

POESÍA Y CINE: DE LA IMAGEN-TIEMPO AL ICONO POÉTICO

POETRY AND CINEMA: FROM THE TIME-IMAGE TO THE POETIC ICON

Mario ALONSO GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El presente trabajo pretende establecer una analogía entre el modo lírico literario y un cierto modo fílmico especial que se distancia de lo narrativo. Para ello, se partirá del concepto de imagen-tiempo de la teoría del cine de Gilles Deleuze para ponerlo en relación con la caracterización de la lírica que ha realizado la teoría de la literatura: en particular, con temporalidad, su densidad significativa y su ambigüedad. Esta comparativa dará aún un giro al incluir la perspectiva cognitiva, donde se pondrá en relación la teoría cognitiva fílmica de Buckland (2004) con la noción de la proyección déctica y las neuronas espejo, así como se hipotetizará la creación del icono poético (Freeman, 2011a) en el cine. Finalmente, esta comparativa teórica se ejemplificará a través del análisis práctico de la película *The Tree of Life* (2011) de Terrence Malik, que será explicada según sus características líricas, tradicionales y cognitivas.

Palabras clave: poesía, lírica, teoría de la literatura, teoría del cine, ciencia cognitiva, imagen-tiempo, icono poético.

Abstract: The aim of the present work is to establish an analogy between the lyric mode of literature and a non-narrative filmic mode. For that purpose, the image-time from Gilles Deleuze's theory of cinema will be related to the characterization of lyric according to the theory of literature: specifically, its temporality, density of significance and ambiguity. This comparative will take a cognitive turn, as the Buckland's cognitive theory of cinema will be compared to the cognitive-literary notion of the deictic projection, as well as the mirror neurons, and the creation of the poetic icon (Freeman, 2011a) in cinema will be hypothesized. Finally, this theoretical comparative will be put into practice through the analysis of Terrence Malik's movie *The Tree of Life* (2011), which will be explained according to its lyrical characteristics.

Key words: poetry, lyric, theory of literature, theory of cinema, cognitive science, time-image, poetic icon.

1 Introducción

Existe en cine la tradición de hablar de elementos *narrativos* y *poéticos*, con la diferencia de que, mientras los estudios de narratividad del cine han logrado un gran desarrollo, el término de *poético* se aplica al cine con una gran ambigüedad e indefinición. El objetivo de este trabajo es subsanar esta falta, para lo que buscar proponer una relación formal y funcional entre ciertos modos cinematográficos y el *modo lírico* literario, es decir, lo que comúnmente se ha venido a denominar en nuestros días *poesía*.¹ En otras palabras, mi propósito es hallar correspondencias a nivel de estructura abstracta y de funcionalidad que permita afirmar que existe *poeticidad* o *lirismo* en el cine, de la misma manera que se habla sin ningún problema de la *narración* (término igualmente literario) en la gran pantalla.

De esta manera, la metodología seguida se corresponde a la de un estudio comparado de las teorías artísticas de la literatura (y la lírica) y del cine, de la manera que se detalla a continuación. Con este objetivo, realizaré un recorrido que tendrá una primera etapa en la teoría fílmica de Gilles Deleuze (1984, 1987) y su contraposición entre imagen-movimiento e imagen-tiempo. Nos será de especial interés la concepción de la película como imagen-tiempo, dado que guarda una notable similitud con algunas características del modo lírico de la literatura, como veremos. Esto me permitirá afirmar la existencia de un modo lírico cinematográfico, correspondiente, precisamente, a aquellos modos cinematográficos que Deleuze había caracterizado como imagen-tiempo.

Más adelante, realizaré una pequeña incursión en la teoría cognitiva fílmica, poniéndola de nuevo en relación con la teoría cognitiva de la literatura y, específicamente, de la lírica, para encontrar qué características cognitivas de las películas son aquellas que le harían pertenecer a un modo lírico. Para ello, me basaré en el trabajo de teoría cognitiva fílmica de Warren Buckland (2004), que completaré con aspectos de la teoría cognitiva general, como el concepto fundamental de las *neuronas espejo* (Damasio, 2010), basándome en su aplicación a la literatura. Además, aplicaré la noción de *iconicidad poética*, que la lingüista cognitiva Margaret H. Freeman ha desarrollado particularmente para la literatura, pero que ha hipotetizado como característica fundamental de todas las artes (Freeman, 2011a).

