

ANÁLISIS SEMIÓTICO DE UN TEXTO FÍLMICO: CULTUREMAS Y SÍMBOLOS EN "UN TOQUE DE CANELA" DE T. BULMETIS¹

Amor López Jimeno

amor@fyl.uva.es

(Universidad de Valladolid)

Nieves Mendizábal de la Cruz

nieves@fyl.uva.es

(Universidad de Valladolid)

RESUMEN:

Tasos Bulmetis plantea los conflictos interculturales de una pequeña comunidad, la de los griegos deportados de Estambul, en *Un toque de canela* de (Πολίτικη Κουζίνα, 2003), una película repleta de símbolos, metáforas y culturemas en la que la cocina funciona como seña de identidad.

PALABRAS CLAVE. Semiótica cinematográfica; Culturema; Simbología; Cocina; Estambul.

ABSTRACT. Tasos Bulmetis raises the intercultural conflicts of a small community, the Greeks deported from Istanbul, in his work *A touch of Spice* (Πολίτικη Κουζίνα, 2003), a film full of symbols, metaphors and culturemes where cooking works like a sign of identity.

KEY WORDS. Film Semiotics; Symbology; Culturemes; Kitchen; Istanbul.

LOS PREPARATIVOS: INTRODUCCIÓN

El análisis de un texto fílmico debe abarcar los tres aspectos fundamentales que lo componen: el formal, es decir, la representación fílmica audiovisual, su estructura narrativa y el contextual, que incluye tanto el proceso de creación como el de recepción por parte del espectador, en un peculiar acto de comunicación.

¹ Trabajo elaborado en el marco del Proyecto de Investigación de la Universidad de Valladolid (GIR), "Lenguas europeas: enseñanza / aprendizaje, pragmática intercultural e identidad lingüística".

Muchos estudios se olvidan de este tercer aspecto, que es, sin embargo, el más importante, pues toda obra cinematográfica es concebida para ser vista, es un mensaje destinado a un receptor múltiple y, por tanto, el estudioso debe traspasar el "envoltorio" visible de una película (textual, formado por los diálogos² pero también por el guión, e iconográfico) y analizar el entramado de signos, símbolos y culturemas³ que subyacen y que condicionan su recepción y comprensión por el espectador.

El lenguaje del cine dispone para organizar su discurso de medios expresivos más amplios que el lenguaje articulado gracias a su carácter eminentemente iconográfico: los juegos de luz y sombras, los colores, la profundidad de campo, el movimiento de los personajes y de la cámara, cuya ubicación determina el punto de vista y los distintos tipos de plano, que se articulan entre sí a través del montaje. El cine ha sido definido como el arte de la implicación, de la sugestión. Toda película está cargada de inferencias simbólicas que cada espectador interpreta en función de sus herramientas semióticas, propias de su cultura, y de su bagaje cultural personal.

Algunas películas se construyen de forma intencionada sobre ese juego de símbolos y su proceso de desciframiento, como por ejemplo, las adaptaciones de la exitosa trilogía literaria de Dan Brown, protagonizada por un profesor de simbología, Robert Langdon⁴. El espectador debe utilizar todos sus recursos para salir victorioso del laberinto de símbolos e implicaturas.

Pero no sólo las películas de misterio o suspense ocultan su mensaje para provocar la participación activa del espectador. Cualquier obra, del género que sea, enlaza mensajes en clave (símbolos, metáforas, implicaturas, autoreferencias). Tomemos como objeto de análisis una película en la que abundan estos elementos en una historia que ejemplifica los conflictos de interculturalidad e identidad, en este caso dos pueblos enfrentados por la política pero con culturemas comunes: *Un toque de canela*⁵ de Tasos Bulmetis (título original *Πολιτική Κουζίνα*, Grecia-Turquía 2003). El autor ha escogido el culturema de la cocina para simbolizar el problema de identidad e

² Nos limitamos al cine sonoro por motivos obvios, pero no olvidemos que también el cine mudo tiene un considerable componente lingüístico, tanto en el guión, como en los rótulos explicativos.

³ Cualquier elemento simbólico específico de una cultura, considerado relevante por sus propios miembros e identificativo frente a otras culturas. Puede ser un objeto o una idea, actividad o hecho suficientemente conocido entre los miembros de una comunidad y con valor simbólico para ella, producto de su patrimonio cultural (historia, literatura, religión, tradición), que les sirva de guía, referencia o modelo de interpretación o acción para sus miembros y por tanto puede utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa (vid. Vermeer- Nord 1997: 34, Vermeer 1983: 8 y Luque Nadal, 2009: 97).

⁴ *El código da Vinci* (2006), *Ángeles y demonios* (2009) e *Inferno* (estreno previsto en octubre de 2016), dirigidas por Ron Howard.

⁵ Comercializada en Hispanoamérica como *La sal de la vida*.

inadaptación de una comunidad a caballo entre dos países y culturas tradicionalmente enfrentados, Grecia y Turquía.

LOS ENTRANTES: UN TOQUE DE CANELA

Segundo largometraje de Bulmetis, *Πολίτικη Κουζίνα* (Grecia-Turquía 2003) cuenta la historia de Fanis (*alter ego* del autor), un griego de Estambul, en varios capítulos presentados como los platos de un menú. Las siempre complicadas relaciones políticas entre Turquía y Grecia marcarán su vida, al verse deportado a un país para él desconocido, Grecia, y separado de su querido abuelo, que permanece en Estambul y de su primer amor, una niña turca con quien compartía juegos y secretos culinarios.

La vida de Fanis en una Atenas desconocida y hostil le resulta insulsa y sólo la cocina al estilo “de la ciudad” (πολίτικη), con su variedad de especias, olores y sabores, le devuelve el recuerdo de su felicidad perdida.



1 Juegos entre Saimé y Fanis en el desván del abuelo, en el que las especias inundan la escenografía. En el plano de la derecha vemos el empleo de la luz para crear un ambiente onírico.

La muerte del abuelo, décadas después, le obliga a regresar a Estambul y reencontrarse con su pasado, lo que le ayudará a pasar página y empezar a sazonar su propia vida, como aquél le había enseñado.

