

Robert Stam, Robert Burgoyne,
Sandy Flitterman-Lewis

Nuevos conceptos de la teoría del cine



Estructuralismo, semiótica, narratología,
psicoanálisis, intertextualidad

Lectulandia

Este libro proporciona un léxico completo de los conceptos teóricos más frecuentemente aplicados al cine en las últimas décadas. Para empezar, incluye capítulos sobre lingüística, narratología, psicoanálisis o intertextualidad, entre otras disciplinas, y eso lo convierte en un diccionario indispensable para el debate semiótico y cultural contemporáneo. En segundo lugar, habla detenidamente de figuras clave como Pierce, Barthes, Propp, Genette, Greimas, Kristeva, Lacan, Metz, Bellour, Heath, Mulvey, Johnston, Rose, Bakhtin o Baudrillard, lo cual le lleva a erigirse en el más amplio muestrario de líneas y tendencias metodológicas publicado hasta la fecha. Los conceptos están ilustrados mediante ejemplos tomados de películas de directores como Welles, Dreyer, Buñuel, Godard, Hitchcock, Varda, Akerman o Woody Allen.

“La premisa fundamental de este texto es que la semiótica del cine ha constituido uno de los avances más significativos en la crítica del arte de los últimos años. Desde que la teoría fílmica se liberó del debate impresionista acerca de la autoría y el «realismo», que habían dominado el discurso crítico sobre el cine a lo largo del inicio de la década de los sesenta, la semiótica fílmica y sus avances han estado en el centro de la empresa analítica sobre el cine.”

Lectulandia

Robert Stam

Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis

Nuevos conceptos de la teoría del cine

Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad

ePub r1.0

minicaja 28.01.14

Título original: *New Vocabularies in Film Semiotics*

Robert Stam, 1992

Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis

Traducción: José Pavía Cogollos

Revisión técnica: Luis Prat

Diseño de portada: Mario Eskenazi

Editor digital: minicaja

ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com

Prólogo

La premisa fundamental de este texto es que la semiótica del cine ha constituido uno de los avances más significativos en la crítica del arte de los últimos años. Desde que la teoría fílmica se liberó del debate impresionista acerca de la autoría y el «realismo», que habían dominado el discurso crítico sobre el cine a lo largo del inicio de la década de los sesenta, la semiótica fílmica y sus avances han estado en el centro de la empresa analítica sobre el cine. En una primera etapa, la lingüística estructural de Saussure constituyó el modelo teórico dominante, seguida de una segunda fase en la que el marxismo de Althusser y el psicoanálisis de Lacan se convirtieron en las plantillas conceptuales preferidas, seguidas a su vez por un período más pluralista en el cual movimientos tales como el feminismo, ya una presencia formadora en los estudios fílmicos, incorporó y criticó las teorías y escuelas anteriores. Aunque el postestructuralismo «enterró» los sueños cientifistas de la primera semiología estructuralista, la semiótica actual, concebida en sentido amplio, continúa formando la matriz y produce la mayoría del vocabulario, para aproximaciones que van desde las lingüísticas, psicoanalíticas, feministas y marxistas, hasta las narratológicas, las orientadas a la recepción y las translingüísticas. Aunque la semiótica fílmica se ha retirado parcialmente de sus primeras pretensiones totalizadoras, lo que Guy Gautier llama «la diáspora semiótica» se mantiene como una presencia dinamizadora dentro de la reflexión sobre el cine.

Mientras los realizadores cinematográficos y los críticos siempre han llevado a cabo intentos esporádicos de teorizar el cine —uno piensa en los trabajos de Eisenstein, Kracauer y Bazin—, sólo en las décadas recientes la semiótica fílmica ha emergido como un movimiento comprensivo y poderoso. El crecimiento de la teoría semiótica y la presencia de su vocabulario en una variedad de campos intelectuales confirma la importancia de «la ciencia de los signos, sistemas de signos y prácticas significantes» como una herramienta para dirigirse a las riquezas semánticas de formas culturales extremadamente diversas, mientras que el empuje de la interdisciplinaria semiótica constituye un antídoto frente a la fragmentación y compartimentalización de las disciplinas intelectuales. Pero la semiótica ha construido una lengua altamente especializada, rica en neologismos, en préstamos e incluso en términos resucitados, y, a pesar de la amplia difusión de la teoría semiótica y de su vocabulario, la ausencia de definiciones precisas y de guías pertinentes para su uso ha hecho de la enseñanza de la semiótica un labor difícil y confusa. El vocabulario se ha convertido en familiar, mientras que los conceptos y sus interrelaciones continúan oscuros.

Nuevos conceptos de la teoría del cine responde a la necesidad, compartida por

parte de profesores y estudiantes, de un libro que definiera los términos críticos utilizados en la teoría semiótica del cine y analizara las formas en las que los términos han sido utilizados. Los términos aquí definidos, debe señalarse, varían en su estatus de manera considerable, moviéndose desde términos cuasitécnicos, tales como «sintagma entre paréntesis», hasta términos mucho más amplios e inclusivos, como «reflexibilidad», que evocan constelaciones enteras de términos interrelacionados. Los términos varían también en su procedencia disciplinar. Algunos términos, como «*langue*» y «*parole*», han sido «consagrados» durante largo tiempo como fundamentales dentro de la semiótica, aunque generalmente alejados de cualquier referencia al cine, se incluyen aquí porque a su vez proporcionan una base fundamental para la comprensión y porque los semióticos del cine se los han apropiado para su utilización. Términos como «plano autónomo» y «aparato cinematográfico», por otro lado, son específicamente cinematográficos, es decir, que han sido específicamente diseñados para referirse al cine. Otros términos, como el «código hermenéutico» de Barthes, en su origen importados desde la teoría literaria, han tomado «acentos» específicos en relación con el cine. Aun otros términos importados, como la «transtextualidad» de Genette o el «*chronotope*» de Bakhtin, sólo ahora han comenzado a ser utilizados en relación con el análisis fílmico. Entre tanto, términos como «acousmático», han circulado en el discurso fílmico crítico francés, pero se mantienen relativamente desconocidos en el mundo de habla inglesa. Los términos definidos aquí varían ampliamente además en el grado en el que teóricamente «están de moda». «Las oposiciones binarias» ya no gozan de favor, mientras que «dialogismo» y «*différance*», en el momento en que se escribe este libro, están de moda.

El postestructuralismo nos recuerda que las meras definiciones nunca pueden ordenar o acotar completamente la anárquica diseminación del significado. El significado no puede ser «fijado» por el fiat de la aserción léxica. Cuanto más compleja y contradictoriamente es matizado un término, tal y como señala Raymond Williams, en *Keywords* (1985), con más probabilidad se ha constituido en el foco de debates históricamente significantes. También somos conscientes de que se puede abusar del lenguaje semiótico convirtiéndolo en una jerga, utilizada para crear una pátina de cientificidad, parte de lo que Metz ha llamado «semiología unida a modo de salchicha», o un aura de sofisticación postestructuralista. En cualquier caso, las definiciones pueden servir como indicadores que señalen en la dirección de esos asuntos que han estado ocupando a los teóricos y los analistas en un momento determinado de la historia intelectual; existen para ser utilizadas, cuestionadas, rechazadas y subvertidas.

Este texto está organizado en cinco grandes partes, cada una centrada en un grupo clave de conceptos o en un área de investigación. La parte introductoria, «Los

orígenes de la semiótica», presenta una visión general de las raíces históricas de la semiótica dentro de la historia intelectual, haciendo énfasis en el impacto de la lingüística estructural y de movimientos específicos como el formalismo ruso, el estructuralismo de Praga y el círculo de Bakhtin. Esta parte inicial señala toda la procedencia común y la interdependencia conceptual de todos los términos sometidos a discusión, mientras que simultáneamente prepara el movimiento general que estructura el libro en su totalidad, es decir, el movimiento que nos lleva desde el estructuralismo al postestructuralismo y más allá. La segunda parte, «La semiología del cine», trata de términos lingüísticamente orientados dentro de la semiótica fílmica, y especialmente aquellos que tienen que ver con «el lenguaje fílmico» y «el análisis textual». La tercera parte, «La narratología fílmica» traza los avances de la narratología (Propp, Genette, Greimas) en el sentido en que han influido en la teoría y el análisis fílmico. La cuarta parte, «El psicoanálisis», trata de la semiótica de «segunda fase», se centra en la psicosemiología del cine, ocupándose de términos y conceptos psicoanalíticos clásicos (por ejemplo, identificación) al tiempo que de sus extrapolaciones a la teoría cinematográfica. La quinta parte, «Del realismo a la intertextualidad» dibuja la trayectoria general desde el énfasis inicial en el «realismo» en la teoría de los años cincuenta, hasta la preponderancia del «discurso», la «intertextualidad» y la «transtextualidad» en los setenta y los ochenta.

Cada entrada léxica sigue el mismo esquema general. La definición básica del término en cuestión y una breve historia de su origen disciplinar y su evolución histórica, seguidas por una breve evaluación de la «productividad» real o potencial del término en relación con el cine. Los ejemplos fílmicos sirven a un tiempo para ilustrar conceptos semióticos y proporcionar una especie de test de campo acerca de su aplicabilidad.

La secuencia de definiciones se organiza conceptualmente, más que alfabéticamente, enfatizando los nexos entre los grupos terminológicos que forman parte de un paradigma concreto. Los términos son así generalmente definidos individualmente y en relación con «grupos» más grandes de conceptos interrelacionados englobados en «problemáticas» más amplias. Cuando sea posible, las definiciones se organizan no sólo en arreglo a su prioridad lógica sino también a su inserción cronológica dentro del discurso teórico sobre el cine. En la medida en la que sea posible dentro de un formato de léxico, el libro también tratará de forma indirecta los sucesivos cambios de la semiótica del cine a través de los diversos paradigmas teóricos: el lingüístico, el narratológico, el psicoanalítico y el «translingüístico». El texto incorpora, en este sentido, una especie de historia subliminal insertada de la teoría semiótica, presentada indirectamente bajo la forma de unas series de problemáticas secuenciadas. La trayectoria general desde el estructuralismo al postestructuralismo, por otro lado, es recapitulada bajo formas

diversas en todas las secciones. Las cronologías implícitas no son ni lineales ni consistentes, sin embargo, tampoco podrían serlo. La narratología encuentra sus raíces a finales de los años veinte, pero cobra toda su fuerza sólo en los setenta y los ochenta. Bakhtin realizó gran parte de su trabajo a finales de los años veinte, aunque sus categorías conceptuales se introdujeron en Europa occidental sólo a finales de los sesenta, anticipándose y yendo más allá del estructuralismo y el postestructuralismo que vendría mucho más tarde.

En general, hemos tratado de dar por supuesto muy poco, basando los términos unos en otros de forma lógica. Así una discusión del sentido freudiano de «identificación» nos conduce fácilmente a la discusión de Metz de identificación «primaria» y «secundaria» en el cine, y los puntos de vista de Bakhtin sobre el «dialogismo» nos llevan a las formulaciones de Kristeva sobre «intertextualidad» y a las de Genette referentes a la «transtextualidad». Esperamos que este formato permita al lector utilizar el libro tanto como una guía de referencia para entradas individuales o como un estudio compacto sobre teoría del cine. Así el libro puede ser leído de forma selectiva término por término, parte por parte, o incluso de principio a fin. Para aquellos que prefieran utilizar el libro simplemente como un léxico o guía de referencia, los términos definidos se enumeran en el índice, o pueden ser encontrados, marcados por versalitas en negrita, en el lugar donde se definen por primera vez. En el caso de que los lectores encuentren términos que parezcan necesitar de una definición, sugerimos que vuelvan al índice para ver si el término es definido en otro lugar.

Por su condición de medio multibanda sensorialmente compuesto, heredero de todas las artes y discursos anteriores, el estudio del cine virtualmente conlleva una aproximación multidisciplinar. La semiótica del cine se ha inclinado además hacia lo que Gauthier llama «poligamia» disciplinar, una tendencia a «acoplarse» con otras disciplinas y aproximaciones. Aunque especialmente adaptado a las necesidades de los estudios fílmicos, *Nuevos conceptos de la teoría del cine* es también relevante para estudiantes e investigadores de campos vecinos. (Los autores del libro, aunque actualmente enseñan en el campo de los estudios fílmicos, poseen también formación en literatura comparada y artes visuales). Esperamos que el libro sea útil para estudiantes en todas las áreas del arte, la filosofía y la literatura, todos los ámbitos disciplinarios donde el conocimiento de la terminología y metodología semiótica se ha vuelto indispensable para realizar un trabajo teórico serio. Los discursos de las diversas disciplinas deben, idealmente, interanimarse y entrecruzarse unos a otros. Así nuestra discusión sobre términos específicamente cinematográficos quizá provoque reflexión por parte de los analistas de literatura, del mismo modo que conceptos específicamente literarios han desencadenado la reflexión por parte de los analistas del cine.