Finalmente, realizaré un análisis de la película *The tree of life* (2011), de Terrence Malik, cuya estructura formal incluye numerosos elementos que podrían ser considerados como líricos (temporalidad, ambigüedad y proyección deíctica, iconicidad), de manera que se vean ejemplificados los principios teóricos desarrollados.

¹ Como apunte terminológico, cuya profundización escapa a las limitaciones de este trabajo, entiéndase más rigurosamente *poesía lírica* (a diferencia de la *poesía dramática*, es decir, teatro en verso, y la *narrativa*, es decir, epopeya, etc.). Por otra parte, la terminología de *modos lírico, dramático y narrativo*, a diferencia de los *géneros* específicos (tragedia, elegía, etc.) proviene de Genette, y es análoga, por ejemplo, a la distinción de Todorov entre *géneros teóricos* e *históricos*, respectivamente (Combe, 1992: 124).

2. La imagen-tiempo como imagen lírica

Gilles Deleuze distingue entre dos tipos y concepciones de cine en sus dos grandes obras acerca del séptimo arte: la *imagen-movimiento* (1984) y la *imagen-tiempo* (1987), que dan título a sus respectivas obras. Deleuze parte de la obra de Henri Bergson, quien, paradójicamente, critica el cine en *L'évolution créatrice* (1907) dado que lo asocia con un “modo cinematográfico” de percepción y pensamiento que rechaza (Álvarez Asiain, 2011: 96-97). Esta paradoja se salva dado que Deleuze se basa en que Bergson, a pesar de criticar el cine, le confiere a la *imagen* una superioridad sobre el *concepto* desde un punto de vista filosófico, dado que “la imagen evoca un contenido de pensamiento bajo una forma más fluida, menos abstracta que el concepto” (Álvarez Asiain, 2011: 96). Es en base a esta idea de imagen bergsoniana que Deleuze desarrolla sus dos concepciones del cine.

La principal diferencia entre ambas es que el cine como imagen-movimiento representaría una imagen *indirecta* del tiempo, mientras que el cine como imagen-tiempo sería una imagen *directa* del tiempo (Deleuze, 1987: 38). Estas dos concepciones no son sólo dos tipos de cine, sino dos etapas, de manera que la primera se corresponde a la etapa clásica del cine de Hollywood, mientras que la segunda estaría representada por Welles, Resnais y el neorrealismo, y “constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas de montaje” (Deleuze, 1987: 38). La narración fílmica clásica emana del ciclo *sensoriomotor* compuesto por *percepción*, *afección* y *acción*, que se da en las imágenes-movimiento (Deleuze, 1987: 45): el discurrir cinematográfico se va guiando por percepciones de los personajes, que generan emociones, las cuales desatan acciones, las cuales derivan en nuevas percepciones, cerrando así el círculo. Por lo tanto, es en virtud de esta sucesión causal de las imágenes-movimiento que se tiene dicha “imagen indirecta” del tiempo.

Sin embargo, en la imagen-tiempo el nexo sensoriomotor queda roto y la expresión “es una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas” (Deleuze, 1987: 45). Se produce, por lo tanto, una “temporalización de la imagen”, de manera que “siempre la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio” (Deleuze, 1987: 61). Bajo esta nueva concepción cobra aún más importancia el *montaje*, que logra incluso identificarse con la imagen en la imagen-tiempo (Deleuze, 1987: 65). En lugar de derivarse del montaje una imagen indirecta del tiempo, se desprenden de él “las relaciones de tiempo en las que el movimiento aberrante no hace más que depender”, de manera que se puede intuir “la presión del tiempo en el plano” (Deleuze, 1987: 64-65).

