

SEMISIMBOLISMO Y METALEPSIS EN *MOMMY* (2014) DE XAVIER DOLAN

Carlos Alberto Valencia Cortez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
seahorse_beto@hotmail.com - <https://orcid.org/0009-0006-9876-5432>

Recibido: 5 de febrero 2024

Aceptado: 7 de mayo de 2024

Identificadores permanentes

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/reqagrdr6>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2024.9340>

|1|

Resumen

Este artículo analiza *Mommy* (2014), película escrita y dirigida por Xavier Dolan, desde una perspectiva semiótica y narratológica. En la primera parte, se aborda la forma en que se produce la significación en la película mediante el concepto de *semisimbolismo*, término introducido por primera vez en el ámbito de la imagen por Jean Marie-Floch. Para ello, se retoma, por una parte, la división entre el plano de la expresión y el plano del contenido propuesta por Hjelmslev (1971) y, por otro lado, la clasificación de los sucesos para el relato que plantea Claude Bremond (2011) en “La lógica de los posibles narrativos”. Por último, para abordar la transgresión entre el nivel enunciativo y el nivel de la historia en un fragmento del filme en el que un personaje interactúa con el marco de la imagen se hace uso del término de *metalepsis*, propuesto por Genette en *Figuras III* (1989) y ampliado por teóricos como Zavala (2014).

Palabras clave: semisimbolismo, metalepsis, relación de aspecto, Xavier Dolan

SEMI-SYMBOLISM AND METALEPSIS IN XAVIER DOLAN’S MOMMY

Abstract

This paper analyzes *Mommy* (2014), a film written and directed by Xavier Dolan, from a semiotic and narratological perspective. In the first section, we address the way in which meaning is produced in the film through the concept of semi-symbolism, a term introduced for the first time in the field of the image by Jean Marie-Floch. For it, we take up the division between the level of expression and the level of content proposed by Hjelmslev (1971) and the classification of events for the story proposed by Claude

Bremond (2011) in “The logic of possible narratives”. Finally, to analyze the transgression between the enunciative level and the story level in a fragment of the film in which a character interacts with the frame of the image, we use a term called as metalepsis, proposed by Genette in *Figures III* (1989) and expanded by theorists such as Zavala (2014).

Keywords: semi-symbolism, metalepsis, aspect ratio, Xavier Dolan

Introducción

El Festival de Cannes se ha caracterizado por ser un espacio predilecto para la proyección, promoción y difusión cinematográfica, cuyo prestigio resulta hoy incuestionable. En las últimas dos décadas, uno de los directores canadienses que más ha llamado la atención por la crítica especializada, así como por el público en general, es Xavier Dolan, quien ha presentado en dicho certamen cinco de sus ocho largometrajes, la mayoría de ellos escritos y dirigidos por él mismo. Con su quinta película, *Mommy*, Dolan ganó en 2014 el *Prix du Jury*, uno de los galardones más relevantes que otorga el jurado de la selección oficial del festival, el cual estuvo conformado en ese año por figuras de alto reconocimiento en el ámbito del cine como las directoras Jane Campion y Sofía Coppola.

Debido a la trama que presenta *Mommy* (2014), no es incidental que hasta ahora los análisis y estudios en torno a la película, como el que ofrecen Olmo y Hernández Carrillo (2019), se hayan enfocado en el aspecto psicológico de los personajes o en la relación maternofilial retratada tanto en el filme como a lo largo de la filmografía del director. Aunque la correspondencia entre las dos relaciones de aspecto y ciertos valores tímicos de la historia es uno de los aspectos más sobresalientes de *Mommy* (2014), hasta ahora no se ha abordado de manera detallada este último vínculo ni tampoco los procesos de significación que se dan cita en el relato. En las siguientes líneas propongo un acercamiento a dicho largometraje desde el campo de la semiótica y la teoría narrativa, puesto que la falta de abordajes desde esas perspectivas revela un espacio disponible para el análisis cinematográfico.