Somos extremadamente conscientes de la densidad de nuestro propio intertexto, es decir, los diversos léxicos, diccionarios, y textos de investigación que han precedido al nuestro y por los que únicamente sentimos respeto y gratitud, y que no son en ningún momento superados por el nuestro ya que se concibieron en una época distinta y perseguían objetivos distintos. Estamos pensando especialmente en el libro de Kaja Silverman *The Subject of Semiotics* o en el de Laplanche-Pontalis *Diccionario de psicoanálisis*, en el de Ducrot-Todorov *Diccionario enciclopédico de las ciencias del Lenguaje*, en el de John Fiske, Tim O'Sullivan, Danny Saunders y John Hartley *Key Concepts in Communication*, en *Lectures de Films* de varios autores, en el de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet *Estética del cine*, en el de Jacques Aumont y Michel Marie *Análisis del film*, en el de Rick Altman *Cinema/Sound*, en el de Dudley Andrews *Concepts in Film Theory*, en el de David Rodowick *The Crisis of Political Modernism*, en el de Robert Lapsley y Michael Westlake *Film Theory: An Introduction*, y en el de Greimas/Courtes *Semiótica y lenguaje*. Los textos didácticos de Jonathan Culler y Christopher Norris sobre temas de lingüística estructural y desconstrucción han sido también indispensables para nuestra empresa.

La «diferencia» específica de este libro, sin embargo, reside en: a) en su inclusividad, se definen casi seiscientos términos y conceptos, b) en su amplitud metodológica, su incorporación de un amplio espectro de plantillas teóricas y discursos disciplinarios, y c) en su intento de reconciliar sincronía y diacronía, historia y sistema, a través de una historia de la semiótica insertada en lo que es fundamentalmente un léxico conceptual. Debemos aclarar que a lo largo del libro hacemos énfasis en menor medida sobre los grandes «debates» de la teoría fílmica que en su repercusiones léxicas. El libro es concebido como una introducción didáctica al vocabulario de la teoría del cine, no como una serie de intervenciones sobre teoría fílmica. Generalmente no evaluamos o criticamos el trabajo, resumimos; por ejemplo, no exploramos las diversas objeciones teóricas que surgieron en contra de la desconstrucción derridiana, aunque en ocasiones señalamos tensiones e inconsistencias. Por regla general, tratamos los movimientos teóricos y a los teóricos individuales, no en términos de su valor definitivo o su importancia sino más bien en términos de su fecundidad e influencia *terminológica*. Aquellos movimientos o teóricos individuales cuya contribución no haya sido fundamentalmente terminológica parecerán por necesidad escasamente representados aquí. Aunque en ocasiones nos detendremos en el trabajo de pensadores específicos de crucial importancia en el desarrollo de la semiótica del cine, figuras como: Christian Metz, Stephen Heath, Mary Ann Doane y Julia Kristeva, en general no pretendemos realizar un exhaustivo análisis de figuras o del trabajo realizado. El que algún teórico o analista específico no sea mencionado, de ningún modo resta valor a su trabajo,

simplemente sugiere que el analista no fue considerado como una fuente importante de innovación *terminológica*.

Aunque en general intentamos analizar el campo semiótico de modo imparcial, nuestros propios puntos de vista, de modo inevitable, entran en juego en la misma selección de los términos a definir, el grado de énfasis que se pone sobre ellos y la evaluación de sus implicaciones. Ocasionalmente, nos alejamos de una postura carente de apasionamiento para volvernos más personales y ensayísticos. Aunque, generalmente, realizamos una sinopsis del trabajo y la teoría de otros, en ocasiones, también hablamos con nuestra propia voz. Finalmente, debemos señalar que este texto, aunque es una colaboración, también entrecruza tres «voces» distintas. Robert Stam fue fundamentalmente responsable de las partes I, II y V, así como de la conceptualización general de la estructura del libro; Robert Burgoyne fue fundamentalmente responsable de la parte III, y Sandy Flitterman-Lewis fue fundamentalmente responsable de la parte IV.

Nos gustaría dar las gracias a Jill Rawnsley por su impecable trabajo como editor. Y por *último*, nos gustaría dar las gracias a la diversa gente que ha leído el *manuscrito*, en parte o en su totalidad, y que han hecho observaciones útiles: Richard Allen, John Belton, Edward Branigan, Joel Lewis, Christian Metz, David Nelson, R. Barton Palmer, Toba Shaban y Ella Shohat. Queremos expresar un especial agradecimiento a Bertrand Augst. Deseamos dar las gracias a los editores de estas series, Ed Buscombe y Phil Rosen. No podríamos haber pedido unos lectores más comprensivos, despiertos y perspicaces. Por *último*, debido a su innegable importancia para el campo y debido a su sin igual generosidad personal, hemos dedicado este libro a Christian Metz.

1. Los orígenes de la semiótica

La aparición de la SEMIÓTICA^[1] como el estudio de los signos, la significación y los sistemas de significación, debe considerarse dentro del contexto más amplio del pensamiento contemporáneo, comúnmente basado en el lenguaje. Aunque el lenguaje ha sido objeto de reflexión filosófica durante milenios, sólo recientemente se ha convertido en el paradigma fundamental, una «llave» virtual de la mente, de las praxis artísticas y sociales, y, en realidad, de la existencia humana en general. Una cuestión esencial para el proyecto de un amplio espectro de pensadores del siglo xx, Wittgenstein, Cassirer, Heidegger, Lévi-Strauss, Merlau-Ponty y Derrida, es la preocupación por la crucial importancia modeladora del lenguaje en el pensamiento y la vida humana. La metadisciplina de amplio alcance de la semiótica, en este sentido, puede verse como una manifestación local de un «giro lingüístico» mucho más extendido.

La semiótica y la filosofía del lenguaje

Los seres humanos nunca han dejado de reflejarse en su propio lenguaje. La Biblia hebrea sugiere una interpretación lingüística al proclamar que Dios llevó ante Adán las bestias del campo y las aves del aire «para ver cómo las llamaría: y tal como llamara Adán a cada criatura viviente, aquél sería su nombre en adelante» (Génesis, II, págs. 19-20). Aquí el dar nombre es visto como un ejercicio espontáneo de una facultad natural, pero nunca se nos dicen los principios concretos que ordenaban la actividad de Adán. La historia de Babel, por otro lado, se centra en el problema de la diferencia de las lenguas, los orígenes de la diversidad de los lenguajes humanos y de su mutua incomprensibilidad. En Babel, Dios, de forma deliberada, confundió las correlaciones entre nombre y cosa que se habían obtenido cuando todo el mundo tenía «un lenguaje único». Las especulaciones lingüísticas también puntúan los textos clásicos de las culturas griega, india y china, y se puede argumentar que forman parte de *todas* las culturas, incluyendo las culturas orales. La verdadera semiótica, sin embargo, encuentra sus orígenes en la tradición filosófica occidental de la especulación concerniente al lenguaje y a las relaciones entre las palabras y las cosas. Los filósofos griegos presocráticos exploraron el asunto de la MOTIVACIÓN de los signos, es decir, la cuestión de si una relación directa inherente une a las palabras y a los objetos que designan o si la relación es solamente determinada y consensuada socialmente. Heráclito mantenía que los nombres y los signos disfrutaban de una

conexión «natural» con el habla, «motivada», mientras que Demócrito veía los nombres y las palabras como puramente convencionales, o, en lenguaje contemporáneo, «arbitrarios». La discusión en el diálogo de Platón «Cratylus», la más temprana muestra de debate extenso sobre cuestiones lingüísticas, gira alrededor de este mismo asunto de la motivación o «de la corrección de los nombres». Cratylus discute «la corrección inherente» de los nombres, mientras que Hermógenes razona que ningún nombre pertenece por naturaleza a ninguna cosa particular, sino sólo «por hábito y costumbre». (En *Mimologiques*, Gerard Genette sigue la pista de los intentos, desde el «Cratylus», de postular relaciones de motivación o similitud entre significantes lingüísticos y sus significados). Aristóteles concibió el signo como una relación entre palabras y hechos mentales. En su tratado *Sobre la interpretación*, Aristóteles define las palabras como «sonidos significantes» (*phone semantike*) y señala que las palabras habladas son «símbolos o signos de afecciones o impresiones del alma», mientras que «las palabras escritas son los signos de palabras habladas», un punto de vista que sería posteriormente criticado por Derrida por logocéntrico y fonocéntrico. Aristóteles concibe los lenguajes particulares esencialmente como nomenclaturas, conjuntos de nombres mediante los cuales sus hablantes identifican personas diferentes, lugares, animales, cualidades y así sucesivamente.

El período clásico también introdujo debates que giran en torno al concepto de realismo, debates con implicaciones de larga duración para la discusión semiótica acerca de la naturaleza de la representación. Aunque resulta casi imposible aclarar aquí estos largos e intrincados debates, podemos distinguir dentro de la filosofía clásica entre el **REALISMO PLATÓNICO**, la afirmación de la absoluta y objetiva existencia de universales, es decir, la creencia de que formas, esencias y abstracciones tales como «humanidad» y «verdad», existen de forma independiente a la percepción humana, bien sea en el mundo exterior o en el reino de las formas perfectas, y el **REALISMO ARISTOTÉLICO**, la opinión de que los universales sólo existen *dentro* de los objetos en el mundo exterior (más que en el mundo extramaterial de las esencias). El término «realismo» es confuso porque sus primeras utilidades filosóficas a menudo parecen diametralmente opuestas a lo que uno podría llamar **REALISMO INGENUO**, la creencia de que el mundo es tal y como nosotros lo percibimos («ver es creer») o el **REALISMO DE SENTIDO COMÚN**, la creencia en la existencia objetiva de hechos y la tentativa de ver estos hechos sin idealización. (Volveremos sobre cuestiones relacionadas con el realismo en la parte V).

Posteriormente al período clásico, los estoicos también mostraron interés en el proceso de simbolización. El filósofo estoico Sextus Empiricus distinguió tres aspectos del signo: el significante, el significado y el referente. Pero, de acuerdo con Todorov, el primer verdadero semiótico riguroso fue san Agustín, que adoptó como su competencia la completa variedad de fenómenos relacionados con el signo. En *De*

Magistro, san Agustín veía los signos lingüísticos únicamente como un tipo de una categoría más amplia que incluiría insignias, gestos, signos ostensivos. Al margen de filósofos individuales, uno también puede señalar metáforas «protosemióticas» ampliamente diseminadas. El tropo «el mundo como un libro» extendido en la literatura de la Edad Media y del Renacimiento implica, por ejemplo, que todos los fenómenos sociales y naturales pueden ser considerados como «textos» para ser leídos. También durante la Edad Media, Guillermo de Ockham (1285-1349) se preguntó si las palabras significaban conceptos o cosas y propuso una clasificación dual de signos en «manifestativos» y «supositivos».

El primer filósofo moderno en utilizar el término semiótica fue John Locke, que en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), se refirió a la «*semiotike*, o la doctrina de los signos [...] el asunto reside en considerar la naturaleza de los signos de los que hace uso la mente para la comprensión de las cosas o para la transmisión de su conocimiento a otros» (4, 21, 4). Locke también dio razones a favor de la arbitrariedad del signo, señalando que las palabras eran signos de ideas, «no por medio de alguna conexión natural... sino por una Imposición voluntaria, por la cual, tal Palabra se establece arbitrariamente como la Marca de esa Idea» (3, 2, 1-2). El filósofo alemán Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), como resultado del trabajo del filósofo inglés Francis Bacon, estudió la sintaxis de la estructura del signo y propuso un sistema universal de signos, mientras que el filósofo francés Etienne, de Condillac (1715-1780), defendió la «analogía natural» como el «primer principio de los signos».