El título original, *Πολίτικη Κουζίνα*, indica que la cocina, concretamente la cocina de Estambul⁷, con su valor simbólico implícito, es la verdadera protagonista de la película. *Un toque de canela* incrementa así la lista de películas que utilizan la comida como hilo narrativo (*Como agua para chocolate*, *Delicatessen*, *Chocolat*, *El festín de Babette*, *Comer*, *Beber*, *Amar* o *Un viaje de 10 metros*, por recordar algunas). La gastronomía adquiere un valor metafórico y se utiliza como un culturema que identifica a una comunidad particular, la de los griegos procedentes de Estambul, un factor clave porque los separa de sus compatriotas de Grecia, llegando incluso a crear

⁶ Las imágenes fueron facilitadas a A. López Jimeno como acreditada de Prensa en la 49ª Semana de Cine de Valladolid.

⁷ Πολίτικη = de la Polis, e.d., “la Ciudad”, por antonomasia, como los griegos siguen llamando a Estambul (para ellos aún Constantinopla).

malentendidos culturales, mientras los une culturalmente a los turcos, con quienes viven un grave conflicto político. La forma de cocinar al estilo de Estambul (“πολίτικα”), con abundantes especias, es pues, un culturema que, por una parte, aglutina a esta pequeña comunidad pero, por otra, les crea un conflicto de identidad e integración.

La película se articula como un menú o banquete en cinco partes (*La Preparación, Los Entrantes, El Plato Principal, Los segundos Platos y Los Postres*) delimitadas mediante rótulos sobreimpresionados en la pantalla⁸.

La historia es en parte autobiográfica. En efecto, Tasos Bulmetis (director y autor del guión) nació en Estambul en 1957 y en 1964 fue deportado junto a su familia por las autoridades turcas a Atenas, donde ha transcurrido su vida y su carrera, salvo los años de estudio de Producción y Dirección Cinematográfica en la Universidad de California, en Los Angeles, EE.UU. Centrado en la televisión, antes de éste sólo había rodado un largometraje, *Dream factory* (1990) y acaba de finalizar (2015) el tercero, *Νοτιάς*⁹, inspirado también en sus experiencias personales.

En el contexto creativo de esta película, están, pues, las propias vivencias del autor y las circunstancias políticas reales que marcaron su vida. Fanis es una víctima de la política, un niño que vivía perfectamente integrado en un entorno cosmopolita y multicultural donde algunos culturemas anulaban las diferencias lingüísticas y religiosas, y que se ve repentinamente desarraigado y enviado a un mundo que, pese a compartir lengua y religión, no identifica como propio.

La política es, pues, el factor externo que trastoca su vida, y todos los hechos históricos apuntados en la cinta son reales: los conflictos diplomáticos entre Grecia y Turquía, el acoso de las autoridades turcas hacia las minorías étnicas y religiosas, las medidas discriminatorias y las sucesivas deportaciones que prácticamente han acabado con la otrora pujante colonia griega de Estambul¹⁰, la frágil monarquía del joven Constantino y el Golpe militar del 21 de abril de 1967 que instaura la Dictadura en Grecia.

⁸ *Vid. infra.* Fig. 18 y 22.

⁹ “Sureño”

¹⁰ Es importante recordar que era una ciudad fundada por colonos griegos y que los griegos la habitaron ininterrumpidamente durante más de 2000 años, incluso tras la conquista otomana en 1453 y la Catástrofe de 1922, que obligó a los demás griegos de Asia Menor a abandonar el territorio turco. Según el Tratado de Lausana (1923) se calcula que 73.000 griegos estambulíes aceptaron la ciudadanía turca y 30.000 la griega, pudiendo permanecer en la Ciudad gracias a un Protocolo bilateral Greco-Turco (1923) y la posterior Convención de Ankara (1930). Sin embargo, debido a la persecución constante y las expulsiones, de los ca. 130.000 grecoestambulíes de 1922, hoy apenas quedan unos 4.000.

Tras la crisis diplomática greco-turca de 1964, quienes no tenían nacionalidad turca, como los Bulmetis/Iakovidis, fueron expulsados y sus bienes confiscados¹¹. Pero, aunque habían recibido la nacionalidad griega y compartían lengua y religión, la mayoría ni siquiera conocía Grecia y el choque cultural era mayor de lo que esperaban. “*Creía que Grecia era más bonita de lo que en realidad es*”, confiesa en la película el padre. Su integración, efectivamente, no fue fácil. Los códigos sociales y culturales eran diferentes, y creaban malentendidos que se representan en la cinta mediante escenas cómicas, como las sospechas de la maestra sobre el patriotismo (es decir, sobre la legítima pertenencia a un grupo social con identidad común) de los Iakovidis porque Fanis confunde al Héroe Nacional Kolokotronis¹² con un verbo o las dudas sobre las inclinaciones sexuales del niño por su afición a la cocina.

En un tono amable entre el cuento, la comedia y el drama, la cinta recurre a la metáfora culinaria para representar el conflicto de identidad e integración de la minoría étnico-religiosa de los grecoestambulíes tanto en la sociedad turca como en la de Grecia.

EL PLATO PRINCIPAL: LA SEMIÓTICA APLICADA AL ANÁLISIS FÍLMICO

El análisis semiótico puede aplicarse tanto a un texto lingüístico como a uno fílmico¹³, cuyo discurso se articula en unidades (imágenes, planos, escenas, secuencias) de la misma manera que un código gramatical, con la salvedad de que el discurso fílmico no se organiza linealmente. La combinación de todos sus componentes (lenguaje/sonido, imagen, movimiento) dentro de un proceso semiótico configura el discurso cinematográfico como un conjunto complejo y estructurado de enunciados múltiples¹⁴, a los que la cámara, con sus ángulos y movimientos, imprime un determinado punto de vista.

C. Metz (1973: 273) establecía cinco materias de expresión del cine: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas. Peirce (1974) los reduce a tres: iconos (imágenes), símbolos

¹¹ El Gobierno Turco incumplió la citada Convención de Ankara (1930) y los deportó a Grecia; *vid.* Alexandris (1983).