En la primera parte de este artículo, estudio la forma en que se produce la significación en *Mommy* (2014) mediante el concepto de *semisimbolismo*, término introducido por primera vez en el ámbito de la imagen por Jean Marie-Floch y el cual Greimas y Courtés (1991) incorporaron tiempo después en su *Diccionario razonado de la teoría de lenguaje*. Para ello, retomo, por una parte, la división entre el plano de la expresión y el plano del contenido propuesta por Hjelmslev (1971) y, por otro lado, la clasificación de los sucesos para el relato que plantea Claude Bremond (2011) en “La lógica de los posibles narrativos”. De igual forma, al analizar el valor de los procesos de degradación y mejoramiento empleo el concepto de categoría tímica, correspondiente al campo de la semiótica perceptual. Por último, para abordar la transgresión entre el nivel enunciativo y el nivel de la historia en un fragmento del filme en el que un personaje interactúa con el marco de la imagen, hago uso del término de *metalepsis*, propuesto por Gérard Genette en *Figuras III* (1989).

Semisimbolismo

Junto a la dimensión, la escala y la proporción, el formato pertenece a lo que Villafañe llama los componentes escalares de la imagen (2006: 155). Aunque estos tres aspectos facilitan el marco adecuado para la significación, surgida a partir de la relación de ciertos elementos morfológicos y dinámicos, el formato posee tal importancia que constituye “el primer elemento icónico condicionante del resultado visual de la composición” (*Op.Cit.*, p. 158). Lo mismo sucede en el cine, cuyo elemento base también es la imagen: al ser esta última “un significante eminentemente espacial” (Gaudreault y Jost, 1995, p.87) sus límites físicos tienen un papel fundamental para la proyección del significado en el relato, aún más en películas como *Mommy* en las que el juego con las relaciones de aspecto tiende a proyectar ciertas lecturas e interpretaciones en el espectador.

Pese a que los conceptos de formato y relación de aspecto definen rasgos muy diferentes de los filmes en la actualidad, en los inicios del cine ambas características mantuvieron una relación muy estrecha por lo menos hasta la aparición del sonido sincronizado, innovación que al incorporarse en el metraje transformó la amplitud clásica de la imagen, lo cual a su vez repercutió en la percepción del espacio narrativo. No obstante, el uso de una determinada relación de aspecto hoy en día responde ya no a cuestiones técnicas, sino a convenciones de género o incluso a decisiones dirigidas a un motivo estético o narrativo en particular. Esto último lo demostró Xavier Dolan al enviar un comunicado a Netflix alegando que “le quitan el contenido emocional a la escena y no consideran el sentimiento de opresión social que es fundamental en la narración y que se expresa con tal proporción” (Ferreira, 2016) cuando el servicio de streaming decidió modificar en su plataforma una de las dos relaciones de aspecto que posee *Mommy*.

La *relación de aspecto* o *aspect ratio* es un término que indica la unidad que existe entre los lados de una imagen, la cual se designa a través de una proporción numérica (X: Y). *Mommy* presenta una relación de aspecto 1:1 en la mayor parte de su duración, es decir, una imagen cuyos lados mantienen la misma medida. Su apariencia tiende a “aprisionar” a los elementos en el espacio; en sí, como afirma García Catalán, “desde el formato, la enunciación intenta atrapar el exilio interior de los personajes” (2018, p. 61). Sin embargo, solo en dos momentos significativos de la película, la proporción simétrica, presentación que además ha sido descrita de manera errónea por la misma autora como metafórica (*Op.Cit.*: p.61), se convierte en una imagen más amplia, correspondiente a una relación de aspecto 1:85. En las dos secuencias donde se hace uso de una visión panorámica se muestra una serie de estados de bienestar, los cuales contrastan con las situaciones negativas o los procesos de degradación que transcurren desde los primeros minutos del filme. La vinculación entre la proporción de la imagen y el carácter tímico de los acontecimientos da lugar a un sistema de significación denominado como *semisimbolismo*.