Si todos estos pensadores se ocuparon de la cuestión de los signos y la significación; uno puede preguntarse: ¿dónde reside la naturaleza innovadora de la semiótica contemporánea? La verdad es que, antes del período contemporáneo, las especulaciones lingüísticas se incluían meramente en corrientes filosóficas más amplias, mientras que la semiótica contemporánea supuso la inauguración de una nueva y comprehensiva disciplina basada en métodos lingüísticos. La semiótica debe ser vista como sintomática, no sólo de la general conciencia sobre el lenguaje del pensamiento contemporáneo, sino también de su inclinación hacia una autoconciencia metodológica, de su tendencia a exigir un estudio crítico de sus propios términos y procedimientos. Cuando el lenguaje habla de sí mismo, como en el caso de la lingüística, estamos tratando de un **METALENGUAJE**. El término «metalenguaje» fue introducido, por primera vez, por los lógicos de la escuela de Viena, como Rudolf Carnap (1891-1970), que distinguió entre el lenguaje que hablamos y el lenguaje que nosotros utilizamos para hablar sobre ese lenguaje. La lingüística, en ese sentido, es el lenguaje de más alto nivel que se utiliza para describir la misma lengua como un objeto de estudio. El término **METALINGÜÍSTICA** ha sido utilizado para referirse a la relación general del sistema lingüístico con otras

sistemas de signos dentro de una cultura. La semiótica puede ser considerada como una metalingüística, aunque Barthes defendía en *Elementos de semiología*, que la lingüística en sí misma «incluye» a la semiótica, ya que el semiótico se ve constantemente forzado a regresar al lenguaje para hablar de la semiótica de cualquier objeto cultural no lingüístico.

Los fundadores de la semiótica

Los dos pensadores fuente de la actual semiótica fueron el filósofo pragmático americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913). Más o menos a la vez, pero sin que ninguno conociera las investigaciones del otro, Saussure fundó la ciencia de la SEMIOLOGÍA y Peirce la ciencia de la «semiótica». En el *Curso de lingüística general* (1915), un libro recopilado de forma póstuma por sus estudiantes y basado en notas tomadas de tres series de conferencias a cargo de Saussure, encontramos su clásica definición de semiología:

Una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de una sociedad es concebible; sería una parte de la psicología social y consecuentemente de la psicología general; yo la llamare *semiología* (del griego *semeion* «signo»). La semiología mostrará qué es lo que constituye signos, qué leyes los gobiernan. Ya que tal ciencia no existe todavía, nadie puede decir lo que será, pero tiene derecho a existir, a ocupar un lugar ya delimitado de antemano. (Saussure, 1966, pág. 16).

El lenguaje, para Saussure, era tan sólo uno de los muchos sistemas semiológicos, pero tenía un papel privilegiado, no sólo como el más complejo y universal de todos los sistemas de expresión sino también como el más característico. La lingüística, consecuentemente, proporcionó el «modelo maestro para todas las ramas de la semiología (Saussure, 1966, pág. 68).

Las investigaciones filosóficas de Peirce, entre tanto, le llevaron en la dirección de lo que él llamó «semiótica», especialmente a través de una preocupación por los símbolos, a los que él se refería como la «trama y el urdimbre» de todo pensamiento e investigación científica. En una carta, escribió Peirce: «Nunca he tenido la capacidad de estudiar nada; matemáticas, ética, metafísica, gravedad, termodinámica, óptica, química, anatomía comparada, astronomía, psicología, fonética, economía, historia de la ciencia, *whist*,^[2] hombres y mujeres, vino, meteorología, sino como un estudio de la semiótica». (Peirce utiliza el termino sin «s»; Margaret Mead se dice fue la primera en iniciar el uso del plural «*semiotics*»,^[3] por analogía con ética y matemáticas»). El que existan dos palabras para la empresa semiótica, «semiótica» y «semiología»,

tiene que ver, en gran medida, con su origen dual en las tradiciones de los piercianos y saussurianos. Aunque algunos teóricos, como Julia Kristeva, han defendido que la «semiótica» estudia el significante, mientras que la semiología estudia el significado, los dos términos han sido con frecuencia utilizados de forma intercambiable. En los últimos años, sin embargo, «semiótica» se ha convertido en el término preferido, visto por sus partidarios como connotador de una disciplina menos estática y taxonómica que «semiología».

Al igual que Saussure, los papeles de Pierce fueron reunidos y publicados póstumamente, entre 1931 y 1935. Las ideas de Pierce sobre el lenguaje están diseminadas a lo largo de los ocho volúmenes de sus *Collected Papers*, del mismo modo que en un cuerpo de material sin publicar. Para Pierce, el lenguaje constituye al ser humano: «La palabra o signo que el hombre usa es el hombre mismo... así mi lenguaje es la suma total de mí mismo (1931, 5, pág. 189). Para nuestros propósitos Pierce realizó cantidad de contribuciones esenciales de relevancia para la semiótica del cine. Una de ellas es su definición de **SIGNO** como: «Algo que representa para alguien algo en algún sentido o capacidad». Esta definición, tal y como señala Eco, ofrece la ventaja de no exigir como parte de la definición de signo, las calidades de ser intencionalmente emitido o artificialmente producido, así se evita el mentalismo implícito en la definición de Saussure, que ve el signo como un mecanismo comunicativo que funciona entre dos seres humanos que de forma intencionada pretenden expresarse o comunicarse (Eco, 1976, pág. 15). Eco, siguiendo al lingüista danés Hjelmslev, sustituyó por «signo» el término **FUNCIÓN SÍGNICA**, que Eco define como la correlación entre una expresión (un suceso material) y su contenido. El proceso de **SEMIOSIS**, o la producción de significado, implica, para Pierce, una tríada de tres entidades: el signo, su objeto y su interpretante. El **OBJETO** es aquello que el signo representa, mientras que el **INTERPRETANTE** es el «efecto mental» generado por la relación entre signo y objeto. Ha existido cierta confusión acerca de la noción de «interpretante», que hace referencia no a una persona, el intérprete, sino a un signo, o más exactamente, la concepción que tiene el intérprete del signo. El estatuto de lo real en todo esto, tal y como señala Kaja Silverman, queda de algún modo oscuro, en el sentido que en ocasiones Pierce sugiere la posibilidad de una experiencia de realidad directa no mediada, mientras por otra parte, da a entender que sólo se puede conocer a través de representaciones cuya significación es establecida por consenso social. Pero, ya que la conversión del signo en interpretante, en el sistema de Pierce, no sucede dentro de la mente sino dentro del sistema de signos, él consigue anticipar un visión postestructuralista de la **SEMIOSIS ILIMITADA**, es decir, el proceso por el que los signos se refieren infinitamente sólo a otros signos, con el significado constantemente pospuesto en una serie infinita de signos, sin ninguna dependencia directa de algún objeto o referente.

La segunda contribución importante de Pierce a la semiótica fue su clasificación tripartita de los tipos de signos al alcance de la conciencia humana en iconos, índices y símbolos. Pierce definió el **SIGNO ICÓNICO** como: «Un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna». El signo icónico representa sus objetos por medio de la similitud o el parecido; la relación entre el signo y los interpretantes es fundamentalmente de parecido, como en el caso de los retratos, diagramas, estatuas, y a nivel aurático, las palabras onomatopéyicas. Pierce definió el **SIGNO ÍNDICE** como: «Un signo determinado por su objeto Dinámico en virtud de estar en relación real con él. Un signo índice implica un nexo causal, existencial entre signo e interpretante, como en el caso de una veleta, un barómetro, o el humo cuando significa la presencia de fuego». Por último, un **SIGNO SIMBÓLICO** implica un nexo completamente convencional entre signo e interpretante, como en el caso de la mayoría de las palabras que forman parte de las «lenguas naturales». Los signos lingüísticos, por tanto, son símbolos en la medida en la que representan objetos sólo por convención lingüística.

El signo icónico, pues, presenta la misma configuración de cualidades que el objeto representado. En una fotografía, la persona fotografiada se parece a la persona real de la foto. Los diagramas que reproducen o representan relaciones analógicas, por ejemplo, entre aumento de ventas y aumento de beneficios, son también para Pierce signos icónicos. Sin embargo, los tres tipos de signos no son mutuamente exclusivos. Aunque un idioma como el inglés se halla mayormente compuesto de símbolos convencionales, palabras onomatopéyicas como «*buzz*» y «*hiss*»^[4] presentan una dimensión icónica en la medida en que funcionan mediante el parecido entre los sonidos reales, los sonidos de los fonemas y los sonidos de los fonemas que evocan los sonidos. Los lenguajes no fonéticos, basados en jeroglíficos o ideogramas, mezclan lo icónico con lo simbólico a un nivel mucho más elevado. Los signos icónicos, entre tanto, pueden desarrollar una dimensión indéxica o simbólica. Los signos fotográficos son icónicos en la medida en que funcionan por parecido, pero indéxicos en su nexo causal, existencial (Bazin diría «ontológico»), entre el hecho profílmico y la representación fotográfica. Así, se debe tener en cuenta una cierta relatividad a la hora de definir los signos como miembros de una categoría u otra.

Es Saussure, sin embargo, quien constituye la figura esencial del estructuralismo y la semiótica europeas, y con ello, de la mayor parte de la semiótica del cine. El *Curso de lingüística general* de Saussure hizo entrar en una especie de «revolución copernicana» al pensamiento lingüístico, al ver la lengua no como un mero adjunto de nuestra comprensión de la realidad sino, más bien, como formadora de ésta. Antes de introducir algunos de los conceptos fundamentales de la semiótica del cine, es esencial subrayar algunas de las ideas lingüísticas fundamentales de Saussure en las cuales se basó gran parte de la semiótica. La lingüística saussuriana forma parte de un

giro general, que se aleja de las preocupaciones del siglo XIX en torno a lo temporal y lo histórico, (tal y como se evidencia en la dialéctica *histórica* de Hegel, el materialismo *dialéctico* de Marx, y «la *evolución* de las especies» de Darwin), en dirección a una preocupación contemporánea por lo espacial, lo sistemático y lo estructural. Saussure defendió que la lingüística debía alejarse de la orientación histórica (diacrónica) de la lingüística tradicional, una aproximación profundamente enraizada en el historicismo del siglo XIX, en dirección a una aproximación «sincrónica» que estudia la lengua como una totalidad funcional en un momento dado del tiempo. Se dice que un fenómeno lingüístico es **SINCRÓNICO**, etimológicamente «mismo tiempo», cuando todos los elementos que trae a colación pertenecen a uno e igual momento de la misma lengua. Un fenómeno lingüístico es calificado como **DIACRÓNICO**, etimológicamente dos tiempos, cuando trae a colación elementos que pertenecen a tiempos y estados distintos del desarrollo de una única lengua. La lingüística sincrónica, de acuerdo con Saussure, «se ocupará de las relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y forman un sistema en la mente colectiva de los hablantes» (Saussure, 1966, págs. 99-100). Para Saussure, es un grave error confundir hechos sincrónicos con hechos diacrónicos, ya que el contraste entre los dos puntos de vista es «absoluto y no admite posible acuerdo». La lingüística sincrónica, además, adquiere una necesaria precedencia sobre la lingüística diacrónica, ya que sin los sistemas sincrónicos no podría haber desarrollos diacrónicos.

En realidad, a menudo es difícil separar lo diacrónico de lo sincrónico, especialmente teniendo en cuenta que existen definiciones diferentes sobre qué constituye el mismo momento en la interacción del habla, ¿una generación?, ¿un siglo?, o la misma lengua, ¿son lo «mismo» el español de Castilla y el español de América Latina? (El historiador del cine orientado semióticamente se enfrenta con ambigüedades análogas. ¿Significa «el mismo momento» un período de un año, una década, medio siglo? ¿Es *Al final de la escapada* (À bout de Souffle, 1959) parte del «mismo momento» que *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940)? ¿Incluye la «misma lengua» variaciones «dialectales» como el cine industrial, los dibujos animados?). En realidad, es difícil definir las relaciones sincrónicas sin hacer referencia a la historia; la historia y el estado de la lengua están mutuamente imbricadas. Por lo tanto, los calificativos «sincrónico» y «diacrónico» se refieren más a los fenómenos en sí, que a la perspectiva adoptada por el lingüista. Lo que importa es el giro en el énfasis desde la aproximación histórica al lenguaje (preocupada por los orígenes y la evolución de los lenguajes, por la etimología de las palabras, por los «cambios de sonidos» a través del tiempo y de la evolución comparativa de los idiomas), en dirección a un énfasis en el lenguaje como un sistema funcional. ¿Cómo funciona la lengua inglesa en este preciso momento?; para Saussure sería un error poner demasiado énfasis en las

cuestiones del origen y la evolución. El que el pronombre «*you*» existiera, una vez, en oposición al más formal «*thou*» (en la actualidad sólo utilizado en contextos religiosos) es «no pertinente» para el estudio del sistema del inglés contemporáneo donde tal diferenciación ya no funciona. El estudio diacrónico, aunque en sus propios términos valioso, no nos ayuda a aislar la naturaleza de un lenguaje como un sistema funcional. Saussure comparó la situación a la de una partida de ajedrez: los sucesivos movimientos son comparables a los sucesivos estados sincrónicos del lenguaje en evolución. Lo que importa es que la partida de ajedrez ha alcanzado un cierto punto, no el que uno trace todos los movimientos que precedieron a ese punto.