¹² Θεόδωρος Κολοκοτρώνης (1770-1843). Líder de la Guerra de Independencia. Por sus actividades contra las autoridades turcas tuvo que exiliarse en las Islas Jónicas, a la sazón Protectorado británico. Se alistó en el Ejército inglés y destacó en las Guerras Napoleónicas. Retornó a Grecia para organizar las tropas irregulares griegas y fue fundamental en la recuperación de su Peloponeso natal. Tras la independencia, apoyó al Primer Ministro, Kapodistrias, aunque discrepaba de su “occidentalismo” (él prefería la alianza con Rusia) y rechazaba la monarquía (de origen bávaro), por lo que fue acusado de traición y encarcelado. En prisión aprendió a escribir y redactó sus *Memorias*, una de las cumbres de la literatura neogriega.

¹³ Casetti-Di Chio (1994), Mendizábal (2011).

¹⁴ *Vid.* Bessalel (1991).

(palabras) e indicios, que abarcarían todos los signos con una relación causa-efecto, ruidos, colores o síntomas naturales (Casetti: 1994).

La especificidad del lenguaje fílmico viene determinada, en primera instancia, por la imagen en movimiento, verdadera esencia del cine (< κίνηση "movimiento"). Las imágenes en movimiento combinan distintos códigos heterogéneos (Casetti - Di Chio: 1994, 75). Considerando que el cine es un sistema de signos, constituido por la combinación de sonidos, imágenes y palabras en unas coordenadas espacio-temporales, la semiótica se presenta como el instrumento idóneo para analizar los múltiples signos de un texto fílmico.

Como es bien sabido, la unidad mínima de un texto de este tipo es el plano, que puede ser de diverso tipo según la ubicación y el ángulo de la cámara y que se articula en unidades superiores (escenas, secuencias) por medio del montaje. Los planos adquieren valor cuando se articulan entre sí, constituyendo un enunciado autónomo con valor opositivo respecto a los demás planos. Cada plano y sus unidades superiores cumplen una función lingüística: así, un plano general (PG) puede tener una función meramente enunciativa, narrativa, mientras que a medida que la cámara se aproxima al personaje/objeto (Planos Medios = PM > Primer Plano = PP > Plano de Detalle = PD), aumenta la función expresiva. La elección de un determinado tipo de plano en detrimento de otro expresa la intencionalidad del autor (= emisor) respecto al espectador (= receptor), intentando manipular su interpretación del mensaje (función conativa) a través de la imagen, sin necesidad de palabras.

En esta película abundan, por ejemplo, los PD de la comida o de las especias para resaltar su carácter de culturema simbólico, y a menudo se sitúan intencionadamente los platos o el menaje (horno, cacerolas) en un lugar preeminente del campo de visión respecto a las figuras humanas.



2 PP de los condimentos que dan sabor a la comida: azúcar (y leche), a la izquierda, canela, a la derecha

El PP es usado en escenas de mayor intensidad dramática, como el encuentro de Fanis y Mustafá en el hamam, cuya rivalidad por el amor de Saimé se refleja mediante un típico plano-contraplano¹⁵.

La imagen cinematográfica no es meramente denotativa, sino inevitablemente connotada, no sólo por las características intrínsecas del objeto mostrado y por el referente, sino sobre todo por el punto de vista adoptado por el autor, que se configura a través de la posición y angulación de la cámara, el encuadre y la iluminación para cumplir su función semiótica: un ángulo neutro es, en principio, objetivo, mientras que los ángulos inclinados, en picado o contrapicado, asumen una función expresiva o enfática¹⁶. La función semiótica (conativa) del movimiento de cámara es dirigir la mirada del espectador a través de la acción/narración, manipulando, por tanto, el mensaje que éste recibe según la intención del autor, incluso cuando el mensaje parezca objetivo (enunciativo, narrativo): la elección de un determinado punto de vista condiciona siempre la intencionalidad del emisor, de manera que ningún mensaje es absolutamente neutro. Recordemos, por ejemplo, la magistral escena inicial de *Ventana indiscreta* de Hitchcock, un maestro en manipular al espectador; el movimiento de la cámara parece mostrar objetivamente una panorámica de un vecindario cualquiera en la gran ciudad, pero pronto descubrimos que corresponde a la mirada del protagonista, que está observando a sus vecinos. Esta vigilancia forzosa (por la inmovilidad del personaje), y aparentemente inocente, sirve para situar la acción en su contexto espacio-temporal pero crea en el receptor la expectativa de que algo va a suceder.

Pero el lenguaje cinematográfico se basa no sólo en la palabra sino, sobre todo, en la imagen. La fotografía es un código semiótico intrínseco al lenguaje específico del cine, indispensable para articular su discurso y para transmitir su mensaje. El manejo de la luz (natural, directa, artificial, difusa, indirecta) y por consiguiente las sombras¹⁷, cumple también distintas funciones, e incluso la iluminación más aparentemente neutra y natural, es en el cine un artificio y busca crear una atmósfera determinada. Aquí, por ejemplo, se ha buscado intencionadamente una luz natural

¹⁵ Vid. *infra*, fig. 4.

¹⁶ Vid. como ejemplo de picado la imagen de Mustafá vestido para la ceremonia de la circuncisión, intentando subir al desván del señor Vasilis, en posición de inferioridad respecto a Fanis (*infra*, fig. 3), y la imagen de Fanis mostrando la cocinita de juguete que le ha regalado Saimé en la aduana (fig.12): el plano picado le hace parecer diminuto frente al busto de Atatürk y la bandera turca. La carga simbólica (de humillación frente al abuso de poder que acaban de sufrir y la vergüenza de mostrar sus escasas posesiones) queda enfatizada por la posición de la cámara.

¹⁷ Recordemos el expresionismo alemán, con su magistral empleo de la oposición luz/sombra, o el empleo de las sombras en el género de terror, con la función de provocar una reacción específica (la sorpresa y el miedo) en el espectador.

invernal y una iluminación artificial que recreara la década de los 60-70, mientras los ambientes interiores crean una atmósfera onírica y nostálgica¹⁸.