Este cambio en el cine podría entenderse también como una deriva hacia un mayor *lirismo*. Una de las principales características de la lírica es su particular temporalidad. Agamben (1999: 120-121) define de la siguiente manera la temporalidad de la lírica: “la palabra poética tiene lugar de tal modo que su advenimiento se escapa siempre hacia el futuro y hacia el pasado, y el lugar de la poesía es siempre un lugar de memoria y de repetición”. El ritmo poético, por lo tanto, proyecta sus imágenes en el tiempo hacia atrás y hacia adelante, en una reiteración continua que coloca la lírica en un estado de atemporalidad; es lo que Pozuelo Yvancos (2009: 42) denomina *presentez*: “tiempo de la vivencia

lirica, emisora y receptora”. Mediante la proyección reiterativa en el tiempo del ritmo poético, la lírica es vivida como presente absoluto. Esta idea podemos encontrarla ya en Ingarden (1973: 135), quien afirma que la experiencia lírica se basa en “the realization of that *now* which is created, simulated, in the poem”.

Es evidente que existe un nexo entre ambas concepciones. En la imagen-tiempo, el tiempo nace en la imagen, “es una consecuencia” de ella, y se proyecta más allá: según Deleuze hacia el interior, para evocar dicha “dimensión proustiana”. En la imagen lírica de un poema, también observamos el mismo proceso, dado que el tiempo es “creado”, según Ingarden, en el mismo poema, en forma de una atemporalidad que se proyecta más allá de la imagen y del tiempo, en una iteración que la convertirá en *presentez* para todo receptor, de la misma manera que ocurre con la imagen-tiempo.

Además, la lírica se caracteriza por una mayor densidad formal, que deriva en lo que Pozuelo Yvancos (1999: 184) denomina “el tópico de *mayor significación*”: la mayor densidad formal deriva en una búsqueda de un mayor número de significados, es decir, una mayor densidad significativa. Éste sería, una vez más, el caso de la imagen-tiempo deleuziana. Frente a la imagen-movimiento, que tiende a proyectar su significación en la concatenación narrativa (“sensoriomotora”) de las imágenes, la imagen-tiempo concentra y condensa en sí todo el potencial significativo.

3. Cine y poesía desde una perspectiva cognitiva

La teoría cognitiva del cine se encuentra en un desarrollo todavía más prematuro que la de la literatura y, sin embargo, ya empieza a producir interesantes teorías y resultados. En el presente trabajo, utilizaré la obra de Warren Buckland (2004), quien parte de los principios de las teorías semánticas intensionales y pragmáticas modernas para modificarlas a través de la concepción de la consideración de una *cognición corporizada* (*embodied cognition*). Si bien Buckland centra su desarrollo en torno a la narratividad del cine, tomaré de su estudio elementos que me servirán para realizar un desarrollo cognitivo de lo que sería un modo lírico cinematográfico, ampliado por otras consideraciones tomadas de la teoría cognitiva general y de la literatura.

La idea de que la cognición humana no está desligada del cuerpo, sino que se trata de una *cognición corporizada*² ha sido demostrada y es ampliamente aceptada por la ciencia cognitiva actual. Esta concepción refuta la teoría dualista de una separación entre cuerpo y mente, proveniente de Descartes, y propone, en cambio, un vínculo inextricable entre ambos, hasta el punto de que se convierten en una unidad indivisible: “the body is a foundation of the mind” (Damasio, 2010: 26). La mente está determinada por el cuerpo y el cuerpo está determinado por la mente. Sin embargo, no sólo las respuestas del cerebro en lo que respecta al propio sujeto están corporizadas, sino que también el mundo externo se percibe con la mediación del cuerpo (Damasio, 2010: 39).

² La traducción al español de *embodied* no es trivial. En la bibliografía se encuentran tanto los términos *encarnado/a* (Bermúdez, 2013) como *corporizado/a* (Scotto, 2019). Utilizo el segundo dado que el verbo *corporizar* o *corporeizar* tiene una única acepción según el DRAE (2020), “dar cuerpo a una idea o a otra cosa no material”, que es menos ambigua que *encarnado/a* y coincide mejor con el sentido cognitivo de *embodied*.