En su libro sobre formalismo ruso, *The Prison-house of Language*, Frederic Jameson deconstruye la analogía del ajedrez de Saussure, argumentando que en el lenguaje son las mismas reglas las que cambian, mientras que en el ajedrez las reglas permanecen igual, sólo cambian las posiciones. Jameson defiende que la afinidad estructuralista a lo sincrónico lo hace ahistórico, incapaz de dar cuenta del cambio histórico: «Una vez has empezado por separar lo sincrónico de lo diacrónico... en realidad ya nunca puedes volverlos a unir de nuevo» (Jameson, 1972, pág. 18). Los defensores de Saussure, por otro lado, juzgan injusta la crítica de Jameson, ya que Saussure ve la separación entre lo sincrónico y lo diacrónico como un mecanismo heurístico o una ficción metodológica destinada a reafirmar la importancia de lo sincrónico como corrección a un estudio puramente histórico. De cualquier modo, las intervenciones de la escuela de Praga y del círculo de Bahktin se pueden ver como un intento de cerrar la grieta entre lo sincrónico y diacrónico abierta por Saussure.

Saussure también se mostraba insatisfecho con la lingüística tal y como la practicaban sus contemporáneos porque nunca se constituyó a sí misma como una ciencia, en el sentido de determinar la naturaleza precisa de su **OBJETO**, es decir, los aspectos del campo de investigación de interés para el investigador, aspectos que formen potencial o totalmente un sistema o totalidad inteligible. La respuesta de Saussure a su propia cuestión metodológica referida al objeto del estudio lingüístico fue que debería, primero que nada, ser sincrónico, y que dentro de la sincronía, en segundo lugar, debería centrarse más en la *langue* que en la *parole*. La **LANGUE**, en este contexto, se refiere al sistema de lenguaje compartido por una comunidad de hablantes, en oposición a **PAROLE**, los actos individuales de habla hechos posibles por la lengua, es decir las verbalizaciones concretas realizadas por hablantes individuales en situaciones reales. Saussure, por tanto, concibió el objeto de la investigación lingüística como desgranador de los procesos significativos abstractos de una lengua, sus unidades básicas y sus reglas de combinación, más que trazar su historia o describir actos individuales de habla.

Saussure también proporcionó la definición más influyente de **SIGNO** dentro de la tradición semiológica/semiótica; definió el signo como la unión de una forma que

significa, el significante, y una idea significada, el significado. (La imposibilidad de cortar una hoja de papel sin al mismo tiempo cortar anverso y reverso, simbolizaba para Saussure la fundamental inseparabilidad de las dimensiones fonética y conceptual del lenguaje). El signo es para Saussure el hecho central del lenguaje, y la oposición primordial entre significante/significado constituye el principio fundamental de la lingüística estructural. El **SIGNIFICANTE** es la señal práctica, material, acústica o visual que produce un concepto mental, el significado. El aspecto perceptivo del signo es el significante; la representación mental ausente evocada por éste es el **SIGNIFICADO** y la relación entre los dos es la significación. El significado no es un «cosa», una imagen o un sonido, sino, más bien, una representación mental. El significado de «gato», por ejemplo, no se puede equiparar con el referente, el animal en sí mismo, sino, más bien, con la representación mental de la criatura felina. (La naturaleza no referencial del significado verbal se hace más obvia en el caso de interjecciones como «pero» o «sin embargo», palabras que carecen de cualquier referente claro).

La relación **ARBITRARIA** entre significado y significante en el signo es central en la definición saussuriana de signo. El significante lingüístico no está relacionado de ningún modo analógico con el significado; el signo «gato», en la disposición de sus letras o la organización de sus sonidos, no se parece o imita al concepto, sino que tiene una relación arbitraria y no motivada con éste. (Las excepciones a esto incluyen la onomatopeya como en «*buzz*» y en casos de «motivación secundaria» en los que la combinación de palabras resulta motivada, como en «*typewriter*»,^[5] aunque los signos individuales no lo están). Para Saussure la relación entre significante y significado es «arbitraria», no sólo en el sentido de que los signos individuales no muestran un nexo intrínseco entre significante y significado, sino también en el sentido de que cada lengua, para crear sentido, divide «arbitrariamente» la continuidad entre sonido y sentido. (Es esta no coincidencia de las divisiones del campo conceptual la que vuelve tan problemática la traducción palabra por palabra). Cada lengua tiene un modo distintivo y así arbitrario de organizar el mundo en conceptos y categorías. El espectro de colores del ruso, por ejemplo, no coincide de forma exacta con el espectro tal y como lo organiza el inglés. El signo, por tanto, es social e institucional, existe pragmáticamente sólo para un grupo bien definido de usuarios para los que los signos entran en un sistema diferencial llamado lengua.

Los signos, para Saussure, entran en dos tipos fundamentales de relación: **PARADIGMÁTICA** (Saussure, en realidad, utilizó la palabra «asociativa») y **SINTAGMÁTICA**. La identidad de cualquier signo lingüístico es determinada por la suma total de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en las que entra con otros signos lingüísticos en el mismo sistema de lenguaje. El **PARADIGMA** consiste en un grupo de unidades virtual o «vertical» que tienen en común el hecho de mantener

relaciones de similitud y contraste (es decir de comparabilidad), y que pueden elegirse para combinarse con otras unidades. El alfabeto es un paradigma, en el sentido de que las letras se eligen de él para formar palabras, que pueden en sí mismas ser vistas como minisintagmas. Las relaciones paradigmáticas pueden situarse a todos los niveles de análisis lingüístico, por ejemplo, el sonido /p/ como opuesto a /b/, o «un» opuesto a «el» o «este». El SINTAGMA y las relaciones sintagmáticas tienen que ver con las características secuenciales del habla, su disposición «horizontal» en un totalidad significativa ordenada. Las relaciones paradigmáticas suponen elegir, mientras que las relaciones sintagmáticas suponen combinar. Roland Barthes fue de los primeros en distinguir estos tipos de relaciones en reinos aparentemente no lingüísticos como el de la *cuisine*, el comensal elige de entre un paradigma de posibles sopas pero después combina la sopa elegida sintagmáticamente con otros productos elegidos de otros paradigmas, por ejemplo, platos de carne o postres, y al de la moda, uno elige entre sombreros pero los combina sintagmáticamente con corbata y chaqueta. La película de Jean Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), en este sentido, señala no sólo la riqueza semiótica general de la cultura humana, sino también las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que se dan al hacer una película como práctica «lingüística». Los comentarios murmurados de Godard, ¿debo enfocar a las hojas o al signo?... ¿estoy demasiado cerca?... ¿suena mi voz demasiado alta?, señalan los modos precisos de selección y combinación que se dan al rodar una película.

El formalismo ruso

Otro movimiento precursor de la semiótica contemporánea fue el formalismo ruso. Los orígenes del movimiento, que floreció aproximadamente desde 1915 hasta 1930, datan de incluso antes de la revolución rusa en las actividades del Círculo Lingüístico de Moscú, fundado en 1915 y en la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (OPOJAZ), fundada en 1916. Roman Jakobson era la figura líder del Círculo Lingüístico de Moscú (y más tarde en 1926 fundó el Círculo Lingüístico de Praga), mientras que las figuras más importantes de la OPOJAZ eran Victor Skklovsky, Roman Jakobson, Boris Eikhembbaum y Yury Tynianov. (La publicación, por parte de Todorov, de la traducción francesa de textos formalistas claves, en *Théorie de la Littérature* en 1966, indicó no sólo la importancia de las teorías formalistas para los críticos literarios, sino también, solidificó un poco más las ya notables relaciones entre formalismo y estructuralismo). Los formalistas rechazaron las aproximaciones críticas, eclécticas y belletrísticas que habían dominado el estudio literario precedente, en favor de una aproximación científica preocupada por las propiedades

«inmanentes» de la literatura, sus estructuras y sistemas, considerados como independientes de otros órdenes de la cultura y la sociedad. El objeto de esta ciencia no era la literatura como una totalidad ni incluso los textos literarios individuales sino más bien lo que los formalistas llamaron **LITERATURIDAD** (*TERATURNOST*), es decir, aquello que hace de un texto dado un trabajo literario. La literaturidad, para los formalistas, influye en la forma de un texto, sus modos característicos de desplegar el estilo y las convenciones, y especialmente en su capacidad de meditar sobre las características de su forma.

La fase más temprana del formalismo estuvo dominada por los polémicos escritos de influencia futurista de Victor Shklovsky, cuyo ensayo de 1916 «El arte como técnica» (Shklovsky, en Lemon y Reis, 1965) se encuentra entre los primeros en señalar las líneas formalistas fundamentales. De acuerdo con Shklovsky, no son las «imágenes» lo que es crucial en poesía, sino más bien los «mecanismos» utilizados para la disposición y el procesamiento del material verbal. Los formalistas, generalmente, menospreciaron las dimensiones expresivas y representativas de los textos para centrarse en sus dimensiones autoexpresiva, autónoma, dimensiones exclusivamente literarias. Ellos consideraban que el habla poética implicaba un uso especial de la lengua que consigue distintividad al desviarse y distorsionar la lengua «práctica» de cada día. (Más tarde, en el trabajo de Jakobson, la oposición entre lengua poética y lengua práctica iba a dar lugar a una distinción menos rígida entre *funciones* prácticas y poéticas del lenguaje). Mientras que el lenguaje práctico se orienta hacia la comunicación, el lenguaje poético no tiene una función práctica sino que simplemente nos hace ver de forma diferente por la «desfamiliarización» de objetos cotidianos y la «puesta al descubierto» del mecanismo artístico.

Shklovsky acuñó el término **EXTRAÑAMIENTO O DESFAMILIARIZACIÓN** (*OSTRENANIE*) y **ZATRUDNENIE** (volver difícil) para demostrar el modo en el que el arte eleva la percepción y cortocircuita las respuestas automatizadas. La función esencial del arte poético, para Shklovsky, era el devolvernos bruscamente a la conciencia mediante la subversión de la percepción rutinaria, mediante la creación de formas difíciles, mediante el hacer estallar las incrustaciones de la percepción ordinaria. La desfamiliarización se iba a conseguir mediante el uso de mecanismos formales no motivados basados en desviaciones de las normas del estilo y lenguaje establecidas. Shklovsky cita un ejemplo de Tolstoi, el cual describe el sistema humano de propiedad a través de los ojos de un caballo. Posteriormente, Bertold Brecht dio un sentido altamente político a la noción de «desfamiliarización», reconcibiéndola en su *Verfremdungseffekt* (diversamente traducida como efecto de alienación o **DISTANCIAMIENTO**), el proceso por el que una obra de arte, de un modo conscientemente político, revela, al mismo tiempo, su propio proceso de producción y el de la sociedad. A diferencia de Brecht, sin embargo, los primeros formalistas

fueron, como su nombre indica, rigurosamente esteticistas; para ellos, el arte era en gran medida un medio para experimentar, lo que Shklovsky llamó la «plenitud artística del objeto» , para sentir la «rocosidad de la roca».

Los formalistas rusos son fundamentales para cualquier discusión de la lingüística del cine contemporáneo en parte porque ellos fueron los primeros en utilizar las formulaciones saussurianas para explorar, con un mínimo de rigor, la analogía entre cine y lenguaje. Su énfasis constante sobre la *construcción* de las obras de arte les llevó (en particular a Jakobson y Tynianov) a la comprensión del arte como un sistema de signos y convenciones más que como el registro de fenómenos naturales. En su antología de 1927 *Poética Kino (The Poetics of Cinema)*, en Eikhembbaum, 1982), con contribuciones de Eikhembbaum, Shklovsky, Tynianov y otros, los formalistas acentuaron un uso «poético» del cine análogo al uso «literario» del lenguaje que ellos emplearon para los textos verbales. Pese a la influencia de Saussure, la estética formalista era «antigramatical» y antinormativa en el sentido de que acentuaba la desviación de las normas estéticas y técnicas; por lo que miraba favorablemente la vanguardia. (Discutiremos en la segunda parte las formas en que Christian Metz desarrolló y sintetizó las revelaciones de la lingüística saussuriana y la poética formalista).