El cine, como toda comunicación, es multisemiótica y multicanal (Kerbrat-Orecchioni, 1996: 26-27): las funciones principales del proceso de comunicación oral, como son la referencia y la metacomunicativa, se sustentan no sólo de forma verbal (diálogos y parlamentos de los personajes) sino también con mensajes escritos (rótulos), mientras que las funciones más subjetivas, como la expresiva o la de contacto (fática), se apoyan normalmente en elementos no verbales, esenciales en el lenguaje cinematográfico, basado en la interpretación de los actores, con su gestualidad y modulación de la voz.

Lo más interesante de aplicar la teoría semiótica al cine es observar, precisamente, los elementos no verbales de su discurso.

Tratándose de un arte en movimiento, es fundamental observar el tratamiento de los espacios y cómo los personajes se desenvuelven en ellos y entre sí (distancia conversacional), objeto de la proxémica.

El tratamiento del espacio es muy importante en esta película, articulada sobre la oposición espacial y cultural Estambul/Atenas.

En cuanto a la proxémica, algunos escenarios de la película son relevantes por su carga simbólica, empezando por el Observatorio Astronómico de Atenas, de la primera escena, cuyo significado se comprenderá en el desarrollo de la historia del protagonista.

1. El principal espacio simbólico es, sin duda, el desván de la tienda del abuelo, un espacio cerrado, cargado de olores, con una luz tamizada y sugerente¹⁹, donde se producen las escenas de mayor intimidad: las "lecciones" (g)astronómicas de Vasilis a su nieto y los juegos de Fanis y Saimé y que se convertirá en una especie de "paraíso" primigenio del que Fanis se verá expulsado, como veremos. Frente al espacio público (la tienda), el desván es un espacio privado vedado a los extraños, como el pequeño Mustafá. La escalera delimita una frontera simbólica (acentuada por el tipo de plano) que separa sus respectivos pueblos (turco/griego).

¹⁸ Vid. por ejemplo la fig. 1, en el desván.

¹⁹ Vid. *supra*, fig. 1.



3 Plano picado que muestra en PP a Fanis, de espaldas, en lo alto de la escalera (= frontera) que separa la tienda del desván, vetado para el niño turco, que dirige allí una mirada de deseo.

Este plano tiene uno paralelo al final, cuando Mustafá interrumpe²⁰, subiendo la escalera también en plano picado, la intimidad de su mujer y Fanis en la cocina de su casa, por el cumpleaños de su hija.



2. Otro espacio simbólico es el hamam, lugar tradicional de reunión y confidencias y, sin duda, uno de los espacios más representativos de Estambul. Allí se reúnen los griegos preocupados por las crisis diplomáticas y allí cita Fanis a Mustafá para conocer el alcance de su amor por Saimé, porque *"el vapor abre las almas como los mejillones"*.



4 Escenas del hamam. A la izda. Fanis niño, al fondo, escucha subrepticamente las conversaciones de los adultos. A la dcha. Mustafá y Fanis abren sus corazones.

3. Si hay un escenario significativo en esta película son, indudablemente, las distintas cocinas: la de la casa de Estambul, la de la casa de Atenas, la del burdel, el restaurante donde trabaja Fanis de joven, la de sus tías. En la cocina se refugia Fanis en la casa de Atenas, intentando recrear su universo estambulí. La carga nostálgica y erótica es tal que le prohíben la entrada para forzarlo a olvidar el

²⁰ De nuevo con una vestidura simbólica. Sobre los uniformes, *vid. infra*.

pasado y reforzar su "masculinidad", ya que la cocina es un espacio reservado a las mujeres, en la conservadora sociedad griega. En una escena cargada de ironía y comicidad, el pope purifica la cocina de los Iakovidis para expulsar los "espíritus malignos" que inducen al niño a cocinar, aunque sucumbe a sus tentadores guisos, ante las sorprendidas miradas²¹ de los padres.



5 La pasión del niño por la cocina resulta sospechosa y recurren a la religión para reprimirla.

4. Pero sin duda, si hay un espacio simbólico en todas las culturas son los lugares de culto. Aquí se utilizan sendas escenas en la iglesia (ortodoxa) para marcar la decadencia de la presencia griega en un entorno turco/musulmán, y dos gestos, uno que funciona como culturema, (encender una vela), y otro, el de aupar a otra persona (un gesto de contacto), primero el abuelo a Fanis niño, y después Fanis adulto a un anciano, de los últimos griegos que quedan en Estambul (no hay ninguna vela). El golpe de viento que apaga esa vela simboliza la vida que se apaga, la del abuelo y la de los griegos en Estambul.



6 Escenas paralelas en la iglesia con dos gestos simbólicos

²¹ paralenguaje con un fuerte componente semántico, en este caso irónico.



7 Símbolo evidente: vela apagada.

LOS INGREDIENTES

Otra categoría de elementos no verbales del lenguaje cinematográfico clave en esta película y cargadas de significado implícito son los sabores y olores, que caracterizan, la cocina oriental, leit motiv de la cinta.

Diversas escenas similares prueban lo importante que es para esa comunidad reunirse toda la familia o amigos en torno a una opípara comida y el ritual de prepararla²². Pero tales encuentros suelen ser interrumpidos de forma abrupta, dramática, o, en alguna ocasión, tragicómica (así, el frustrado compromiso matrimonial del tío Emilio, que acaba con los comensales vomitando).

Aunque el espectador no puede percibir los olores, en esta película, sin duda, los olores y sabores desempeñan un papel diferenciador entre la cultura gastronómica oriental (culturema supranacional compartido por turcos y griegos estambulíes) y la griega continental. El uso de especias en la primera no sirve sólo para potenciar el sabor de los guisos, sino que adquiere una función simbólica, casi mágica, manipulando la voluntad de los comensales; así, por ejemplo, la canela, "*sirve para abrir los corazones*", el jengibre "*revela secretos*" y la reina de las especias, la sal, potencia el sabor de la comida y de la vida. El culturema del uso de especias se utiliza como símbolo polivalente: de la sabiduría del anciano (el abuelo), la estrecha unión entre éste y su nieto, prueba de iniciación para entrar en la comunidad, arma de seducción de Fanis y vínculo de éste con su infancia en el destierro. El abuelo le enseñó las cualidades de las especias identificándolas con los planetas y de mayor Fanis se hace astrónomo como una forma de conservar los lazos con el paraíso perdido de su infancia.

