugenia alrededor del estanque. La imagen de la anciana sobre el sillón de ruedas se refleja en sus aguas yertas y sucias.
- c. Una vez que Eugenia ingresa en el hospital, la situación económica de los López de Ferrara se torna difícil. El único alimento que poseen es la sopa, cuyo componente básico es, a todas luces, el agua.
- d. Pachi aparece en el comedor y anuncia el diluvio. La escalera es una catarata. El cuarto de Greta está inundado, mientras las fotos se hayan dispersas en el suelo y la bañera es un manantial indetenible. “*En esta casa no hay ni pan, solo agua por todas partes*”-vocifera Pachi, mientras Hernán replica “*tenemos que sacar esta agua de aquí*”.

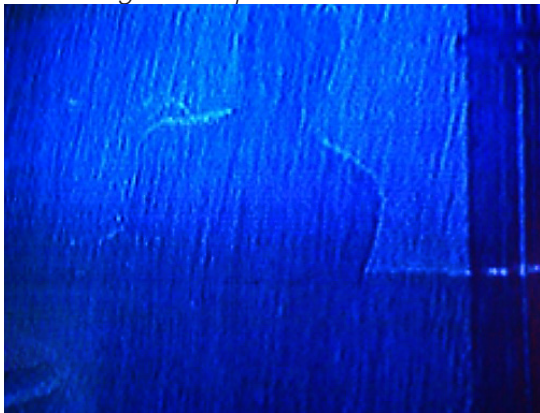


Figura 7. Hernán y Manón hacen el amor cobijados por la lluvia.

- e. Hernán Abascal tiene una punzante pesadilla y entre los signos que emergen de su subconsciente se encuentra el vaso con agua emponzoñada por las gotas de sangre. Este segmento se asocia a la aparición de Pachi ejecutando el exotérico ritual. Para restablecerse Hernán acaba por meter la cabeza bajo la pila.
- f. Una vez que se produce la discusión entre Hernán y Cristina, por negarse ella a traer a Doña Eugenia a la casa, el joven sale molesto al patio exterior y se detiene ante el estanque de agua. Inmediatamente cavila lo sucedido y toma la determinación de sacar a la anciana del hospital.
- g. Durante el espectáculo final en el cabaret Constantinopla el torrente de agua (lluvia escenificada a través de una manguera) inunda el escenario donde actúan los travestis, Cristina, Celeste, Greta y Manón.

En un principio, se devela que el agua no es una entidad fija y puede asumir roles diversos dentro del texto fílmico. *A & B* enclavan el agua yerta y enuncian el advenimiento de la muerte moral de Eugenia. *C* alude a la teoría del vacío (¿el hambre no es acaso una buena expresión?), las ausencias que han de llenarse para evitar la desintegración física. Pachi renuncia a vivir hambriento y vira el plato de sopa “con papas y sal” en señal de *subversión*.

*D* supedita tales índices a una Greta que también se ha revelado, está buscando su propia ruta, por el momento tomando los hábitos religiosos. La inundación vigoriza la analogía entre agua y sedición.

Por otro lado, *E* es una construcción que manifiesta el escollo de esta relación posible, sexual y humana. Hernán es conmocionado por el temor. La sangre del animal que sacrifica el joven mulato profiere la irreconciliación de las posturas ante la vida. El estanque del patio exterior al que alude *F* viene a concertar la voluntad de Hernán, quien acaba al final por devolver a Eugenia a su lugar. Este aislamiento evoca una vez más el aura de la naturaleza, connota el sentido poliédrico del símbolo, ahora contextualizado en un ambiente de meditación y reposo.

En esta última representación que refiere *G* la lluvia trasluce el estado de libertad, de alternativa. Los personajes han solventado sus conflictos; el agua corresponde a aquel acto de emancipación, al jolgorio que expresa la plenitud de la felicidad y les bautiza como si volviesen a nacer: Pachi acaba por aceptar públicamente su condición sexual y formaliza su sueño de instituir un show de travestis, Manón renuncia a su antigua vida y asciende a través del amor de Hernán, Cristina se despoja de su egoísmo y conforta como interprete musical, Greta acaba por encontrar un aliciente en su existencia monótona, esta vez como sujeto sexual.

Es sumamente sugestivo como en la obra rojasiana se avista una narrativa específica, cuyos preceptos lo emparentan con el concepto homoerótico de la puesta: los hombres se convierten en objetos de la mirada femenina, sus cuerpos rebosantes son subrayados por el deseo. En esta perspectiva, acaso puede aludirse a la sutileza de la lluvia, materialmente femenina, cálida, maternal; en todo caso, detentarse ciertas marcas de un cine pro gay, en el que se procura el enfoque del corpus masculino, determinadas señales del deseo por el semejante. ¿Cómo pudiera justificarse el reservado interés de Hernán por las citas de Pachi, quien es el modelo de sus relatos eróticos?