Una de las principales hipótesis cognitivas de Buckland (2004: 45) es que la pantalla cinematográfica se convierte en la superficie de la experiencia sensorial del cuerpo del espectador. Esta operación se realiza mediante una *proyección* del sujeto: “basic filmic comprehension consists of the automatic projection onto film” (Buckland, 2004: 46). Así, el marco (*frame*) de la representación fílmica se convierte en la posición del sujeto, no sólo psicológica, sino también como proyección corporal. Esto otorga una gran importancia al marco: “The function of the frame is therefore literally to position the spectator in a spatial relation to the image, fixing her visual and aural attention on screen” (Buckland, 2004: 46). Sin embargo, existirían dos diferencias entre la proyección del cuerpo en el marco y la percepción normal del cuerpo (Buckland, 2004: 49). Por un lado, la película es un “contenedor transparente”, es decir, podemos percibir a simple vista los elementos de los que está compuesta; mientras que el cuerpo es un “contenedor opaco”, dado que no podemos acceder directamente a los mecanismos subcutáneos que regulan su percepción. Por otro lado, el marco fílmico puede ser móvil ontológica y epistemológicamente, es decir, cambia de perspectiva; cosa que no ocurre, naturalmente, con el cuerpo.

La proyección de la que habla Buckland tiene un correlato claro en la *proyección deíctica* de la teoría cognitiva: podemos proyectarnos en una deixis que no se corresponde con la nuestra y asumirla como si lo fuera (Stockwell, 2002: 56-58). Esta capacidad cognitiva se basa en un elemento fundamental de nuestro cerebro: las *neuronas espejo* (*mirror neurons*). La principal característica de estas neuronas consiste en la capacidad de simular en nuestro propio cuerpo estados corporales de otras personas (Damasio, 2010: 84) e incluso sus percepciones sensoriales (Miall, 2009: 243). Por ejemplo, cuando observamos a alguien moverse, nuestras neuronas espejo simulan el mismo movimiento en nuestro propio cuerpo, de manera que se activan las zonas cerebrales asociadas a tal movimiento, e incluso puede ejecutarse la activación motora (lo que daría lugar a la mímica).

Además, se pueden originar emociones y sentimientos cuyo origen se encuentre en este tipo de simulaciones (Damasio, 2010: 96). Esto ocurre dado que la simulación del estado corporal de otra persona en nuestro propio cuerpo es tan real que genera también las reacciones emocionales que tendríamos si ése fuera nuestro estado real. Sin embargo, sigue existiendo una diferencia cuantitativa: estas reacciones se encuentran atenuadas respecto a las que experimentamos cuando son desencadenadas por nuestro estado corporal real. Es de esta manera como se hacen posibles las diferentes formas de *empatía* por los otros (Damasio, 2010: 88; Miall, 2009: 243).

En literatura, se ha demostrado la actividad de las neuronas espejo también durante la lectura, ya que simulan los estados corporales de los personajes literarios (Speer et al., 2009), de manera que si un personaje camina nuestras neuronas espejo simulan ese caminar; y lo mismo ocurre con sus reacciones emocionales (Miall, 2009: 243). Estos resultados nos dan evidencias suficientes para corroborar la teoría de Buckland e incluso completarla. Se puede hipotetizar, por lo tanto, con cierta seguridad, que la proyección corporal en la pantalla de la que hablaba Buckland se realiza mediante las neuronas espejo. Esta proyección simula en nuestra mente las percepciones no ya de un personaje, sino del marco fílmico: sentiríamos, en cierta manera, *como si* estuviéramos percibiendo a través de

nuestros sentidos las mismas imágenes, sonidos, etc., que capta la cámara. Lo mismo ocurriría con los diferentes personajes, puesto que las neuronas espejo simularían en nuestro cuerpo sus estados corporales, mentales y emocionales, de manera que nos permitirían empatizar con ellos, entender sus pasiones y los móviles de sus acciones.

Estas consideraciones enlazan directamente con otro de los puntos claves del modo lírico (de la literatura, que pretendo extender al cine). La lírica (literaria) se caracteriza pragmáticamente por una “multiplicación de los niveles comunicativos” a causa de un “«juego» que hace el poeta con todos los factores de la comunicación, y no sólo con las reglas de la gramática” (Oomen, 1999: 148). Entre los niveles comunicativos que “se multiplican”, nos interesa en este caso es el de enunciación, es decir, la relación entre emisor y receptor. Según Oomen (1999: 140), se produce una ambigüedad y una falta de referentes en estos papeles (yo, tú, él, etc.).