²² Vid. *infra* fig. 12 y 14.



8 El abuelo enseña a Fanis los planetas a través del sabor y olor de las especias, porque *"la palabra "gastronomía" contiene la palabra "astronomía"*.

Secretos que comparte con Saimé a cambio de que baile para él. El olor de las especias se convierte en un código secreto entre ambos, y así, impregnan las postales²³ para aprender geografía (*"Grecia huele a orégano"*) y, después, para transmitirse mensajes de amor en la distancia: él impregna sus cartas de canela, *"dulce y amarga como todas las mujeres"*, la especia de Venus, símbolo universal del amor. Mensaje implícito que, sin embargo, capta también Mustafá, cuando aparece en la fiesta de cumpleaños de su hija: *"canela en las albóndigas... no sé si interrumpo algo o he llegado demasiado tarde"*.



9 Las especias y sus olores se convierten en un código secreto

Otro elemento de la escenografía lo constituyen los "artefactos", como el vestuario y el decorado, que contextualizan el mensaje verbal en un marco iconográfico.

1. El vestuario puede ser una marca de culturema religioso y etnográfico, como el traje de la circuncisión²⁴, un signo de religión y marca de culturalidad que identifica a los turcos, musulmanes, frente a los griegos, cristianos. El vestuario basta, pues,

²³ La carga erótica de las postales se comprueba cuando el tío Emilio, decidido a casarse, retira de la cabina de su barco todas las que ha ido coleccionando.

²⁴ *Vid. supra*, fig. 3.

para contextualizar una escena en un ritual propio de la religión musulmana, y en concreto en Turquía²⁵.

2. Un vestuario con carga simbólica universal son los uniformes, representación de autoridad y poder que a Fanis le inspiran miedo. Aparecen en los peores momentos de su vida: el primero, su salida de Turquía: los agentes de aduanas revisan la cocinita que le ha regalado Saimé y la marcan con tiza, un signo de aceptación que Fanis siente como una violación de sus secretos. *“Los turcos nos expulsaban como griegos, y los griegos nos recibían como turcos”*.



10. Plano picado de la aduana, con dos claros símbolos (la efigie de Kemal Ataturk, padre de la nueva Turquía, a la izda. y la bandera, a la dcha.) en primer término

De uniforme viste el policía que le sorprende cocinando en el burdel y su propio uniforme de boy scout es signo del castigo con que intentan integrarlo por la fuerza en la sociedad ateniense, aunque paradójicamente le granjea la simpatía de la Madame, al recordarle a su hermano, muerto en el 22²⁶. Y de nuevo amenazadores le resultan los uniformes militares, en su frustrada escapada, que coincide con el Golpe de los Coroneles (21 de abril de 1967, señalado en una pancarta), inicio de la Dictadura. El plano de los numerosos militares junto a sus padres en la estación de Atenas, produce, sin embargo, un efecto cómico. Más tarde, cuando Saimé le pregunta a Fanis por qué no ha regresado a Estambul en tantos años, él responderá *“lo intenté una vez, pero unos tanques me lo impidieron”*.

Finalmente, otro uniforme militar frustrará el reencuentro de Fanis y Saimé: el de Mustafá, médico militar, que aparece de improviso en la fiesta de cumpleaños de su hija²⁷.

²⁵ Mientras que en otros países a los niños musulmanes se circuncida a los niños nada más nacer, en Turquía se espera unos 7 años, convirtiéndose así en un “rito de paso” de la infancia a la adolescencia.

²⁶ Referencia implícita a un parámetro contextual histórico: los griegos fueron expulsados de Asia Menor tras su derrota en la Guerra Greco-Turca en 1922, una herida colectiva aún no superada. La Madame es también de origen oriental, e identifica a Fanis como “uno de los suyos” porque echa azúcar en las γεμιστά (tomates y pimientos rellenos).

²⁷ Vid. supra fig. 3



11 Ejemplos del valor simbólico (negativo) del vestuario.

- Entre los artefactos simbólicos destacan en esta película los utensilios de cocina (cacerolas, horno, olla) que a menudo, en PP, roban protagonismo a los personajes, así como los variados y exquisitos platos de la πολιτική κουζίνα, mostrados habitualmente con un travelling en picado o en PP.



12 los personajes se sitúan en el campo de visión en un plano secundario frente a la comida y a menudo dirigen su mirada hacia ella, con apetito (a la izda. y abajo izda.) o con sospecha (a la dcha.: el padre huele a canela en las albóndigas y reprende a su mujer, aunque el gesto pícaro de Fanis lo delata).



- Mayor carga simbólica contiene la cocinita de juguete de Saimé, germen de su amor infantil, que ella misma desvela en su despedida: *“así me recordarás. Cuando juegues con ella, tú cocinarás para mi y yo bailaré para ti”*



13 "artefacto" con una fuerte carga simbólica: la cocinita de Saimé, mensaje codificado entre ambos y fetiche para Fanis en su destierro.

3. Como contraposición, otro artefacto que adquiere significado implícito (simbólico y a la vez cómico) son los electrodomésticos modernos que trae el tío Emilio de sus viajes, como la olla a presión, cuya explosión simboliza las dificultades de adaptación de esta pequeña comunidad.



14 Otro plano en el que el artefacto culinario se sitúa en PP protagónico frente a los personajes. Obsérvense sus gestos (amenazante, de sorpresa, de miedo).

4. Un artefacto recurrentemente utilizado como implicatura del paso del tiempo es el reloj. En un momento clave en la trama de la historia se muestra un reloj de pared en PP (escena en que comunican a la familia Iakovidis que deben abandonar Estambul). Sólo después entenderemos, por boca del padre, su mensaje implícito: el agente turco le había ofrecido quedarse, si asumía la religión y nacionalidad de los turcos, es decir, si renunciaba a su identidad.



15 Ejemplo de objeto con una carga simbólica universal: el péndulo del reloj, en primerísimo plano, frente a las figuras humanas, difuminadas al fondo, representa la toma de una difícil decisión.