El término de semisimbolismo fue propuesto por Jean Marie-Floch, semiólogo francés y colaborador de la Escuela de París. Luego de la aparición del concepto en el campo de la imagen en 1977, el siguiente año fue retomado en un texto de Greimas dedicado al enfoque semiótico de ésta (Constantini, 2018, p.24). Tiempo después, de acuerdo con García Contto (2011, p.11), Greimas y Courtés lo incorporaron en la edición de 1979 de

su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Aun cuando para Constantini dicha noción tiene poca eficacia práctica, una justificación epistemológica discutible, así como una utilidad heurística muy dudosa (2018, p. 31), para este caso de análisis resulta bastante valiosa para dar cuenta de las implicaciones entre la proporción de la imagen y la trama del filme.

Atendiendo a la acepción que ofrecen Greimas y Courtés, la significación semisimbólica se caracteriza “por la no conformidad entre las unidades del plano de la expresión y plano del contenido, sino por la correlación entre categorías que dependen de los dos planos” (1991, p. 227). El emparejamiento que se produce entre los elementos en dichos planos constituye, de hecho, un elemento fundamental del lenguaje poético, no obstante, como señala García Contto, dicha forma de significación también es empleada de manera recurrente en los lenguajes visuales, sonoros y audiovisuales, por lo que constituye una herramienta predilecta de campos tan distintos como la publicidad o el periodismo (*Op.Cit.*, p.9).

El semisimbolismo en el cine aparece cuando los elementos del plano del contenido y el plano de la expresión se relacionan, lo cual puede lograrse mediante la articulación entre, por ejemplo, encuadres, secuencias, colores, planos, motivos o personajes y otros elementos más profundos del texto. En otras palabras, es un modo de significación que ocurre cuando una serie de elementos perceptibles o materiales remiten a elementos inteligibles o conceptuales, de modo que la posibilidad de uso no solo en cualquier manifestación artística, sino también en cualquier sistema semiótico es bastante amplia.

Si bien muchas veces en la vinculación entre los dos planos subyace una base cultural, “las homologaciones y correlaciones se establecen en el proceso del texto y no están dadas a priori” (Blanco, 2003, p.38). Debido a que su presencia depende tanto de cada obra como del sistema de valores que pretende construir en su interior, cualquier texto puede mantener, invertir y proponer nuevas asociaciones en virtud de la expresividad artística. Este último es el caso de *Mommy*, filme en el que las secuencias narrativas y los límites físicos de la imagen se encuentran relacionados.

La distinción entre el plano de la expresión y plano del contenido surgió de la teoría glosemática desarrollada por Louis Hjelmslev, lingüista danés que reelaboró la noción de signo lingüístico propuesto por Ferdinand de Saussure. La división entre los dos pares de planos se incorporó con el tiempo al estudio de otros lenguajes no lingüísticos, cuyo funcionamiento se considera, en cierto sentido, semejante al del sistema modelizante primario que constituye la lengua. Siguiendo al lingüista, el plano de la expresión corresponde a la cadena de sonidos mientras que el plano del contenido con la parte del pensamiento o conceptual del lenguaje (Hjelmslev, 1971, p. 76). Sin embargo, en palabras de Contto:

se puede afirmar que todo lenguaje (no sólo los idiomas) tienen estos dos planos, y para producir signos operan un recorte en el universo de expresiones y manifestaciones posibles (su materialidad) y lo ponen en relación con el universo de pensamientos (su nivel inteligible). (*Op.Cit.*, p. 5)

En el caso del semisimbolismo en *Mommy*, el plano de la expresión corresponde con uno de los elementos escalares, la *relación de aspecto*, cuya naturaleza es de tipo material y

disponible de cuantificar, la cual además forma parte de cualquier imagen independientemente que se trate de una secuencial o fija, en el caso, por ejemplo, de un cuadro o una fotografía. En cambio, los valores tímicos de los procesos de bienestar o degradación que transcurren durante el filme se asocian a través de los planos del contenido que pertenecen a la dimensión inteligible del relato. Veamos, desde ese sentido, la manera en que se logra dicha relación.