La lluvia se entremezcla con una suerte de “*danza afrodisiaca*” de travestis (en rotundo acto de representación de la mujer), avocada a la mutación de los apetitos heterosexuales en quehaceres gay. El agua resulta como un catalizador sobre el retraimiento sexual, complementa a la ceremonia de aceptación en calidad de fetiche psicológico. De esta manera, se corrobora su naturaleza simbólica, en cuanto representa la actitud sediciosa del sujeto.<sup>3</sup>

*Las noches* atrapan, pero cuando se dispone a profundizar se queda a medias, no alcanza a agotar sus problemáticas.

## CONCLUSIONES

<sup>3</sup> Judith Lyanne Hanna solía decir a sus lectores que el travestismo puede reducir la tensión, crear excitación y relajar las demandas genéricas. A veces una caricatura de la imagen del sexo opuesto se constituye en un intento de demostración de lo que llamado recto no es esencialmente la forma heterosexual de vida. La parodia hace llamar la atención sobre la huella cultural y la frecuencia con que esta es dejada a un lado. Siendo una mentira, la duplicidad del travestismo es también una mofa de los preestablecidos roles sexuales.

La debilidad del signo lluvia y al mismo tiempo su fuerza en el cine de Orlando Rojas es, sin dudas, la falta de *precisión*. Por un lado, se auto citan constantemente en el empeño de revelar la evolución, el crecimiento de los personajes; por el otro, suelen moverse en un sentido ambiguo, con lo que su exégesis accede a alguna dispersión. Esto pudiera ser beneficioso, en la medida que lo vago tributa alguna fogosidad a la obra de arte, le aporta misterio, y al mismo tiempo permite al público ajustar el signo a sus propias necesidades. Lo que sí parece ser una continuidad es que funcionan como arquetipos culturales y se desplazan dentro del proceso de semiosis audiovisual muy asociado al simbolismo oculto de la sexualidad y al mito de lo ancestral.

La lluvia como *objeto icónico* se nos presenta con una experiencia sensible semejante al *objeto real*, si bien porta contenidos diferentes cuya significación no se corresponde con el estado real de los sucesos; de esta relación crece el vínculo de tipo semiótico: tímido e inconsciente en *Una novia*, potencialmente elevado en *Papeles*, estilizado en *Las noches*. De modo que, esta se comporta como una unidad abstracta (no es una en concreto sino todos los tipos de lluvia existentes que identificamos a través de un proceso mental y con un término específico) de tipo cultural (¿Acaso el objeto semiótico no es ante todo el contenido?) llamada a dinamizar la narración; siendo como es un *modo de expresión*.

Más allá de su definición fenomenológica su *valor referencial* es la savia y el sujeto del modo de expresión; en este caso con la peculiaridad de que existe en *forma real* (cuando se ubica en el cuerpo propio, piénsese en su existencia dentro la naturaleza) y en *forma de imagen* (toda vez que se encuentra en cuerpo ajeno, en el texto fílmico). Ella es, pues, exponente y referente al mismo tiempo.

A estas alturas, Rojas ha realizado tan sólo tres largos de ficción. Lamentable que así sea; no obstante, cada una de ellos detenta las marcas de los buenos maestros. Probablemente, la presencia de la lluvia en sus filmes sea una de esas tantas *mentiras* (huellas) que habrán de subrayarle como hacedor de historias inteligentes. *Húmedas*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caballero, R. (1990). *El sexo en el cine cubano ¿Papeles secundarios?* Revolución y Cultura, 5.
- Eco, H. (1990). *Innovación y repetición*. Temas, 21, 41-62.
- Eco, H. (1991). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, S. M. (1977). *Pele el conquistador. Un análisis semiótico*. Catedra de Semiótica del Cine, Universidad de Los Andes. Anotaciones de un director de cine.
- Hjelmslev, L. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, S.A.
- Lawson, J. H. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Artes y Letras.
- Magariños de Morentin, J. (2001). *La (s) semiótica (s) de la imagen visual*. Semioticians. Cuadernos, 17, 295-320. Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-81042001000200016](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200016)
- Quine, W. V. (1997). *Las raíces de la referencia*. Madrid: Alianza.
- Sonesson, G. (2001). *Semiótica cultural de la sociedad de imágenes. De la reproducción mecánica a la producción digital*. Recuperado de <http://www.arthistlu.se/kultsem/semiotics/kult.sem.sp.html>
- Valmore, A. (2012). *Pele el conquistador. Un análisis semiótico*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Vilasuso Montero, R. A. (2000). *Las imágenes como texto icónico-cualisignicos*. Cúpulas, 10.