5. Menos evidente es el significado implícito de otro artefacto, las radiografías del abuelo, asociadas siempre a sus viajes frustrados a Atenas: sus dolores son psicósomáticos: “cada vez que había una crisis con los turcos, recibía una radiografía”.



16. Radiografía en PP y resaltada en plano picado (dcha.) frente a los personajes para remarcar su condición simbólica. La escenografía recrea un típico café griego, con los parroquianos jugando a *tavli* (izda.).

La escenografía tiene en el cine la función de situar la acción en un contexto espaciotemporal determinado. Aunque a menudo no seamos conscientes, el marco escenográfico aporta al espectador solo mediante la imagen un mensaje inmediato sobre dónde y sobre todo cuándo se sitúa la acción. Un ejemplo claro es el género histórico o las películas “de época”, que sitúan automáticamente al espectador en el pasado gracias a la escenografía. Pero incluso en una obra situada en el presente se sitúa la acción en unas determinadas coordenadas espaciotemporales a través de la vestimenta de los personajes o de algún elemento arquitectónico identificable. En *Un toque de canela*, por ejemplo, el autor nos ubica en el arranque de la película mostrando un muecín que llama a la oración desde un minarete. Al abrirse el encuadre reconocemos el “skyline” de la ciudad de Estambul, con sus abundantes cúpulas y minaretes. Cuando cambie el escenario, recreará esta escena con los elementos equivalentes: un pope tocando la campana en una iglesia ortodoxa nos dará a entender que la acción se ha trasladado a Atenas. La oposición de los elementos arquitectónicos y sonidos representativos (canto del muecín / campanadas) marcan la oposición no sólo religiosa, sino de dos mundos, con su correspondiente cultura.



17 Diversos elementos no lingüísticos (arquitectónicos, decorativos, de vestuario, sonoros) que marcan las diferencias culturales y religiosas. A la derecha, además, un símbolo claro: la cruz.

Esos dos mundos que conviven en Fanis pero, para su desdicha, enfrentados políticamente, quedan señalados en varios planos por medio de rótulos contrapuestos: "Estambul, 1959" / "Atenas, 1964" (sobreimpresos en la pantalla), e "Istambul-Atenas" / "Atenas – Constantinopla" (en griego) en los carteles de los vagones.



18 Rótulos. Incluso el alfabeto contiene una información contextual geográfico-cultural. La simetría de los planos contrapuestos muestran tácitamente la oposición de los dos mundos y del viaje: ida (izda.) y vuelta (frustrada, dcha.).

En otros casos basta la iconografía para ubicar al espectador en un determinado contexto. El retrato de los Reyes, por ejemplo, en la comisaría, sitúa la acción geográficamente (en Grecia) y temporalmente (durante el breve reinado de Constantino y Ana María). Igualmente, el decorado de la escuela señala iconográficamente, con el mapa de Grecia y el retrato de Kolokotronis, dónde se desarrolla la acción.

Pero sobre todo se expresa el contraste entre ambos mundos a través del culturema de la gastronomía, es decir, los sabores, olores y colores: los elaborados y especiados platos de la cocina estambulí representan una cultura más sensual, heterogénea y cosmopolita que la ateniense. La preparación de los guisos está ligada, en Estambul, a la tradición de narración oral de cuentos y leyendas, como explica el propio autor, *"Estambul era una ciudad cosmopolita. Gente de todo el mundo abandonaba sus países de origen y viajaban a Estambul para comenzar una nueva vida. Para no olvidar la tierra de donde procedían, estos inmigrantes solían "incorporar" cuentos tradicionales de sus países a sus recetas culinarias. Todo lo que llevaban en sus maletas era una pizca de pimienta, un poco de orégano y unas hebras de azafrán"*²⁸.

La cocina, de hecho, un elemento cultural pragmático de primer orden, es el verdadero protagonista de la película, según indica el título original: *Πολιτική κουζίνα*,

²⁸ Press book de la película.

es decir, la Cocina “de la Ciudad” (= Estambul), cuya traducción al castellano “Un toque de canela”, pierde su sentido verdadero y el juego de palabras del original Πολιτική = “de la Ciudad” pero también Πολιτική²⁹ “política”. Porque en efecto, la política marca la vida del protagonista, al obligarle a abandonar su amada ciudad natal, Estambul, (“nosotros no nos fuimos, nos deportaron” le rectifica a Mustafá, en el hamam), a su querido abuelo y, sobre todo, a su amada Saimé.

Los lazos con el pasado se expresan simbólicamente a través de la cocina: Fanis cumple las recomendaciones de su abuelo que, en su despedida, le insta a mirar las estrellas y no olvidar echar sal en su vida porque “la palabra astronomía está contenida en la palabra gastronomía” y la sal “da sabor a los alimentos y a la propia vida” y las de Saimé, y él sigue cocinando, siempre a la manera oriental, en recuerdo de su amor. Código que sólo ellos comparten: Fanis le pregunta a Mustafá, en el hamam, si sabe cocinar, para averiguar si su amor por ella es verdadero.

Las especias, pues, en esta película, son una seña de identidad, un culturema con fuerte carga simbólica, cuyo conocimiento es requisito imprescindible para integrarse en la comunidad:



19 Dos escenas paralelas en la cocina: la cacerola e ingredientes en PP, la “candidata” a entrar en la familia, con gesto de desagrado, cocinando ante el “tribunal” examinador (las mujeres, Fanis y la matriarca, sentada). El vestuario, decorado y el personaje de Fanis, (distinta edad, distinta posición en el encuadre, distinto actor) marcan la diferencia temporal.

Otra escena que se repite (al poco de establecerse en Atenas y 35 años después) es la comida familiar, preludio de la inminente llegada del abuelo, que nunca se produce. En ambos casos una llamada de teléfono anuncia la decepción.

Igualmente el timbre de la puerta que interrumpe una comida augura malas noticias:

Quién	cuándo	qué
Agentes de inmigración	Cena familiar	deportación de los Iakovidis
Mustafá	Cumpleaños de la hija de Saimé	separación de Saimé y Fanis

²⁹ En el original se mantiene la ambigüedad porque ΠΟΛΙΤΙΚΗ aparece siempre en mayúsculas.