Por un lado, la relación de aspecto 1:1 enmarca las situaciones negativas que empiezan a discurrir desde que Steve aparece en la historia. La llegada del adolescente desencadena toda una serie de eventos desafortunados que alteran el estado de calma o seguridad inicial: Die Deprés sufre un choque automovilístico poco antes de recibir la noticia de que su hijo ha sido expulsado del centro de detención por haber lastimado a un compañero, pierde su auto, es despedida de su empleo y debe encargarse de la crianza del joven justo al mismo tiempo. Dichos problemas encuentran solución en la secuencia posterior (01:15:08-01:18:50) en la que Die encuentra trabajo como empleada doméstica, así como Steve, su hijo que sufre de un trastorno de déficit de atención con hiperactividad, comienza a recibir lecciones por parte de Kyla, su vecina de enfrente que lucha contra su tartamudeo. Más adelante, el adolescente hace abrir la visión cerrada de la imagen mediante el movimiento de sus manos cuando la tensión provocada por el desempleo de su madre y sus constantes ataques de ira disminuyen. La visión panorámica regresa a su estado inicial luego de la aparición de un posible proceso legal que amenaza la estabilidad familiar recién descubierta. La proporción 1:1 surge después de que la madre lee el citatorio judicial y decide esconderlo entre otros papeles y recibos.

|5|

Por otra parte, en una secuencia más adelante (01:48:42-01:53:20), se visualiza un futuro más optimista para los personajes mientras la relación de aspecto 1:1 se extiende. En ese fragmento musical, que además forma parte del estilo propio del director, se desarrolla una serie de procesos de mejoramiento, pues se observa que Steve logra graduarse, es aceptado en la universidad, encuentra pareja y contrae nupcias. No obstante, la relación de aspecto inicial retorna de manera súbita al final del espejismo; pronto se advierte que Kyla, Steve y Die se encuentran en una parada de semáforo esperando seguir el camino hacia el hospital psiquiátrico al que ingresará el joven. Se entiende así que la madre, para dar solución a las distintas complicaciones que aquejan a su familia, ha decidido hacer uso de esa nueva ley en Canadá que permite internar a los hijos problemáticos en un centro especial cuando los tutores son incapaces de controlarlos, premisa distópica que se introduce al inicio del filme.

Según la propuesta semiológica de Bremond, en tanto en el texto narrativo se está frente a un proyecto donde los acontecimientos adquieren sentido, “existen dos tipos de sucesos que, de acuerdo con su naturaleza, pueden favorecer o contrariar el relato” (2001, p.102). Estos se clasifican en mejoramientos o degradaciones, que en el caso de *Mommy* transcurren, como he descrito líneas arriba, durante una relación de aspecto en particular. Los procesos de mejoramiento, es decir, aquellos sucesos positivos para el devenir de la historia, se presentan cuando el formato se expande mientras que las degradaciones en cadena que sufren los personajes ocurren durante la proporción cuadrada de la imagen.

En la distinción de Bremond se encuentra implícita una noción propia de la semiótica perceptual, la cual permite matizar el sentido mismo de las secuencias y las transformaciones narrativas de la película. La categoría tímica, afirman Greimas y Courtés, está vinculada con la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo, así como también “entra como término complejo de una categoría superior, la de exteroceptividad/ interoceptividad, empleada para clasificar el conjunto de las categorías sémicas de un universo semántico” (1991, p. 412). Esta categoría, que además es fundamental para la construcción de un sistema de valores, se compone de dos términos opuestos conocidos como /euforia/ y /disforia/ que determinan el valor positivo y negativo respectivamente, así como de un término neutro denominado como /aforia/.