Pero incluso si los formalistas no hubieran escrito sobre el cine en sí, sus conceptualizaciones hubieran sido valiosísimas en el sentido en que lo semióticos del cine «asumieron» más tarde, por ejemplo, las formulaciones formalistas referidas a la especificidad de la literatura y las extrapolaron a la teoría fílmica, como en el énfasis que hace Christian Metz en lo «específicamente cinematográfico». La distinción entre «historia» (fábula) y «trama» (*syuzhet*), discutida en la tercera parte, también vino a influenciar el análisis y la teoría del cine a través de teóricos literarios como Gerard Genette, y fue más tarde elaborada por David Bordwell y Kristin Thompson en su trabajo (en general no semiótico). También fue crucial para el posterior análisis semiótico del cine la concepción formalista del texto como un especie de campo de batalla entre elementos y códigos rivales. Los formalistas llegaron a ver más y más los textos artísticos como sistemas dinámicos en los que los momentos textuales están caracterizados por una **DOMINANTE**, es decir, el proceso por el cual un elemento, por ejemplo el ritmo, o la trama, o el carácter, viene a dominar un texto artístico o un sistema. Aunque fue, en primer lugar, conceptualizado por Tynianov, el término nos es mejor conocido tal y como fue desarrollado por Jakobson quien lo define como: «El componente central de una obra de arte: domina, determina y transforma al resto de componentes. Es el dominante el que garantiza la integridad de la estructura ...».

[6] Tal y como lo desarrolla Jakobson, la noción se aplica no sólo al trabajo poético individual, sino también al canon poético, e incluso al arte de una época determinada cuando se considera en su totalidad. (En la época romántica, por ejemplo, a la música

se le asignaba el valor supremo).

Otro aspecto de la teoría del formalismo ruso, posteriormente retomado por los teóricos del cine contemporáneos, es la noción de **DIALOGISMO INTERNO**. Este concepto, muy «en boga» en la Unión Soviética del final de los años veinte y principios de los treinta, fue formulado con la mayor profundidad y precisión por el psicólogo Lev Vygotsky, en ensayos finalmente recogidos en el volumen *Thoughts and Language*, publicado por primera vez en 1934. Influido por las investigaciones de Jean Piaget sobre el comportamiento en el habla de los niños de preescolar, Vygotsky situó la existencia de una modalidad de habla, que se originaba en la niñez, pero con continuidad hasta la vida adulta, que suponía un modo verbalizado de significación intrapsíquica, un flujo de diálogo dentro de la conciencia individual. El dialogismo interno se caracteriza por una sintaxis radicalmente alterada y abreviada, una tendencia hacia la imaginería sincrética, condensaciones y distorsiones sintagmáticas. Boris Eikhenbaum situó el dialogismo interno como un tipo de pegamento discursivo que une el significado de las películas en la mente del espectador. El director construye la película de tal modo que omita el apropiado dialogismo interno en la conciencia del espectador. Eikhenbaum también discute imágenes fílmicas que traduce como si fueran los coloquialismos de las lenguas naturales, donde los tropos lingüísticos proveen un anclaje para el significado. (Discutiremos los modos en los que estas ideas se desarrollaron en los años setenta en la tercera parte).

La escuela de Bakhtin

Durante el último período del formalismo ruso la así llamada «escuela de Bakhtin» o «círculo de Bakhtin» desarrolló una provocativa crítica del método formalista. (La autoría de muchos de los trabajos claves de la escuela de Bakhtin está bajo discusión y, en aras de simplificar, nosotros trataremos incluso los trabajos coescritos como si fueran de «Bakhtin»). La relevancia del trabajo de la escuela de Bakhtin para nuestra discusión deriva de su crítica de dos de los movimientos fuentes de la semiótica del cine: la lingüística estructural de Saussure y el formalismo ruso, así como de su influencia indirecta en la semiótica del cine a través de sus traductores y «defensores» en la década de los sesenta, fundamentalmente Julia Kristeva y Tzvetan Todorov. El logro de Bakhtin fue conseguir ir «más allá» del estructuralismo incluso antes de que el movimiento se hubiera constituido como un paradigma. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, que apareció por primera vez bajo el nombre de Volosinov en 1929, pero que muchos críticos piensan que fue escrito en gran parte por Bakhtin, constituye una intervención prioritaria dentro de la tradición contemporánea de

reflexión sobre el lenguaje. El libro se debe ver sobre el fondo, no sólo de una conciencia semiótica generalmente en expansión proveniente de la tradición originaria de la lingüística rusa (Fortunatov, Chakmatov, Jan Baudouin de Courtenay), sino también en el contexto de la diseminación, en la Rusia de los años veinte, de las ideas de Saussure. En *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Bakhtin desafía radicalmente las dicotomías fundacionales de Saussure de diacrónico/sincrónico y *langue/parole*, dándole la vuelta a las prioridades de Saussure, al poner el énfasis sobre lo diacrónico y reducir el sistema de lengua a un modelo abstracto, y acentuar en su lugar la *parole*, el habla tal y como es vivida y compartida por los seres humanos en la interacción social.

El deseo de ver la lengua como un sistema sincrónico estático, de acuerdo con Bakhtin, era sintomático de una especie de necrofilia lingüística, una nostalgia por las lenguas muertas, cuyos sistemas podían ser fijados de forma precisa *porque* estaban muertos. Las categorías fundamentales de la lingüística de Saussure, las cuales son fonéticas (unidades de sonido) y morfológicas (unidades de sentido) derivan, en definitiva, tal y como él señalaba, de las categorías de la lingüística comparativa indoeuropea, precisamente aquellas categorías más apropiadas para una lengua muerta o extranjera. Saussure proviene de una tradición de reflexión sobre la lengua que Bakhtin etiqueta como **OBJETIVISMO ABSTRACTO**, es decir, una visión de la lengua que se esfuerza en reducir sus heterogeneidades constantemente cambiantes a un sistema estable de formas normativas. Como heredero de la tradición de Descartes, Leibniz y Condillac, Saussure enfatiza aquellas características fonéticas, léxicas y gramaticales que se mantienen idénticas y por tanto normativas para todas las verbalizaciones, y así forman el «código» ya elaborado de una lengua. Dentro de este sistema, las variantes individuales y sociales del habla desempeñan un pequeño papel, son consideradas como aleatorias, «desordenadas», demasiado heterogéneas y multidisciplinarias para su comprensión teórica por parte de la lingüística, y por tanto irrelevantes para la unidad fundamental de la lengua como sistema.

Aunque las ideas de Bakhtin sobre la lengua empapan su trabajo, es en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* donde él ofrece la descripción más comprehensiva de la **TRANSLINGÜÍSTICA**, una teoría sobre el papel de los signos en la vida y el pensamiento humano. La translingüística podría compararse a la semiología de Saussure, de no ser por el hecho de que son precisamente las dos nociones de Saussure de signo y sistema lo que Bakhtin está atacando. Para Saussure el signo posee una estabilidad basada en la combinación ordenada de significante y significado que le permite situarlo en el interior de un código. Los textos individuales pueden alterar esta estabilidad mediante procesos de polisemia y desplazamiento, pero el desplazamiento siempre está basado en una estabilidad inicial. Para Bakhtin, por el contrario, la estabilidad del signo es una mistificación anticipada por el

«objetivismo abstracto», ya que la multiplicidad del significado es la característica constitutiva de la lengua. Para Bakhtin, un dinamismo social e históricamente generado anima al mismo signo. La estabilidad del signo es una ficción, ya que: «El factor constitutivo de la forma lingüística, al igual que para el signo, no es en absoluto su propia identidad como una señal sino su variabilidad específica ...» (Volosinov, 1973, pág. 69). El signo, bajo este punto de vista, es un objeto de lucha, como clases en conflicto, grupos y discursos se esfuerzan para apropiarse de él y empapararlo con sus propios significados, de donde proviene lo que Bakhtin llama su **MULTIACENTUALIDAD**, es decir, la capacidad del signo para extraer tonos sociales variables y «valoraciones» en la medida en que se desarrolla dentro de condiciones sociales e históricas específicas.

De igual pertinencia para cualquier discusión sobre la semiología del cine es la crítica bakhtiniana del formalismo. En *El método formal de la teoría literaria*, (coescrito con Medvedev), Bakhtin desarrolla una crítica profunda de las premisas fundamentales de la primera fase del formalismo ruso. Es importante mencionar, en primer lugar, que la «poética sociológica» de Bakhtin y su adversario dialógico, la poética formalista, comparten un número de características comunes. Ambas escuelas rechazan una concepción romántica del arte como expresión de la visión del artista. Ambas se oponen también a una reducción «Marxista vulgar» del arte a cuestiones de clase y economía, insistiendo, por el contrario, en la propia riqueza de intenciones específicas del arte. Ambos consideran la «literariedad» no como heredada en los textos por sí misma, sino como una relación diferencial entre textos, a la que los formalistas llamaban desfamiliarización y a la que Bakhtin incluye dentro de la rúbrica más comprehensiva de dialogismo. Ambos rechazan ingenuamente las visiones realistas o referenciales del arte. Una estructura literaria no refleja la realidad, razona Bakhtin, sino más bien «los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas». *El método formal...* da, además, un crédito considerable al formalismo, alabando su «papel productivo» al formular los problemas centrales del estudio de la literatura, y hacerlo «con tal agudeza que nunca más se pueden evitar o ignorar». (Bakhtin y Medvedev, 1985, pág. 174).

El estructuralismo de Praga

Mientras que el trabajo, tanto del formalismo ruso como del círculo de Bakhtin, estaba siendo amenazado por la llegada del estalinismo a la Unión Soviética, Checoslovaquia se estaba convirtiendo en un núcleo vigoroso de estudio lingüístico y literario. El estructuralismo de Praga, algunas veces llamado la escuela de Praga o el círculo lingüístico de Praga, puede ser visto, al mismo tiempo, como una

prolongación y revalorización del formalismo ruso, que veía la teoría semiótica de la literatura como parte de una conjunción social más amplia. En realidad, el formalismo ruso ya había estado moviéndose en la misma dirección, hacia el «socio-formalismo». Las nueve tesis formuladas por Tynianov y Jakobson en *Problemas del estudio de la literatura y la lengua* en 1928, pueden ser consideradas, al mismo tiempo, como un resumen de la última fase del formalismo y como portadoras, en estado embrionario, de algunas de las ideas claves del estructuralismo checo. Aunque la mayoría de los miembros de la escuela de Praga eran lingüistas, ellos consideraban la semiótica del arte como central para su proyecto, y realizaron sofisticados trabajos no sólo sobre la historia de la literatura y de sus formas, sino también sobre teatro, cine, música y pintura. El más destacado de los teóricos literarios checos fue Jan Mukarovsky, quien describió el arte como un **SIGNO AUTÓNOMO** autorreferencial, es decir, como un discurso pleno de sentido que no necesitaba denotar objetos o situaciones reales. Sin embargo, Mukarovsky fue más allá del esteticismo formalista al insistir en que el arte era al mismo tiempo autónomo y comunicativo.

El mismo objeto artístico, insistió Mukarovsky, podía tener múltiples funciones, desde la estética a la social y epistemológica. En su artículo, «El arte como hecho semiótico», Mukarovsky defiende que «es el contexto total de los así llamados fenómenos sociales, por ejemplo, filosofía, política, religión y economía, lo que constituye la realidad que el arte debe representar» (Mukarovsky, en Matejka y Titunik, 1976). A diferencia de los formalistas del primer período, Mukarovsky insistió, entonces, en las dimensiones sociales e institucionales del arte y su fuerte imbricación con «las series históricas». Tomando la visión dinámica de Tynianov de las estructuras estéticas, Mukarovsky enfatizó la tensión dinámica entre la literatura y el orden social.

El estructuralismo de Praga, particularmente, Jakobson y Trubetskoy, llevaron a cabo la **REVOLUCIÓN FONOLÓGICA** al establecer una distinción entre **FONÉTICA**, es decir, el estudio de los sonidos del habla reales, y **FONOLOGÍA**, la investigación de esos aspectos del sonido que funcionan de modo diferencial para producir significado. El trabajo del fonólogo, para Jakobson y Trubetskoy, era extraer de los fenómenos acústicos relacionados con el uso del lenguaje aquellos elementos que desempeñan un papel en la comunicación. Jakobson defendió que en la base de la cambiante variedad de sonidos en las lenguas naturales, existía un pequeño juego de oposiciones fonológicas binarias o **RASGOS DISTINTIVOS**, es decir, la presencia o ausencia de un rasgo distintivo: vibración de las cuerdas vocales, redondeamiento labial, nasalización, etc. Jakobson clasificó todas las oposiciones distintivas que funcionan en las lenguas del mundo, dentro de una serie de doce oposiciones como las mencionadas. Esta opción metodológica permitió a los lingüistas reducir la aparentemente caótica heterogeneidad del *continuum* de los sonidos del habla hasta

una red manejable de características agrupadas binariamente. (La antropología estructural de Claude Lévi-Strauss, tal y como veremos, se inspiró, en gran medida, en el trabajo de Jakobson y Trubetsky sobre la fonología).