Otro elemento acústico utilizado para marcar las diferencias culturales es la música, culturema nuclear de cualquier cultura³⁰, cuya función es eminentemente expresiva. La banda sonora es melancólica, triste, subjetiva: transmite los sentimientos del protagonista. Pero también tiene una función anafórica, referencial, pues interrelaciona escenas, como las dos despedidas de Fanis y Saimé en la estación, el vuelo del paraguas en el faro y el reencuentro en el entierro, o el regreso de Fanis a la tienda del abuelo. Dos melodías destacan en la banda sonora y funcionan como marcas de oposición: el tsifteteli³¹ que baila la niña para Fanis en el desván, una danza claramente oriental (aquí identifica el mundo de Estambul), frente al jasápico, universalmente identificador de Grecia³².

Otro elemento iconográfico que adquiere valor simbólico es el color: el paraguas rojo identifica a lo largo de toda la cinta a Saimé y, por consiguiente, el amor. Amor imposible (cuando sale volando por encima del Bósforo) y recuperado (cuando lo abre en el entierro del abuelo, entre todos los paraguas negros, signo de luto).



33

20 el paraguas rojo, símbolo del amor, identifica a Saimé a lo largo de la película.

³⁰ Esto es claro en culturas que cuentan con un género musical propio, como el flamenco, indisolublemente asociado a España. Sin formar un género, algunas melodías funcionan como culturemas, como el citado canto del muecín.

³¹ El tsifteteli (del turco *çifte-telli* "con doble cuerda", porque se tocaba con un violín) es un baile oriental, exclusivamente femenino, de movimientos ondulantes y sinuosos, sin pasos fijos y ritmo 2/4.

³² En efecto, es el ritmo que el resto del mundo conoce como "sirtaki" a partir de la película *Zorba el griego* de M. Cacoyannis, 1964. Es un baile masculino, en ritmo 4/4, que remonta a la época bizantina. En la película hay dos, uno de ellos cantado por Natasha Teodoridu, "Στα λιμάνια ανάψανε φωπιές" (Fuego en el puerto), y otro instrumental.

³³ Esta escena parece un tributo al entierro de *La condesa descalza*, de J. Mankiewicz (1954).

Los rótulos sirven para ubicar la acción no solo en el espacio sino también en el tiempo interno de la obra, que no sigue un discurso narrativo lineal, sino que retrocede y avanza en un margen de unos 40 años. La película comienza con Fanis adulto, en Atenas, y el anuncio de la inminente llegada de su abuelo, de nuevo frustrada. La llamada de teléfono provoca esta vez en Fanis la reacción de volver a Estambul, después de 30 años. La acción efectúa un *flashback* para contarnos, en la segunda parte de la película ("Los primeros platos"), sus primeros años allí y cómo y por qué acabó en Atenas, su insulsa vida posterior en Grecia y su difícil integración. Tras una elipsis temporal, la tercera parte retorna al presente para narrar el retorno a Estambul, y el desenlace de la historia ("Los postres").



21 Rótulos sobreimpresos en pantalla con distintos mensajes.

Finalmente, en cuanto a la quinésica, podemos destacar algunos gestos que funcionan como culturema identificativo de los griegos estambulíes (como explica la voz en off) frente a los de Grecia.

1. Uno de ellos es golpearse la mejilla para expresar sorpresa o incredulidad:



22 Culturema gestual de la comunidad griega de Estambul, como signo de estupefacción.

2. Otro gesto tipificado de esta comunidad es "escuchar" y oler las berenjenas:



23 Planos paralelos dispuestos en espejo.

3. O los movimientos (incluso sincronizados) para responder cuando alguien les pregunta por una dirección, que se repiten en tres escenas, en Atenas, los cuatro ancianos, y en Estambul, delante de la tienda, el abuelo y más tarde Fanis.



24 Escenas paralelas que muestran un *culturema* gestual. Idénticos movimientos sincronizados, entre los ancianos, incluido el abuelo, y mismo tipo de plano (picado) y la locación entre éste y Fanis.

4. Finalmente, otra conducta tipificada simbólica es el gesto de dolor (psicosomático) de llevarse la mano al cuello, que traduce el miedo a una pérdida: *"a mí la sola idea de irme me produce un dolor aquí"*, dice el abuelo. Lo repite Fanis también en el hamam, cuando se entrevista con el marido de Saimé, Mustafá, que interpreta correctamente el sentido implícito: *"en el mismo lugar que el Señor Vasilis... las viejas heridas dan mucha guerra. ¿Sigues enamorado de ella?"*.



25 PP idénticos de abuelo y nieto.

5. Muy distinto es el sentido de los gestos en dos escenas claves de la película, en las que prima la función expresiva: las emotivas despedidas de Fanis y Saimé. Están construidas de manera casi idéntica, en el mismo escenario físico, la estación de trenes de Estambul, y sonoro (tema central de la banda sonora), con la diferencia de que la primera vez se va él, y la segunda, ella (*"ahora me toca irme a mí"*). Se reproducen los abrazos, gestos de tristeza y miradas cargadas de implicaturas.



26 Gestos de significado universal, en dos escenas paralelas con idéntica función expresiva.

En esta despedida definitiva, Fanis recomienda a Saimé no mirar atrás porque *"cuando miramos atrás en los andenes, la imagen permanece como una promesa"*, en referencia a su primera despedida, cuando ella le dedica un gesto (un movimiento de cadera, amago de tsifteteli) cuyo significado implícito sólo él comprende:





27 Mientras la familia camina (en *travelling*) hacia el destierro, Fanis se gira y mira por última vez a su abuelo, Saimé, y su madre agitando las manos (gesto de despedida universal) al fondo del plano, entre la multitud. La cámara se acerca para mostrar el baile de la niña, un mensaje codificado sólo para él. Planos claramente subjetivos, que adoptan el punto de vista del niño. En la escena paralela, 35 años después, es la hija de Saimé quien se vuelve y dirige una mirada a Fanis.