El eje de la disforia, es decir, el término negativo de la categoría tímica, constituye el plano del contenido que se vincula con la visión restringida que surge de la proporción armónica entre el ancho y el largo de la imagen, propia del plano de la expresión. La relación de aspecto 1:1 remite, entonces, a los procesos de degradación que sufren los personajes a lo largo del largometraje mientras que la visión panorámica se vincula con la valoración positiva, relativa al estado de bienestar por el que transcurren los actantes en los dos momentos musicales del filme. Así, el eje de la euforia o el valor positivo de la carga valorativa que se le otorga a la visión del formato 1:85 se representa en la trama, por un lado, a través de la estabilidad que trae consigo la resolución de los conflictos familiares en el argumento (01:15:08-01:18:50) y, por otra parte, mediante el fragmento onírico que muestra un futuro ideal para los protagonistas (01:48:42-01:53:20). La tabla 1 resume la homologación entre los elementos de dichos planos:

|6|

Tabla 1

Significación de *Mommy* (2014) a través del sistema semisimbólico

Plano de la expresión	Relación de aspecto 1:1	Relación de aspecto 1:85
Plano del contenido	Disforia	Euforia

Fuente: Elaboración propia.

Aunque el cine es en sí un lenguaje, pero de ninguna manera una lengua (Paz Gago, 2001, p. 372), dentro de un relato, cualquiera que sea su soporte material, “el sentido se organiza a partir de diferencias, y las diferencias se concretan en oposiciones” (García Contto, 2011, p. 9). Tal como ocurre en el sistema lingüístico donde los elementos, de acuerdo con Saussure, tienen valor porque se oponen a otros (1945, p. 141), las unidades internas de otros lenguajes de distinta naturaleza como, por ejemplo, la música o el cine, adquieren sentido a través de un proceso muy similar. Lo mismo sucede con las dos relaciones de aspecto que presenta *Mommy*, así como los procesos de degradación y

mejoramiento del argumento, ya que ambas parejas de elementos al oponerse encuentran sentido dentro de este sistema de significación.

A lo largo de este apartado analicé la vinculación entre la proporción de la imagen y la base semántica que subyace en la trama, sobre todo en cuanto al valor tímico de los acontecimientos se refiere. En un primer momento, he vinculado el término de disforia con los procesos de degradación en el filme, así como el valor eufórico con los proyectos de mejoramiento que se muestran en las dos secuencias donde la primera relación de aspecto se transforma en una proporción más amplia. Por último, he mencionado también que en uno de esos fragmentos, Steve ejerce cierto poder sobre el nivel enunciativo de la película. Es momento de abordar esta herramienta a través de un término propio de la narratología.

Infracción entre el nivel enunciativo y el nivel del enunciado

El concepto de metalepsis refiere a un procedimiento artístico muy frecuente no sólo en la literatura y el cine, sino en el arte en general. El término fue propuesto por primera vez en el campo de la teoría narrativa por Gérard Genette (1989) en el último capítulo de *Figuras III*, obra cumbre de la narratología francesa de corte estructuralista. Desde su aparición alrededor de la segunda mitad del siglo pasado, ha servido para dar cuenta de las transgresiones entre las fronteras dentro de los textos. Para analizar la infracción que se presenta en *Mommy*, resulta necesario determinar en primera instancia los niveles fundamentales de la obra.

De acuerdo con Genette, en cualquier texto narrativo se encuentran dos niveles básicos (1989, p.44): por un lado, el nivel diegético o el de la historia, correspondiente con el nivel del enunciado planteado por Benveniste, y, por otra parte, el nivel extradiegético que refiere al plano de la enunciación en el que una instancia da a conocer una serie de acciones y sucesos a un narratario¹. Estos dos niveles configuran cualquier relato sin importar su correlato material, ya sean las palabras como es el caso de la literatura o los planos en el cine. Sin embargo, en ciertas obras puede darse un paso de un nivel a otro, una transgresión entre los niveles del relato que Genette denomina bajo el nombre de metalepsis narrativa (*Op.Cit.*, p.290), fenómeno que se entiende como “toda intrusión del narrador o narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o inversamente” (*Op.Cit.*, p.290). En el caso de *Mommy*, esta herramienta artística constituye una variante de la metaficción que Zavala llama hiperlepsis, la cual consiste en:

Una disolución o una tematización del marco que hace posible la representación. Este marco puede ser espacio-temporal (definido por el contexto de la historia narrada); visual (definido por los límites físicos de la composición fotográfica, pictórica o audiovisual); genérico (definido por las convenciones de un género

¹ Si bien la locución en primera persona en sentido estricto sólo puede constituirse a través de la banda de sonido, es decir, mediante los diálogos de los personajes o un narrador en voz en *off*, el fenómeno enunciativo en el cine se trata más bien de un efecto de sentido, accesible para el espectador a través de lo mostrado por la imagen, medio esencial aunque no único del discurso cinematográfico

literario, pictórico o cinematográfico) o simplemente técnico (al tematizar los recursos formales que hacen posible la ficción) (2014, p. 4-5)

En *Mommy*, la disolución es de tipo visual. El valor eufórico de la secuencia (01:15:08-01:18:50) es tal que Steve, personaje que pertenece al nivel del enunciado, es capaz de interactuar con la relación de aspecto. Se trata de una transgresión entre el nivel enunciativo, correspondiente a la imagen, y el nivel de la historia, plano al que el personaje pertenece. Dicha hiperlepsis proyecta sólo una lectura simbólica de tantas que propone el filme: si Steve puede alterar la proporción de la imagen mediante el movimiento de sus manos, es porque la resolución de los principales conflictos de la trama así se lo permite; la tensión disminuye y el adolescente obtiene acceso a ese marco no tan imaginario que lo aprisiona. A pesar de ello, dicho estado de calma supone tan sólo una tregua momentánea, puesto que la relación de aspecto regresa a su estado original al terminar la secuencia.

Una forma de metaficción tanto en el cine como en las obras literarias “surge cuando se rompen los marcos de la narración y se producen interferencias entre el mundo de la enunciación y el enunciado, esto es, entre el plano del narrador o del autor y lector, y el de los personajes” (Cifre, 2005, p.57), lo que implica, como mínimo, una transgresión entre los niveles básicos del relato, los niveles diegético y extradiegético reconocidos por Genette. El uso de la metaficción puede responder a diversos fines narrativos o decisiones deliberadas, encaminadas a defender ciertas posiciones estéticas e ideológicas, a proyectar ambigüedades, suposiciones o ciertas interpretaciones en el receptor, lo que en efecto sucede en *Mommy*.

La disolución entre las fronteras dentro de los textos, como la que se observa en el filme de Dolan, es una estrategia muy frecuente, sobre todo en el arte actual. Aunque es cierto que la metaficción ha estado muy vigente en las últimas décadas, no es rasgo privativo de la estética posmoderna; se trata de una tradición presente, según Waugh (2001, p.5), desde los orígenes de la novela misma. Ese es también el caso del séptimo arte, en el que esta estrategia, a través de todas sus múltiples modalidades, se encuentra incluso en el cine clásico de Hollywood (1917 a 1960) aunque de forma moderada, como lo ha demostrado Bordwell (1996, p. 160).

Aunque podría asegurarse que la metaficción en el cine constituye una herramienta de desautomatización artística² –en el sentido que le otorga Shklovski a aquellos procedimientos que rompen con los esquemas, formas o acciones habituales en el arte–, se trata, ante todo, de una estrategia que se basa en la pérdida de transparencia. Esta última, junto con la opacidad, refieren a “dos polos de tensión” (1970, p.10) que Xavier (2008) aborda en su obra *El discurso cinematográfico*. En ella se apunta que:

Cuando el “dispositivo” es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se llama *transparencia*. Cuando el dispositivo es revelado al