El paradigma comunicativo de Jakobson

Jakobson también fijó su atención en la función poética de la lengua, un asunto que examinó a su vez como formalista, como lingüista y como semiótico. Para ocuparse de la cuestión de la especificidad del lenguaje poético, Jakobson se basó en *Lingüística y poética* (en Sebeok, 1960), en un esquema formulado por primera vez por K. Bühler, un modelo que permitiría, a la teoría en desarrollo de la lingüística estructural, ocuparse de trabajos de poesía y arte en prosa. Para facilitar esta coordinación de lingüística y poética, Jakobson propuso un **PARADIGMA COMUNICATIVO** con seis partes, una especie de curva o circuito verbal que permite al analista diferenciar cada uno de los énfasis de los diferentes usos del lenguaje, y así aislar la función poética de otras funciones de la lengua más prosaicas. Jakobson empieza por distinguir seis componentes en un acto de habla: emisor, receptor, mensaje, código, contacto y contexto, los cuales provienen del trío básico: emisor receptor y mensaje. Todo mensaje implica un **EMISOR/DESTINADOR** y un **RECEPTOR/DESTINATARIO**. El emisor/destinador es la fuente originaria del mensaje, mientras que el receptor/destinatario es la parte a quien el mensaje está dirigido. El **MENSAJE** es la expresión enviada y recibida. Hay tres elementos adicionales que controlan este intercambio del mensaje. En primer lugar, el emisor y el receptor deben compartir un **CÓDIGO**, una especie de prescripción o cálculo que determina y pone en relación mensajes individuales, y que se mantiene constante a través de una diversidad de prácticas y mensajes. En el caso de la poesía y la prosa, el código dominante es simplemente aquel del lenguaje verbal. En segundo lugar, el mensaje se puede intercambiar sólo si hay un contacto. El **CONTACTO** se extiende desde el sentido de un intercambio verbal original cara a cara hasta formas de comunicación más indirectas. El contacto se puede también entender como el **CANAL** de comunicación. Mientras que el diálogo directo entre individuos es la forma privilegiada de contacto en este paradigma comunicativo, es evidente que medios más complejos tecnológicamente no presuponen tal relación entre emisor y receptor. De cualquier modo, el contacto o un canal compartido por el emisor y el receptor es esencial si se quiere comunicar el mensaje. Muchas formas de arte y técnicas mediáticas promueven de forma activa una especie de simulacro de contacto intersubjetivo, por ejemplo, la interpelación directa de las noticias televisivas, que fomenta la ilusión de

cohesión entre emisor y receptor.

Por último, está el **CONTEXTO**, o los sistemas ambientales de referencia invocados en cualquier tipo de comunicación para asegurarse de que el mensaje es entendido. Con frecuencia el mensaje estará orientado hacia el contexto, o hacia el referente, ya que se trata de un mensaje sobre el mundo. El contexto normalmente se refiere a los acontecimientos del mundo; por tanto el mensaje, tendrá que ver con el contexto, que servirá bien para dar validez al mensaje o para rechazarlo. La interrelación de estos seis elementos puede ser resumida de este modo: el emisor y el receptor tienen un código común, y pueden enviar un mensaje, a través de un canal entre ellos, acerca del contexto o del mundo. Unidos, este conjunto de elementos produce el **SIGNIFICADO**.

La comunicación lingüística y el mensaje pueden acentuar cualquiera de estos seis elementos. El mensaje puede, por tanto, ser clasificado y analizado de acuerdo con la importancia relativa dada a cada elemento dentro del conjunto de las funciones de la comunicación. El modelo para estos seis aspectos del mensaje se diseña de forma idéntica al paradigma comunicativo detallado arriba. La **FUNCIÓN EMOTIVA** corresponde a la posición del emisor; la relación existencial del emisor con la expresión pone de manifiesto una actitud hacia lo dicho que se origina en el emisor, que no pertenece ni al código ni al contexto, ni a cualquier otra de las funciones. La **FUNCIÓN CONATIVA** se refiere a la parte del mensaje orientada al receptor, como en las órdenes o prohibiciones. La **FUNCIÓN FÁCTICA** corresponde al contacto o canal; está específicamente dirigida a establecer una conexión inicial y asegurar una recepción continua y atenta. En resumen, mantiene los canales abiertos. La función fáctica puede distinguirse en el uso del lenguaje ordinario en los lugares comunes e interjecciones rituales tales como: «Bien», «¿Sabes?», «¿Ves?», utilizadas en menor medida para intercambiar información, que para mantener el contacto comunicativo.

Mientras que la **FUNCIÓN REFERENCIAL** se refiere al contexto, Jakobson aísla la **FUNCIÓN POÉTICA** como la que se centra en el mensaje por sí mismo; el arte se define así por su propia autorreferencialidad. Jakobson señala que la función poética no es la única función del arte verbal sino sólo su dominante, mientras que en otras actividades verbales está subordinado a otras preocupaciones. La función poética destaca la palpabilidad autorreferencial de los signos. La función poética se concentra en la textura del mensaje, su entrelazamiento de cualidades simbólicas y rítmicas. Jakobson caracteriza el funcionamiento de la función poética como la proyección de términos paradigmáticos sobre el eje sintagmático. Los modelos verbales y sintácticos de la lengua poética concentran su atención en el funcionamiento del mismo lenguaje, más que en la referencia o en el contexto. (Teorías de una orientación más social, tales como aquellas desarrolladas tanto por el círculo de Bakhtin como por la escuela de Praga, obviamente encontrarían tal formulación

empobrecida o reduccionista).

Jakobson destaca lo que él llama **FUNCIÓN METALINGÜÍSTICA**, es decir, el habla que se centra en el código. El lenguaje, incluso en su uso cotidiano, tiene la capacidad no sólo de hablar de objetos y experiencias del mundo, sino también de reflexionar sobre sí misma y describir sus propias operaciones. En los estudios sobre literatura y cine, lo metalingüístico es con frecuencia sinónimo de reflexivo, haciendo referencia a todas las formas en las que un discurso artístico puede, dentro de sus propios textos, reflejar su propio lenguaje y sus procesos. Una novela como la de Sterne, *Tristram Shandy*, constituye un ejemplo arquetípico de literatura que refleja su propio proceso. En el cine, por extensión, los términos metalingüísticos o metacinemáticos se refieren a esas películas o aspectos de películas que reflejan el lenguaje cinematográfico. Las películas de Jean Luc Godard, al igual que las películas de la vanguardia norteamericana (*A Movie*, *Wavelength*), se pueden considerar como ejercicios metalingüísticos, reflexiones sobre las particularidades del lenguaje fílmico o del aparato fílmico.

El esquema de Jakobson es, en general, útil para clasificar aproximaciones metodológicas al discurso artístico. Las aproximaciones románticas se puede decir que enfatizan el papel del emisor y por consiguiente la función emotiva del arte. Las aproximaciones realistas, incluyendo algunas marxistas y feministas tempranas, enfatizan el contexto, y por consiguiente, la función referencial del arte. El formalismo enfatiza el mensaje, y por consiguiente, la función poética del arte. La teoría semiótica enfatiza el código, y por consiguiente, la función metalingüística del arte, mientras que el análisis textual enfatiza el mensaje, y por consiguiente, la función poética así como la fáctica del discurso artístico. La teoría de la recepción y la teoría del espectador en el texto, así como las aproximaciones psicoanalíticas del espectador deseante sitúan en primer plano al receptor y por consiguiente las funciones conativas del arte.

La llegada del estructuralismo

Como una especie de historia de éxito metodológico, el estructuralismo lingüístico generó una abundante proliferación de estructuralismos, la mayoría de ellos basados en las dicotomías saussurianas fundamentales, tales como: sincronía/diacronía o *langue/parole*. Aunque Saussure nunca utilizó el término «estructuralismo», su aproximación se basaba en la idea de que cualquier estudio serio de los fenómenos lingüísticos debía estar basado en una visión de la lengua como una estructura, cuyas propiedades fueran propiedades estructurales; la estructura misma crea las unidades y sus mutuas interrelaciones. Más que un ensamblaje de bloques preexistentes, el

lenguaje existe únicamente como una unidad estructural. Es importante, llegados a este punto, definir el estructuralismo y su relación con la semiótica. Roland Barthes definió el **ESTRUCTURALISMO** como «un modo de análisis de los artefactos culturales que tiene su origen en los métodos de la lingüística contemporánea» (Barthes, 1967a, pág. 897). Para Jean Piaget, el estructuralismo es un método de investigación basado en los tres principios de totalidad, transformación y autorregulación (Piaget, 1970, pág. 5). Para nuestros propósitos, podemos definir el estructuralismo como un entramado teórico a través del cual la conducta, las instituciones y los textos son vistos como analizables en términos de una red de relaciones subyacentes, y lo fundamental es que los elementos que constituyen la red obtienen su significado de las relaciones que mantienen con los otros elementos. Hubert Dreyfus y Paul Rabinow (1982) distinguieron entre **ESTRUCTURALISMO HOLÍSTICO**, es decir, unas estructuras relacionantes, determinadas deductivamente, las cuales exceden las inmediataces empíricas, y el **ESTRUCTURALISMO ATOMÍSTICO**, es decir, unas estructuras relacionantes determinadas por generalización inductiva.

Era común a la mayoría de las variedades del estructuralismo y la semiótica, un énfasis en las reglas y convenciones básicas de la lengua más que en las configuraciones del intercambio del habla. En el lenguaje, señalaba Saussure, sólo existen diferencias. Yendo en contra de la tradición del pensamiento lingüístico que veía el núcleo de la lengua como consistente en un inventario de nombres que designaban a cosas, personas y hechos ya dados al entendimiento humano, Saussure razonaba que el lenguaje no es nada más que «series de diferencias fonéticas combinadas con series de diferencias conceptuales. Los conceptos, por tanto, son puramente diferenciales, definidos no por su contenido positivo, sino más bien por su relación con otros términos del sistema: su característica más precisa está en ser lo que los otros no son ...» (Saussure, 1966, págs. 117-118).

Aunque el estructuralismo se desarrolló más allá del innovador trabajo de Saussure sobre el lenguaje, no fue hasta la década de los sesenta cuando se difundió ampliamente. El proceso mediante el cual el estructuralismo se convirtió en un paradigma dominante queda ahora retrospectivamente claro. El avance científico representado por el curso de Saussure, tal y como hemos visto, fue transferido a los estudios literarios por los formalistas y más tarde por el círculo lingüístico de Praga, que institucionalizó formalmente el movimiento de Praga de 1929. Los fonólogos demostraron la utilidad concreta de mirar a la lengua desde una perspectiva saussuriana y así proporcionaron el paradigma para el desarrollo del estructuralismo en las ciencias sociales y las humanidades. Lévi-Strauss utilizó el método saussuriano con gran audacia intelectual en la antropología, a partir de ahí fundó el estructuralismo como movimiento. Al considerar las relaciones de parentesco como un «lenguaje» susceptible de los tipos de análisis aplicados por Trubetskoy y

Jakobson a cuestiones de fonología, Lévi-Strauss dio el paso fundamental que hizo posible prolongar la misma lógica de la lingüística estructural a todos los fenómenos y estructuras sociales, mentales y artísticas.

Cuando Lévi-Strauss impartió su conferencia inaugural en 1961 en el Collège de France, situó su antropología estructural dentro del campo más amplio de la «semiología». Las verdaderas unidades constituyentes de un mito, defendió Lévi-Strauss, en *Antropología estructural* (1967), no son los elementos implicados aislados sino más bien «haces de relaciones» completos. Lévi-Strauss extendió esta idea de binarismo universal, como el principio organizador del sistema de los fonemas, a la cultura humana en general. Los elementos constitutivos del mito, como aquellos del lenguaje, no tienen un significado fijado en sí mismos, sino que sólo adquieren significado en relación con otros elementos. Un mito en particular sólo puede ser comprendido en relación a un amplio sistema de otros mitos, prácticas sociales y códigos culturales, todos los cuales sólo se pueden hacer comprensibles sobre la base de oposiciones estructurantes. La función última del mito, para Lévi-Strauss, era representar la resolución aparente de un conflicto social. (Lévi-Strauss, como veremos más adelante, también catalizó como un todo el desarrollo en narratología y estructuralismo).