LOS POSTRES: CONCLUSIÓN

La historia, real y autobiográfica, como hemos apuntado, es utilizada para mostrar los conflictos interculturales entre dos pueblos, el griego y el turco, enfrentados secularmente por la política y la historia pero hermanados por una tradición cultural compartida durante siglos, y el daño irreparable que las barreras sociales, políticas y religiosas y los malentendidos culturales que generan pueden causar en las relaciones personales. Los culturemas identifican a las comunidades, pero sus fronteras no siempre coinciden con las fronteras físicas.

La trayectoria vital del protagonista, Fanis, alter ego del autor, queda marcada por un hecho histórico que tuerce su destino, y su vida queda metafóricamente desprovista de sal, de ese "toque" de sabor que la enriquezca, anclado en los recuerdos de una infancia truncada. Sólo la muerte de su abuelo lo motivará a emprender un viaje de retorno que se convertirá en iniciático, el viaje a su madurez definitiva, en el que se reencuentre con todos los fantasmas de su pasado, para cicatrizar las heridas y aceptar su identidad.

Al final, la pertenencia a una determinada comunidad, con sus códigos de conducta, religiosos, culturales, etnográficos, pesan más que la voluntad individual, tanto en uno (Fanis), como en la otra (Saimé). El sueño de Fanis de traspasar esa frontera invisible por medio del amor se diluye entre el polvo y las especias - metamorfoseadas en planetas- del abandonado desván de su abuelo, en una escena final eminentemente onírica.



28 Fanis esparce las especias del abandonado desván de su abuelo, que se convierten en planetas, en una atmósfera de fantasía cargada de evocaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDRIS, A. (1983) *The Greek Minority of Istanbul and Greek-Turkish Relations, 1918-1974*, Center for Asia Minor studies.
- AUMONT, J. - MARIE, M., (1988) *L'analyse des films*, París: Nathan.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. - VERNET, M., (1993) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, P. (1990-91) "Antagonismo, vecindad y convivencia: Elementos para un análisis de las relaciones grecoturcas" *Erytheia* 11-12.
- BESSALEL J., (1991) "Onze concepts-clés" en Gardies A. (dir.), *25 ans de sémiologie, Cinémaction*.
- BORDWELL, D., (1995) *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós.
- CARMONA, R., (1993) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F. - DI CHIO, F. (1994) *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- CASETTI, F. (1994) *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- CHATEAU, D.- JOST, F., (1979) *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris: 10/18.
- COURTÉS, J.- GREIMAS, A.J., (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., (1996) *La conversation, Mémo Seuil*.
- LOTMAN, I. (1977), *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris: Editions Sociales.
- LUQUE NADAL, L. (2009) "Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* nº 11, pp. 93-120.

- MENDIZÁBAL, N. (2011) "Lingüística, semiótica y cine: perspectivas de estudio e investigación". *Revista Espéculo* 47. <https://ucm.es/info/especulo/numero47/semiocine.html> (acceso 27/09/2015).
- METZ, CH., (1973) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- MITRY, J. (1990) *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*. Madrid: Akal comunicación.
- MOLINA MARTÍNEZ, L., (2006) *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Barcelona: Universitat Jaume I.
- MYTRY, J. (1963) *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Es. Universitarios, 51-59.
- NORD, C. (2014). *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*, Routledge.
- PEIRCE, C.S., (1974) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- POYATOS, F. (1976). "Analysis of culture through its culturemes: theory and method" *The mutual interaction of people and their built environment*, 265-274.
- ZUNZUNEGUI, S., (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid: Cátedra.
- <http://www.deaplaneta.com/fichas/FichaPack4.aspx?IdPack=4&IdPildora=977&Categoria=cineencartel> (acceso el 04/05/2015).
- <http://sea.search.msn.es/preview.aspx?&q=boulmetis> (acceso el 04/05/2015).
- <http://es.news.yahoo.com/041021/5/3pgc8.html> (acceso el 04/05/2015).
- <http://us.imdb.com/name/nm0099552> (acceso el 04/05/2015).
- <http://cine.cuentosweb.com/diversion/cinerearch.php?que=peliculas&busqui> (acceso el 04/05/2015).
- http://www.village.gr/movie.asp?movie_id=331 (acceso el 04/05/2015).
- "The Greek minority of Turkey" <<http://www.hri.org/MFA/foreign/bilateral/minority.htm>> (acceso el 04/05/2015).
- http://www.onalert.gr/stories/50-xronia-meta-oi-tourkoi-omologoun-to-egklima-kata-ellinon-to-1964?fb_action_ids=731053323591705&fb_action_types=og.likes "50 χρόνια μετά οι Τούρκοι ομολογούν το έγκλημα κατά Ελλήνων το 1964" (acceso el 04/05/2015).

FICHA TÉCNICA

Director y guionista: Tasos Bulmetis

Productores ejecutivos: Robert Kirby, Harry Antonopulos

Productores: Lily Papadopulos, Artemis Skuludi

Director de Fotografía: Takis Zervulakos
Director Artístico: Olga Leondiadu
Montaje: George Mavropsaridis
Música: Evanthia Rebuttsika
Diseño de Vestuario: Bianka Nikolareizi

FICHA ARTÍSTICA

George Corraface	Fanis Iakovidis
Basak Koklükaya	Saimé
Tassos Bandis	Abuelo Vassilis
Hieroklis Mijailidis	Savas Iakovidis
Renia Luizidu	Sultana Iakovidis
Markos Osse	Fanis (niño)
Tamer Karadagli	Mustafá

PREMIOS

8 Premios (mejor fotografía, dirección, guión, cinematografía, edición, sonido, banda sonora y dirección artística) y Premio del público en el 44º Festival de Tesalónica, 2003.

Premio de la crítica cinematográfica de la revista *Variety*.

Candidata al "Oscar a la Mejor Película Extranjera" 2004 por Grecia.

Participación en los Festivales de cine de: Tribeca (EEUU), Palic (Serbia), Karlovy Vary (Chequia), Festival de cine griego de Australia, Valladolid (España), Hoffer (Austria), Dijon (Francia), Palm Springs (EEUU) y Bangkok.

Estrenada en España el 19 de noviembre del 2004. Distribuida y editada en DVD por DeAPlaneta. <<http://www.deaplaneta.com/es/untoquedecanela>>.