Esta ambigüedad es precisamente la que abre el camino para la *empatía* o incluso la *identificación* entre emisor y receptor, entre poeta y lector, que sostiene Sermet (1996: 97) en su teoría del envés de la enunciación: “Celui qui parle et celui à qui l’on parle, *je* et *tu*, ne sont jamais exactement ceux que l’on serait tenté d’identifier d’emblée, parce qu’ils sont les figures [...] du mouvement qui les pousse l’un vers l’autre” (De Sermet, 1996: 97). Este proceso de empatía o identificación se produce, por lo tanto, a través de las neuronas espejo, que simulan una proyección en otras *deixis*, en otras perspectivas corporales. Naturalmente, la difuminación de una presencia emisora en la lírica, la ambigüedad que cobra este papel, facilitaría la proyección del receptor (el lector) en este papel, que lo lleva a una empatía e identificación mayores con la expresión emocional del poema.

Mi hipótesis consiste en que tiene lugar un proceso similar en lo que he llamado *modo lírico cinematográfico*. Cuando se da este modo en una película, la posición del marco tiende a volverse más ambigua, a multiplicarse e incluso avanzar hacia lo impersonal (como observaremos en *The tree of life*, y puede verse también en *Melancholia* de Lars von Trier, por ejemplo). Esta falta de una “posición emisora”, de una perspectiva fijada por o en función de unos personajes (como ocurre en el cine como imagen-movimiento) facilita y potencia la proyección deíctica del espectador en la pantalla, como proponía Buckland. Sin embargo, esta proyección no es ya la de las imágenes-movimiento, donde el espectador percibiría la sucesión de percepciones, afecciones y acciones de los personajes como suyas, sino que ocurre de manera que el espectador percibe la imagen sensible *precategorial* en sí, como una imagen-tiempo.

Como puede observarse, he añadido a la concepción de Deleuze el adjetivo *precategorial* que proviene de las teorías de la iconicidad poética desarrolladas por Reuven Tsur (1992, 2012) y Margaret H. Freeman, en cuya concepción me basaré. Freeman (2008: 359-360) sostiene que la relación inextricable existente en literatura entre forma y contenido implica una relación causal entre ambas. Esta relación sería causal dado que estaría *motivada* por el *isomorfismo* como principio de semejanza por el que funcionan nuestra percepción y nuestro conocimiento del mundo (cf. Freeman, 2007: 429-432). De esta manera, forma y contenido se unirían causalmente en una relación icónica. Esta unión ocurriría, según Freeman (2008: 361), siguiendo el *modelo de combinación conceptual* de Fauconnier

y Turner (2002). Sin entrar en la particularidad de este modelo, podemos decir que la forma se relacionaría con el contenido mediante un proceso metafórico que asociaría las semejanzas entre ambos, emergiendo mediante este proceso el icono.

Sin embargo, Freeman (2009: 175) va más allá todavía al afirmar que la forma, el contenido y *el sentimiento* son los componentes inseparables por los que se crea sentido en la expresión poética. De esta manera, forma y contenido se uniría *a través* del sentimiento en un proceso metafórico para crear el icono poético (o incluso el poema completo como icono) (Freeman, 2011b: 159). Esta unión llegaría a crear en el icono poético una semejanza a la vida real, sentida y experimentada: “Poetic iconicity creates in language sensations, emotions, and images that enable the mind to encounter them as phenomenally real” (Freeman, 2009: 177). Esta conexión con lo “fenomenológicamente real” no se trata simplemente de la vida como la experimentamos día a día, sino que sería una experiencia desautomatizada de la vida. Freeman (2009: 175-176) describe esta experiencia desautomatizada de la vida en términos de la fenomenología de Merleau-Ponty, como *realidad precategoryal*. Esta realidad precategoryal se correspondería con las percepciones ricas y complejas de nuestros sentidos antes de ser procesadas cognitivamente en categorías (o mediante efectos de prototipicidad), donde se seleccionan ciertos aspectos de la información para clasificar las percepciones, omitiendo el resto.

Si bien la teoría de Freeman se desarrolla en torno a la poesía, la autora hipotetiza que esta concepción de la iconicidad es general a todas las artes (Freeman, 2011a). Por lo tanto, se podría hipotetizar un modo lírico cinematográfico, que uniría los diferentes componentes temáticos y formales de la imagen a través del sentimiento para formar el icono poético-fílmico. Recogiendo todo lo anterior, podríamos decir que el espectador se proyectaría deícticamente sobre el marco en la pantalla, que en el modo lírico se volvería ambiguo o impersonal, facilitando la percepción de la imagen como icono, es decir, la conexión emocional directa entre el espectador y la imagen sensible en sí. Intentaré ilustrar esta concepción en el siguiente análisis de *The tree of life* (2011) de Terrence Malik.