El desarrollo de la semiótica narrativa o la narratología fue también directamente alimentado por la adaptación que realizó el estructuralismo del trabajo de Saussure. La pretensión de la aproximación estructuralista a la narrativa, tal y como fue formulada por Lévi-Strauss y Algirdas Greimas, era revelar la matriz generativa de, la narrativa, las articulaciones elementales de la forma del relato, que a su vez, proporcionarían un modelo para una gramática narrativa universal. Primero, sin embargo, los teóricos estructuralistas se vieron obligados a dirigirse a la teoría dominante sobre la narrativa que ya existía, el trabajo de Vladimir Propp, que defendió un concepto diacrónico de relato-estructura, una aproximación que no podía situarse dentro de los métodos sincrónicos del análisis estructuralista. *Morfología del cuento*, de Propp, publicado por primera vez en 1929, definió ciertas propiedades de la forma narrativa e ideó un sistema inicial de procedimientos metodológicos. Propp analizó la morfología, o la estructura genérica del cuento fantástico ruso, mediante la determinación de los elementos que eran constantes y aquellos que eran variables. Descubrió que virtualmente todos los cuentos considerados dentro de su análisis tenían características estructurales idénticas. Los hechos multiformes y los personajes de los cuentos populares podían ser destilados en una tabla de treinta y una funciones, que eran invariables, repitiéndose en cada cuento exactamente en el mismo orden. El desfile de personajes en el cuento podía ser reducido a un grupo de seis *dramatis personae*. Un principio de regularidad y sistematización era, pues, descubierto en el interior de lo que se veía como un ensamblaje heterogéneo de relatos sin conexión. El

entramado básico del relato de Propp en treinta y una funciones, tales como «(a) Villano» y «(b) Mediación: El Incidente Conector», fue concebido como la estructura profunda del cuento popular y proporciona el punto de partida para todos los desarrollos posteriores en narratología (el objetivo de nuestra parte III).

Aunque Propp limitó cuidadosamente su modelo al cuento maravilloso ruso, teóricos posteriores intentaron transformar su aproximación en un modelo de estructura narrativa universal. Los estructuralistas pretendían producir una aproximación al estudio de la narrativa más flexible y «científico», disolviendo las treinta y una funciones en modelos sincrónicos de oposición que no dependerían del desarrollo de una secuencia uniforme de hechos. Basando su distinción de estructura narrativa profunda en las estructuras lingüísticas de oposiciones fonémicas, la narratología estructural despejó la incómoda sintaxis funcional del modelo de Propp, al tiempo que mantuvo la idea básica de una estructura narrativa embrionaria, una especie de ADN. Lévi-Strauss y Greimas propusieron un nuevo modelo de estructura narrativa profunda que se basaba en las tesis claves de la lingüística de Saussure. Ellos mantenían que los relatos estaban estructurados, del mismo modo que el signo lingüístico. En un nivel primario (o la «segunda articulación» en términos lingüísticos), las unidades elementales de los relatos no eran referenciales, y por lo tanto, comparables a los fonemas; ninguna conexión necesaria unía el significado aparente y el sentido real. En segundo lugar, el sentido de las unidades elementales de la narración se podía descubrir en sus modelos de oposición, que formaban un núcleo semántico invisible, que servía como base del texto visible y proporcionaba a la narrativa su significación esencial. Los mitos, por ejemplo, más que ser leídos en términos de motivos primarios o modelos individuales de conflicto y resolución, se veían como «sistemas de diferencias» o «conjuntos de relaciones» que sólo podían ser interpretados en términos de paradigmas culturales más amplios.

Como resultado del trabajo de Lévi-Strauss, un amplio abanico de dominios aparentemente no lingüísticos cayeron bajo la jurisdicción de la lingüística estructural. Figuras tales como Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Umberto Eco y Gérard Genette se convirtieron en poderosos defensores del estructuralismo literario. En *Elementos de semiología* (1964), Barthes defendió que cualquier expresión determinada culturalmente, desde el llevar ropa hasta la elección de un *entrée* en una comida, presupone un sistema (de moda, *cuisine* o lenguaje) que genera las posibilidades de significado social. Incluso la economía se llegó a ver bajo una dimensión semiótica, como un sistema simbólico comparado con el intercambio simbólico de palabras en una lengua, mientras que el psicoanálisis, con Lacan, llegó a considerar al mismo inconsciente «estructurado como un lenguaje». (Los desarrollos lacanianos se discutirán en la parte IV).

Los sesenta y el principio de los setenta se pueden ver como la cima del

«imperialismo» semiótico, cuando la disciplina se anexionó amplios territorios de fenómenos culturales para su exploración. En *Teoría de la semiótica* (1976), Eco definió el campo como aquel que incluía empresas tan diversas como la narratología (el objeto de la tercera parte), **ZOSEMIÓTICA** (la conducta comunicativa de comunidades no humanas), **KINÉSICA** y **PROSÉMICA** (códigos socioculturales que tienen que ver respectivamente con el movimiento humano y la proximidad), teoría textual, alfabetos desconocidos, códigos secretos, semiótica médica y signos olfativos. Gran parte del análisis semiótico ha sido aplicado a áreas previamente consideradas flagrantemente no lingüísticas: moda, *cuisine*, o áreas tradicionalmente consideradas bajo la dignidad de los estudios literarios o culturales, tiras cómicas, fotonovelas, novelas de James Bond. La semiótica del cine surgió, a principios de los sesenta, como parte de esta euforia estructuralista, conduciendo a breves sueños de cientificidad total, sueños que se iban a deshacer por el autocuestionamiento interno, por la atracción de otros modelos metodológicos y por los desarrollos políticos resumidos en la expresión «Mayo del sesenta y ocho».

La orientación política de gran parte de la teoría fílmica contemporánea tiene sus orígenes en el giro político y cultural de los sesenta. Este giro tuvo consecuencias fundamentales para la cultura intelectual del cine, marcada en Francia por el giro a la izquierda de *Cahiers du Cinema* y la labor de la revista marxista de cine *Cinétique*. Una figura clave en estos desarrollos fue el marxista-estructuralista Louis Althusser, especialmente su teoría sobre la ideología. Raymond Williams ha señalado que el término **IDEOLOGÍA** puede ser entendido en tres sentidos: 1) un sistema de creencias característico de una clase o grupo; 2) un sistema de creencias ilusorias, falsas ideas o falsas conciencias, que pueden ser contrastadas con conocimiento verdadero o científico y 3) el proceso general de significación e ideación (Williams, 1983, págs. 152-157). La noción de **IDEOLOGÍA BURGUESA** fue un intento de los marxistas de explicar los modos en los que las relaciones sociales capitalistas son reproducidas por sus sujetos de maneras que no implican fuerza o coerción. ¿Por medio de qué procesos internaliza el sujeto individual las normas sociales? Tal y como fue definida por el marxismo tradicional, la ideología hace referencia a una distorsión del pensamiento, que a su vez, procede y encubre la contradicción social. Tal y como fue definida por Lenin, Althusser y Gramsci, el concepto de ideología burguesa hace referencia a aquella ideología generada por una sociedad de clases, a través de la cual la clase dominante llega a proporcionar el marco conceptual general para los miembros de la sociedad, fomentando así los intereses económicos y políticos de esa clase. La relectura estructuralista, realizada por Althusser, de la teoría marxista cuestionó la interpretación humanista «hegeliana» de la obra de Marx, inspirada por el redescubrimiento de los primeros escritos de Marx. Para Althusser, **IDEOLOGÍA** era un «sistema (que poseía su propia lógica y rigor) de representación (imágenes, mitos,

ideas o conceptos según sea el caso) que existen y desempeñan un papel histórico dentro de una sociedad dada» (Althusser, 1970, pág. 231). La ideología era, además, tal y como Althusser lo expresó en una definición ampliamente citada en *For Marx*: «Una representación de la relación imaginaria de los individuos con las condiciones reales de su existencia» (Althusser, 1970, pág. 233). La ideología funciona, para Althusser, mediante la **INTERPELACIÓN**, es decir, a través de las prácticas sociales y las estructuras que los individuos «aceptan», así como para dotarles de identidad social constituyéndoles como sujetos que sin reflexionar aceptan su papel dentro del sistema de relaciones de producción. La novedad de la aproximación de Althusser, por tanto, fue considerar la ideología, no como una forma de falsa conciencia derivada de unas perspectivas parciales y deformadas generadas por las distintas posiciones de clase, sino más bien, tal y como lo expresa Richard Allen, como una «característica objetiva del orden social que estructura la misma experiencia».^[7] (Discutiremos algunas de las críticas a este punto de vista en la quinta parte).

El discurso teórico referido al cine que se desarrolló en Francia en la década de los sesenta fue retomado en los setenta por la revista británica *Screen*, y, posteriormente, emigró a Estados Unidos con el crecimiento de los programas de estudios cinematográficos, muchos de ellos con un fuerte nexo parisino. Esta corriente política tendía a ser crítica con lo que veía como el carácter atemporal y ahistórico del estructuralismo, que privilegiaba lo espacial y lo sincrónico. La semiótica, de cualquier modo, siempre tuvo un ala izquierda y un ala centrista. La centrista tendía a utilizar la semiótica como un instrumento científico apolítico, mientras que el ala izquierda desarrolló la semiótica como un medio de desmitificar la representación cinematográfica, mostrándola como un sistema construido de signos socialmente formados. Esta semiótica inclinada hacia la izquierda realizó un trabajo subversivo de **DESNATURALIZACIÓN**, es decir, el examen minucioso de las producciones sociales y artísticas para distinguir los códigos sociales e ideológicos que operan en ellas. Esta semiótica crítica cuestionó las nociones convencionales de historia, sociedad, significación y subjetividad humana, encarnadas en la crítica fílmica tradicional. Generalmente, la teoría fílmica contemporánea desarrolló un discurso a la izquierda de muchas disciplinas más tradicionales, no sólo debido a una fuerte «conexión francesa», sino también por su emergencia simultánea, en la década de los sesenta, junto a disciplinas contraculturales tales como estudios de mujeres, estudios étnicos y estudios de cultura popular.

El estructuralismo semiótico científico se vio también reducido por la emergencia de modelos alternativos. Uno de estos modelos alternativos fue el psicoanálisis. Iniciada a mediados de los años setenta, la discusión semiótica vino a verse influenciada por nociones psicoanalíticas tales como *scopophilia* y *voyeurismo*, y por la concepción de Lacan de la fase del espejo, lo imaginario y lo simbólico. El foco de

interés ya no estaba en la relación entre lo fílmico, la imagen y la «realidad», sino más bien en el aparato cinematográfico en sí mismo, no sólo en el sentido de la base instrumental de cámara, proyector y pantalla, sino también en el sentido del espectador como sujeto descante del que la institución cinemática depende como su objeto y su cómplice. El interés procede, en esta fase, de interrogantes tales como: ¿cuál es la naturaleza de los signos cinemáticos y las leyes de su combinación?, y ¿qué es un sistema textual?, a cuestiones como: ¿qué queremos del texto?, y ¿cuál es nuestra inversión espectral en él? Al analizar los efectos del cine en el espectador, la aproximación psicoanalítica destacó la dimensión «metapsicológica» del cine, sus modos de activar y, a su vez, regular el deseo espectral. Al mismo tiempo, el giro desde la semiología de primera fase (lingüística) hacia la semiología de segunda fase (psicoanalítica) se puede considerar parte de una trayectoria coherente en dirección a lo que Metz llamó el «semio-psicoanálisis del cine», ya que el psicoanálisis y la lingüística son las dos ciencias que tratan directamente de la significación como tal. (La terminología generada por la fase psicoanalítica de la cinesemiología será el objeto de la parte IV).

El postestructuralismo: la crítica del signo

Con su inicio al final de la década de los sesenta, especialmente en Francia, el modelo saussuriano, y la semiótica estructuralista derivada de éste, se encontraron frente a un creciente ataque por parte de la deconstrucción derridiana, un ataque asociado al nombre de **POSTESTRUCTURALISMO**. Este movimiento, en menor medida una teoría que un modo de investigación, consideraba que el giro típico del estructuralismo hacia la sistematicidad se debía confrontar con todo aquello excluido y reprimido por esa sistematicidad. En realidad, muchos de los textos básicos del postestructuralismo desarrollaron críticas explícitas de las figuras centrales y los conceptos cardinales del estructuralismo. La ponencia de Derrida en la conferencia de 1966 en el John Hopkins, por ejemplo, ofreció una crítica incisiva de la noción de «estructura» de la antropología estructuralista de Lévi-Strauss. Derrida pedía una «descentralización» de las estructuras, sugiriendo que «incluso hoy la idea de una estructura carente de un centro es, en sí mismo, lo impensable» (Derrida, 1978, pág. 279).