² En un primer momento, Zavala (2014) considera a la metaficción como un mecanismo de extrañamiento (p.1), sin embargo, más adelante el investigador en *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* rectifica al precisar que, lejos de constituir una estrategia excepcional, constituye un recurso retórico que se fundamenta en la posibilidad de todo lenguaje en reflexionar sobre su propio uso (Zavala, 2018, p. 209).

espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina *opacidad* (*Op.Cit.*, p.10)

Eso es lo que ocurre en el fragmento de *Mommy* (01:15:08-01:18:50) donde un elemento del nivel diegético interactúa con el nivel extradiegético, vinculación que es poco común en los relatos clásicos donde la historia que se cuenta y la enunciación a través de las imágenes se genera muchas veces sin interferencias, a no ser que por diversas razones la autonomía tradicional del mundo posible y la lógica del relato, como sucede con la que película que analizamos en este estudio, se vean quebrantadas. A través de dicha relación, la transparencia se deja atrás, entonces, el texto narrativo se convierte:

...en un artefacto que muestra sus propias huellas de producción: su autoría (*Seis personajes en busca de autor*, la segunda parte de *El Quijote*), sus influencias (*El último gran héroe*, *El ladrón de orquídeas*), sus problemas en la creación artística (*Balas sobre Broadway*, *Cantando bajo la lluvia*) (García, 2003, p.72).

En *Mommy*, la transgresión entre los niveles del relato se debe a cuestiones relacionadas con la puesta en órbita de ciertos valores, cuya significación se efectúa a través del semisimbolismo. La presencia de la metalepsis como procedimiento metaficcional posee profundos efectos no sólo para la construcción del significado, aspecto que abordamos en la primera parte de este estudio, sino también para la espacialización del relato. Con respecto a la dimensión espacial en cualquier texto narrativo, se debe distinguir entre un espacio de la historia y un espacio del discurso. Así lo propone Chatman (1990, p.103), quien apunta que:

La diferencia se aprecia más claramente en las narraciones visuales. En las películas el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en ese momento. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla pero es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere (p.193)

En *Mommy*, la transformación del espacio implícito en explícito se debe al paso de una relación de aspecto a otra. En la primera secuencia musical (01:15:08-01:18:50), la incorporación del espacio fuera de campo a la narración es demasiado evidente, sobre todo por el empleo de la hiperlepsis, la cual tiende a disolver la separación entre la enunciación fílmica y la historia. De ahí que la transgresión entre el nivel enunciativo propio de la imagen y el nivel de la historia en ese fragmento de *Mommy* constituya una herramienta fundamental en la proyección del semisimbolismo y la visualización del espacio por parte del espectador. Con respecto a esta última, hemos visto que la relación de aspecto 1:1 proporciona una visión restringida de la dimensión espacial, mientras que la vista panorámica o extendida es producto de la relación de aspecto 1:85.

Conclusiones

En los últimos análisis que se han centrado en *Mommy* no se ha estudiado a profundidad el procedimiento metaficcional conocido como metalepsis, concepto propio de la narratología que refiere a la transgresión entre los niveles del relato y que además alude a un fenómeno propio del arte en general. La nula presencia a términos propios de la

teoría acerca del relato o la semiótica en las aproximaciones actuales, tal como ocurre también con el concepto de semisimbolismo, cuya riqueza teórica es además incuestionable, me condujo a replantear el estudio del filme de Xavier Dolan desde esos campos.

La posibilidad de emplear el semisimbolismo como herramienta artística es amplia, debido a las combinaciones en potencia de los elementos que conforman los planos del contenido y de la expresión. Aunque el semisimbolismo ha estado presente a lo largo de la historia del cine, el juego con el aspecto escalar de la imagen en ese modo particular de significación sí se ha estado empleando de manera más frecuente en el cine comercial, al grado que incluso series juveniles y películas animadas del cine mainstream han implementado esta estrategia como una forma de dotarle un sentido más profundo a sus producciones. La transformación de la relación de aspecto incluso es una herramienta que Xavier Dolan ya había puesto en práctica en su anterior película, *Tom en la granja* (2013), sin embargo, el cambio de la proporción de la imagen en ese largometraje responde más bien a cuestiones de género y no tanto a aspectos relacionados con el semisimbolismo, como en efecto ocurre en *Mommy*.