4. Análisis de *The tree of life* (2011), de Terrence Malik

La película se divide en dos subconjuntos principales, que van alternándose sucesivamente: por un lado, la narración, relativamente más tradicional, de la historia de la familia, con particular énfasis en la perspectiva de uno de los hijos; por otro lado, la serie de imágenes más concretas o abstractas que no tienen relación narrativa con la historia anterior.

En primer lugar, la narración más tradicional se construye a través de una fuerte fragmentariedad, partiendo del episodio de la muerte de uno de los hijos, para después relatar, desde la perspectiva de su hermano, una infancia difícil bajo los malos tratos de su padre; con algunos saltos al futuro del hermano ya adulto. Sin embargo, el fragmentarismo no es sólo cronológico, ya que cada episodio se presenta aislado de los demás, sin una clara concatenación lógico-causal. En términos de Deleuze, no encontraríamos un ciclo percepción-afección-acción característico de las películas más narrativas

como imagen-movimiento, sino imágenes-tiempo (casi) directas. Cada fragmento se construye solamente para conseguir una percepción específica, que gira siempre en torno a las temáticas principales de la película: el bien y el mal y su relación con la muerte y la vida y con Dios; en otras palabras, cómo es posible que Dios exista y vivan los malos y mueran los buenos. Por lo tanto, el tiempo no resulta una imagen indirecta de la sucesión de fragmentos, no existe una progresión clara, sino que de cada fragmento emerge una vivencia de “las relaciones de tiempo en las que el movimiento aberrante”, muy abundante en el film, “no hace más que depender”. Esas relaciones de tiempo son relaciones con los conjuntos temáticos ya mencionados.

Desde una perspectiva cognitiva, encontramos que estos fragmentos se relacionan de manera *icónica*. Establecen una concatenación por isomorfismo que los lleva a no formar parte de una macroestructura narrativa, sino de una macroestructura icónica, es decir, de un conjunto de relaciones imagen-idea en las que se asocian reiteradamente los diversos fragmentos con las temáticas ya mencionadas: el bien y el mal relacionados con la muerte y la vida y con Dios. De esta manera, los fragmentos se asocian por reiteración hacia dicha macroestructura icónica, una forma estructural claramente análoga a la de la lírica literaria. En palabras más llanas, los diferentes episodios de la vida familiar en la película van a representar por acumulación esas temáticas, sin realizar un avance narrativo, sino más bien un giro continuo en torno a ellas. De esta manera, el espectador no se ve identificado directamente con el *pathos* de los personajes a través de sus acciones, sino icónicamente, es decir, en cuanto sus pasiones están relacionadas con dichas temáticas, *sintiendo* el espectador su imagen directa en los diferentes episodios. Por ejemplo, a lo largo de la película encontramos a varias personas que mueren siendo buenas (surgiendo la pregunta de cómo Dios permite esto), que tiene su culmen en la muerte del “hermano bueno” y la supervivencia del “hermano malo”, que incluso de adulto sigue preguntándose el porqué de ese destino injusto. Esto, como ya he repetido, no constituiría un desarrollo narrativo de la problemática, sino icónico.

Es notable, además, la iconicidad del guion textual en relación con las acciones y los episodios. En muchas ocasiones, éstas no parecen ser dichas en el momento de la acción, por lo que encontraríamos de nuevo una dislocación causal entre palabra e imagen. En cambio, parecen corresponderse con éstas de manera icónica. Esto ocurre desde las maneras más complejas hasta las más simples: por ejemplo, desde una voz en *off*, la madre dice en plegaria a Dios “I will be true to you, whatever comes”, y a continuación *llega* un cartero con la noticia fatal de la muerte de su hijo. Las correspondencias son numerosas, la mayoría no tan obvias, sino que palabra e imagen se asocian por isomorfismo creando la iconicidad: por ejemplo, suena la voz del niño diciendo “Will you die too, mom?” mientras se muestra su cara preocupada, por lo tanto, reproduciendo probablemente sus pensamientos, mientras que a continuación se muestra una muerte idealizada de la madre, que reposa en un féretro floral. De nuevo, además, recurre la macroestructura de la muerte de los buenos (la madre), mientras los malos viven (el padre), en contra de los deseos más profundos del protagonista (que, a su vez, se incluye entre los “malos”).

Por último, queda analizar también el segundo subconjunto: la sucesión de imágenes más concretas o abstractas que se intercalan por periodos cortos o largos a la narración anteriormente descrita. Estas imágenes se caracterizan por un *lirismo* aún más fuerte y evidente, dado que la posición del sujeto se vuelve completamente impersonal, al recoger el marco imágenes distintas de una naturaleza impersonal o incluso vagas formas vaporosas. Estas imágenes son imágenes-tiempo puras, dado que no existe ningún tipo de relación causal, sino icónica, entre ellas y con la narración. Por un lado, las imágenes recurren en los cuatro elementos que componen clásicamente la materia (aire, agua, fuego y tierra), sucediéndose los cielos con nubes, las imágenes marítimas y movimientos de agua, las erupciones magmáticas y las formaciones rocosas. Por otro lado, las imágenes también cuentan, en fragmentos sucesivos pero suficientemente representativos, el origen de la vida en la Tierra: la vida molecular, las primeras formas de vida en el agua, los dinosaurios, el meteorito, etc. En tercer lugar, encontramos también otro tipo de imágenes, aquellas formas vaporosas que recuerdan a formaciones cósmicas, así como imágenes del universo: galaxias, nebulosas, planetas, etc.

Los tres tipos de imágenes se relacionan, como he dicho, icónicamente entre ellas y con la narración anterior, a través de sus referencias a la macroestructura conformada por la temática ya descrita: el bien y el mal relacionado con la vida y la muerte y con Dios. De esta manera, encontramos la temática de la vida representada icónicamente en los cuatro elementos, mientras que el nacimiento de la vida en la Tierra se relaciona con el nacimiento de la vida humana. Finalmente, lo cósmico se erige naturalmente como una representación de la (no) presencia de Dios en el Universo, al igual que se duda de su inexistencia en la narración por la pervivencia del mal y la muerte del bien.

5. Conclusiones

En el presente trabajo he intentado establecer la presencia de aquello que he denominado, por analogía con el término literario, un *modo lírico cinematográfico*. Para ello, he partido de la teoría del cine de Deleuze, relacionando su concepto de imagen-tiempo con las características de la lírica en literatura, de manera que, al igual que puede hablarse de *narración* en el ámbito cinematográfico, estas características estructurales compartidas con la lírica por cierto tipo de películas podría permitirnos hablar de *lirismo*, a efectos de comparativa e incluso como modo interartístico.

Esta perspectiva se ha completado desde la teoría cognitiva. Por un lado, he recogido algunas de las consideraciones principales de la teoría semiótico-cognitiva del cine de Buckland (2004), basada en la teoría cognitiva de la *cognición corporizada* (*embodied cognition*), que he completado con aspectos de la teoría cognitiva general y literaria. En cuanto a la primera, la proyección de la percepción corporal del espectador en la pantalla que sugería Buckland se encuentra basada en las neuronas espejo, que nos permiten simular estados corporales, mentales y emocionales de otras personas, de manera que he hipotetizado que es esto también lo que ocurre en el cine, al igual que se ha demostrado su actividad en la lectura literaria (Speer et al., 2009; Miall, 2009). En cuanto a la teoría cognitiva de la literatura, específicamente en lo relativo a la poesía, he intentado aplicar la teoría de la iconicidad de

Margaret h. Freeman (2007, 2008, 2009, 2011b), que la propia lingüista cognitiva postula como existente en todas las artes (Freeman, 2011a). Esta teoría plantea la unión inextricable entre forma, contenido y sentimiento para formar la *iconicidad poética*.