|10|

El semisimbolismo surge en cualquier tipo de lenguaje cuando los elementos de los planos de la expresión se correlacionan con los elementos del plano del contenido. En *Mommy*, se logra a través de la vinculación entre, por un lado, los límites físicos de la imagen, los cuales pertenecen al nivel de la expresión, y, por otra parte, los valores tímicos procedentes de los procesos de degradación y mejoramiento en el nivel del contenido. Los dos términos que componen la categoría tímica permiten señalar el sentido de los sucesos que concretan la historia. Los procesos de degradación corresponden con la valoración disfórica; se trata de eventos negativos, problemas o sucesos desafortunados que los actantes enfrentan a lo largo del filme y que contrarían el relato mismo. Los procesos de mejoramiento que se llevan a cabo durante las dos secuencias musicales (01:15:08-01:18:50) (01:48:42-01:53:20), en cambio, favorecen las transformaciones narrativas, de modo que su valoración es de tipo eufórico o positivo.

En el segundo apartado, abordé la infracción entre los niveles fundamentales del texto narrativo a través del concepto de metalepsis, el cual refiere a un procedimiento artístico en el que se pone en evidencia la poca rigidez de las fronteras semióticas dentro las obras. La metalepsis además constituye una hiperlepsis, una de las tantas variantes de la metaficción: en la película, Steve, personaje que pertenece al nivel del enunciado, interactúa con la proporción de la imagen, lo que implica una infracción entre el plano del enunciado y el nivel de la enunciación a través de las imágenes. La metalepsis como procedimiento metaficcional permite además que el espacio fuera de campo se incorpore a la narración audiovisual dando lugar así a la significación semisimbólica.

Referencias bibliográficas

- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.

- Bremond, C. (2011). La lógica de los posibles narrativos. *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Cifre, P. (2005). Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos. *Anthropos*, 208. Anthropos.
- Constantini, M. (2018). Semisimbolismo: ¿Un concepto útil para la imagen? *La Tadeo Dearte*, núm. 4, vol. 4, 22-35. Editorial Utadeo.
- De Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Ediciones Lozada.
- Dolan, X. (Director) (2014). *Mommy*. [Película] Metafilms.
- Ferreyra, M. (2016, enero). Xavier Dolan indignado con Netflix, le escribe una carta. *Indie Hoy*. <https://indiehoy.com/noticias/xavier-dolan-indignado-con-netflix-le-escribe-una-carta>
- García Catalán, S. (2018). El exilio interior. La escritura del exceso en *Mommy. L'Atalante*. *Revista de estudios cinematográficos*, (25), 55-70. Asociación Cinefórum L'Atalante.
- García Contto, J. (2011). *Manual de Semiótica*. Instituto de Investigación Científica. Universidad de Lima.
- García, A. (2003). Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo. *Revista Nuestro Tiempo*, (587), 72-79. Universidad de Navarra.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1991). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Editorial Gredos.
- Hjemslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos
- Paz Gago, J. (2001). Teorías Semióticas y Semiótica Fílmica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Sociales-Universidad de Jujuy*, (17), 371-387. Universidad Nacional de Jujuy.
- Ruiz del Olmo, F. y Hernández Carrillo, C. (2019). La relación maternofamiliar en la filmografía de Xavier Dolan (2009-2016). *Revista Mediterránea de Comunicación*, (10, I), 257- 268. Universidad de Alicante
- Shklovski, V. (1970). El arte como artificio. *Teoría de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Manantial.
- Zavala, L. (2014). El extraño caso de la metalepsis. Una aproximación tipológica. https://www.academia.edu/9584773/El_extra%C3%B1o_caso_de_la_metalepsis_una_aproximaci%C3%B3n_tipol%C3%B3gica
- Zavala, L. (2018). *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. UACM.