Finalmente, he aplicado los principios anteriores al análisis de la película *The tree of life* (2011) de Terrence Malik. De esta manera, he descrito el lirismo evidente de la película en su forma estructural icónica, aplicando la concepción de Freeman al ámbito cinematográfico. Además, he descrito cómo estas estructuras icónicas rigen la manera en que el espectador se relaciona emocionalmente con las imágenes, como hemos visto, a través de las neuronas espejo. Mediante este método, he logrado explicar cómo la película se plantea como un desarrollo no narrativo, sino icónico, de la temática del bien y el mal relacionada con la vida y la muerte y con Dios: en otras palabras, si existe Dios, por qué permite la muerte del bien y la supervivencia del mal.

Bibliografía

- AGAMBEN, G. (1999). "El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad. Séptima jornada". En CABO ASEGUINOLAZA, F. (ed.) (1999), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros.
- ÁLVAREZ ASIAIN, E. (2011). "De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen fílmica". *Eikasia*, 41, 93-112.
- BERMÚDEZ, V. (2013). "Prospecciones cognitivas de la percepción en la poesía de Lorand Gaspar". En GAMONEDA, A. y BERMUDEZ, V. (eds.), *Inscriptions littéraires de la science. Actes du Colloque ILICIA, Salamanca, juillet 2013*, 39-52.
- BUCKLAND, W. (2004). *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COMBE, D. (1992). *Les genres littéraires*. París: Hachette.
- DAMÁSIO, A. (2010). *Self Comes to Mind*. New York: Pantheon Books.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- DE SERMET, J. (1996). *L'adresse lyrique*. En RABATE, D. (ed.), *Figures du sujet lyrique*. París, PUF.
- FAUCONNIER, G. y TURNER, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- FREEMAN, M. H. (2007). "Poetic Iconicity". En CHŁOPICKI, W, PAWELEC, A. y POKOJSKA, A. (2007), *Cognition in Language: Volume in Honour of Professor Elzbieta Tabakowska, Annual Review of Cognitive Linguistics* (472-501). Krakow: Tertium.
- FREEMAN, M. H. (2008). "Revisiting/Revising the Icon through Metaphor". *Poetics Today*, 29, 2, 353-370.
- FREEMAN, M. H. (2009). "Minding: Feeling, Form, and Meaning in the Creation of Poetic Iconicity". En BRÔNE y VANDAELE (eds.) (2009), *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps* (169-196). Berlin: Mouton de Gruyter.

- FREEMAN, M. H. (2011a). "The Aesthetics of Human Experience: Minding, Metaphor, and Icon in Poetic Expression". *Poetics Today*, 32, 4, 717-752.
- FREEMAN, M. H. (2011b). "The Role of Metaphor in Poetic Iconicity". En FLUDERNIK, M. (ed.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor* (158-175). New York: Routledge.
- INGARDEN, R. (1973). *The cognition of the literary work of art*. Evanston: Northwestern University Press.
- MIALL, D. S. (2009). "Neuroaesthetics of Literary Reading". En SKOV, M., VARTANIAN, O., MARTINDALE, C., BERLEANT, A. (eds.), *Neuroaesthetics*. New York: Routledge, 233-247.
- OOMEN, U. (1999). "Sobre algunos elementos de la comunicación poética". En MAYORAL, J. A. (ed.) (1999), *Pragmática de la comunicación literaria* (137-150). Madrid: Arco/Libros.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1999). "Pragmática, poesía y metapoesía en 'El poeta' de Vicente Aleixandre". En CABO ASEGUINOLAZA, F. (ed.) (1999), *Teorías sobre la lírica* (177-201). Madrid: Arco/Libros.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2009). *Poéticas de poetas: Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SCOTTO, C. (2019). "El lenguaje verbal también es icónico: correspondencias transmodales y simbolismo sonoro". En SCOTTO, C., RODRÍGUEZ, F. G., AUDISIO, I. (eds.). (2019). *Los signos del cuerpo: Enfoques multimodales de la mente y el lenguaje*. Buenos Aires: Teseo.
- SPEER, N. K. et al. (2009). "Reading stories activates neural representations of visual and motor experiences". *Psychological Science*, 20 (8), 989-999.
- STOCKWELL, P. (2002). *Cognitive poetics: An introduction*. Hoboken: Routledge
- TSUR, R. (1992). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Amsterdam: North-Holland Elsevier Science Publishing.
- TSUR, R. (2012). *Playing by Ear and the Tip of the Tongue: Precategorical information in poetry*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.