El postestructuralismo se ha descrito diversamente como un desplazamiento del interés del significado al significante, de la expresión a la enunciación, de lo espacial a lo temporal y de la estructura a la «estructuración». El movimiento estructuralista, que junto a Derrida se considera que incluye figuras como: Foucault, Lacan, Kristeva, y el último Barthes, que demostró una profunda desconfianza en cualquier teoría totalizadora, un escepticismo radical acerca de la posibilidad de construir un

metalenguaje que pueda situar, estabilizar o explicar todos los otros discursos, ya que los signos del metalenguaje son en sí mismos objeto de deslizamiento e indeterminación. (Algunos críticos sugirieron que la misma afirmación de la imposibilidad de un metalenguaje, era en sí misma metalingüística). Para Derrida, los metalenguajes no pueden oponerse a los poderes de la **DISEMINACIÓN** lingüística y textual, es decir, el proceso de deslizamiento semántico mediante el cual los signos se mueven incesantemente hacia fuera, al interior de nuevos contextos de significación, resistiéndose a la clausura mediante un proceso de continua reescritura, perdiendo, por tanto, su estabilidad como nombres «propios» para convertirse en simples términos significantes en el interior de una proliferación en espiral de referencias alusivas de texto a texto.

Hablando en sentido general, el postestructuralismo supone una crítica de los conceptos del signo estable, del sujeto unificado, de la identidad y de la verdad. Derrida adopta palabras clave dentro del vocabulario de Saussure, especialmente «diferencia», «significante» y «significado», pero las vuelve a desarrollar en el interior de una estructura transformada. El énfasis de Saussure en los contrastes binarios como la fuente de significado en el lenguaje, da lugar a la visión de Derrida de la lengua como un lugar de «juego» semiótico, un campo indeterminado de infinitos deslizamientos y sustituciones. La noción de Saussure de la relación diferencial entre los signos es reescrita por Derrida como una relación en el interior de los signos. Los signos no sólo se diferencian los unos de otros, sino también de sí mismos en que su propia naturaleza constitutiva es de un constante desplazamiento o **HUELLA**, la huella dejada por una cadena infinita de resignificaciones inestables dentro del contexto ilimitado de la **INTERTEXTUALIDAD**, una palabra que para Derrida evoca la dependencia de cualquier texto con una gran cantidad de figuras anteriores, convenciones, códigos y otros textos. Para Derrida el lenguaje está, por tanto, siempre inscrito en una compleja red de relevos y «huellas» diferenciales más allá del entendimiento del hablante individual. Por esta razón, los términos derridianos son incluso menos susceptibles que la mayoría de ser fijados claramente en el léxico, ya que no designan un concepto simple o una cosa y por tanto no permiten una autodefinición correcta. Los conceptos derridianos están, por consiguiente, situados **SOUS RATURE** o «tachados», una práctica que Derrida heredó de Heidegger, mediante la cual un término es a la vez invocado y cuestionado.

Derrida introdujo su neologismo **DIFFÉRENCE**, una palabra que en francés existe en suspensión entre «diferenciar» y «aplazar», y cuya diferencia ortográfica «mal escrita» («a» en lugar de la convencional «e» de «*différence*») es inaudible, y, por lo tanto, sólo «visible» en la escritura, para referir simultáneamente al sentido saussuriano de diferencia, relativamente «espacial» y pasivo, como constitutivo de la significación, y a un proceso temporal activo de producción de diferencia a través del

aplazamiento en el tiempo. *Différance* designa el proceso mediante el cual una oposición se reproduce dentro de términos constituyentes, es decir, instalando una alternancia no resuelta entre estructura y lo que es reprimido por ésta. En *Positions*, Derrida define *différance* como:

«El juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del espaciar (espaciamiento) mediante el cual los elementos se relacionan unos con otros. Este espaciarse es la producción, simultáneamente activa y pasiva (la «a» de *différance* indica esta indecisión en la medida en que se refiere a actividad y pasividad, que no pueden todavía ser gobernadas y organizadas por tal oposición), de intervalos sin los cuales los términos «completos» no podrían significar, no podrían funcionar (Derrida, 1981a, pág. 27).

Derrida ve el estructuralismo de Saussure como portador de los vestigios del **LOGOCENTRISMO** occidental, es decir, la tradición que asigna los orígenes de la verdad al *logos*, bien la palabra hablada autopresente, o la voz de la racionalidad, o Dios, como reflejo de verdad internamente coherente y originaria. El logocentrismo asume la existencia de un terreno ontológico o de una matriz estabilizadora fuera de la cual se genera el significado. Supone la posibilidad de un acceso no mediado a la verdad o el conocimiento. Para John M. Ellis el logocentrismo designa cualquier fe esencialista en un orden de significado que existe independientemente de las estructuras provistas por el lenguaje: es «la ilusión de que el significado de una palabra tiene su origen en la misma estructura de la realidad, y por esta razón hace que la verdad sobre esa estructura parezca directamente presente en la mente» (Ellis, 1989, págs. 36-37).

Para Derrida, la noción de signo de Saussure también se caracteriza por el **FONOCENTRISMO**, la creencia de que los sonidos fonéticos pueden representar de forma adecuada significados que están presentes en la conciencia del hablante, mientras que la escritura constituye un segundo grado de mediación de habla autopresente. El fonocentrismo, de acuerdo con Derrida, genera una matriz de binarismos axiológicos: voz/escritura, sonido/silencio, presencia/ausencia, en los cuales el primer término de cada par resulta de modo invariable privilegiado. Derrida señala que el trabajo de Saussure, como la tradición occidental en general, privilegia de forma sistemática el lenguaje hablado como oposición al lenguaje escrito, y así, participa de un dualismo fuertemente enraizado en la tradición metafísica occidental que trata la voz como la expresión espontánea de estados mentales interiores, y que, por tanto, considera el habla como más auténtica que la escritura. Derrida cita una serie de pasajes de Saussure que tratan la escritura como un forma derivativa de la notación lingüística, en definitiva, dependiente de la realidad primaria del habla, de la sensación y de la «presencia» de un hablante detrás de las palabras. El concepto del signo de Saussure, para Derrida, está basado en una distinción entre lo perceptible y lo inteligible: el significante existe sólo para proporcionar acceso a un sentido o

significado trascendente. Derrida no sugiere que la noción de «signo» deba ser completamente rechazada, sólo que sea liberada de su ligadura residual a la metafísica occidental del significado. (Derrida señala que la distinción entre significante/significado todavía tiene valor operativo, ya que sin ella la misma palabra significante no tendría significado).

El hecho de que Saussure privilegie el significante fónico sobre el gráfico se muestra en la distinción implícita entre lo «interior» del pensamiento humano, expresado mediante el habla, y lo «exterior» de la escritura, considerada como una forma derivada y secundaria. Derrida, por lo tanto, «reescribe» la relación entre lenguaje, habla y escritura, prefiriendo hablar de **ARCHIESCRITURA**, es decir, una conceptualización de escritura ampliamente extendida mediante la cual se convierte en el modelo de todas las operaciones lingüísticas como prácticas de articulación y diferenciación, un potencialidad general que garantiza la posibilidad de ambas lenguas: la hablada y la escrita. Sin rechazar el proyecto semiótico o denegar su importancia histórica, Derrida propone en lugar del proyecto lingüístico saussuriano una **GRAMATOLOGÍA**, que estudiaría la ciencia de la escritura y la textualidad en general.

El postestructuralismo derridiano no ha sido una presencia abrumadora dentro de los estudios fílmicos. La mayoría de la teoría fílmica y el análisis «postestructuralista» se ha basado menos en la deconstrucción de Derrida que en el «retorno a Freud» de Lacan. Pero a finales de los sesenta y los setenta, los marxistas franceses de *Cinétique* y *Cahiers du Cinéma* dieron una inclinación brechtiana a la noción derridiana de deconstrucción, utilizándola para mostrar las bases ideológicas subliminales del aparato cinematográfico y del cine dominante. Al mismo tiempo, ciertas líneas de la **LECTURA DECONSTRUCTIVA**, definida como una estrategia de lectura de textos cinematográficos o literarios de modo que queden expuestas sus fracturas y tensiones, que se busquen puntos ciegos o momentos de autocontradicción y se liberen las energías «plurales» y figurativas suprimidas de un texto, pueden ahora asumirse que forman parte de la sabiduría metodológica recibida de la teoría fílmica y del análisis. Algunas de las implicaciones de la deconstrucción han sido además estudiadas por analistas como: Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Michael Ryan, Gregory Ulmer, Peter Brunette, David Wills y Stephen Heath (a través de Kristeva). Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, en *Le Texte Divisé* (1981), ha intentado extender al análisis del cine la noción expansiva de Derrida de *écriture*, entendida como una «hipótesis teórica» que sustituye la noción de signo con la de «huella»: procesos referenciales de significación que vuelven a un movimiento diferencial cuyos términos son inasignables e infijables. Ropars-Wuilleumier considera el montaje cinematográfico, especialmente el que practicaba Eisenstein, como ejemplificador de los medios mediante los cuales el cine, y otros artes figurativos, pueden trascender

la representación meramente mimética para crear un espacio conceptual abstracto. Para Ropars-Wuilleumier, el montaje se refiere menos al gesto específico de segmentar los planos que a un proceso general para engendrar significado. Desarrollando el trabajo temprano de Eisenstein y Metz sobre las analogías entre la escritura cinematográfica y escrituras no occidentales, no fonéticas (jeroglíficos, ideogramas), Ropars-Wuilleumier ve los jeroglíficos como un juego sobrepuesto de sistemas significativos, como una figura apropiada para la «vocación escritora del cine», como una especie de «máquina de escribir». Más que meramente extrapolar modelos lingüísticos al cine, Ropars-Wuilleumier insiste en la reversibilidad del proceso; la reflexión sobre el montaje cinematográfico nos puede llevar a revisar nuestra misma concepción sobre el lenguaje.

Peter Brunette y David Willis, por último, en su *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (1989) desarrollan las categorías derridianas con la finalidad de analizar asuntos tales como: «Derrida y los estudios fílmicos contemporáneos», «Cine como escritura», y las implicaciones para la teoría fílmica de las observaciones de Derrida referentes al «encuadre» y lo «postal». Los autores interrogan varias nociones totalizadoras que consideran subrepticamente inherentes a la teoría y el análisis fílmico, las nociones de «película narrativa», de géneros inmaculadamente puros, de Hollywood como un sistema autoidéntico coherente, de la primacía de lo visual (considerada como análoga a la primacía del habla sobre la escritura en la tradición logocéntrica). Alejándose de cualquier «préstamo fácil de una teoría ya desarrollada» los autores piden un paso más allá de las «totalizaciones», invocando las posibilidades de una práctica lectora «anagramatical» que ve el cine como escritura, como «una interrelación de presencia y ausencia, de lo visto y lo no visto, en relaciones no reducibles en ningún caso a la totalización de la trascendencia» (Brunette y Willis, 1989, pág. 58). Bajo una forma de «escritura segmentada», los autores leen (en páginas opuestas) la película de Truffaut *La novia vestía de negro* (*La mariée était en noir*, 1967) y la de David Lynch *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), no para mostrar una metodología, sino más bien, para exponer las «indecibilidades» y las «fisuras» textuales, todas como parte de un tipo de mediación en la lectura que problematiza la propia autoconstitución del significado del texto.

Un debate considerable ha surgido acerca de la cuestión de si el postestructuralismo es una extensión del estructuralismo o un rechazo de éste, un neoestructuralismo o un antiestructuralismo. Para Jonathan Culler, el postestructuralismo de Derrida constituye una radicalización del proyecto de Saussure, un desarrollo de las implicaciones del principio de Saussure de que en el sistema lingüístico sólo hay diferencias sin términos positivos. Para otros, como Christopher Norris, la deconstrucción de Derrida marca una repudia radical el proyecto estructuralista. En realidad, como su nombre implica, el postestructuralismo

existe al tiempo como continuación y ruptura con el estructuralismo. Comparte la premisa estructuralista del papel determinante, constitutivo, de la lengua y generalmente continúa dentro de la problemática estructuralista, especialmente en la asunción de que el significado está basado en la diferencia. Al mismo tiempo, rechaza el «sueño de cientificidad» estructuralista, y espera estabilizar el papel de la diferencia dentro de un sistema maestro integrador de todos. (Volveremos a estos asuntos del postestructuralismo de Derrida y la deconstrucción en los capítulos siguientes, cuando hablemos más detalladamente del análisis textual, *écriture* e intertextualidad).

2. La semiología del cine

En la primera parte hablamos del nacimiento de la lingüística como una especie de disciplina maestra para la era contemporánea. El cine, por su parte, apenas ha sido inmune a la atracción magnética del modelo lingüístico. En realidad la noción de LENGUAJE CINEMATOGRAFICO era ya un lugar común en los escritos de algunos de los más tempranos teóricos del cine, incluso aquellos no influenciados por los movimientos teóricos y las escuelas de las que hemos hablado. La metáfora se encuentra en los escritos de 1920 de Riccioto Canudo en Italia y de Louis Delluc en Francia, ambos vieron el carácter similar al lenguaje del cine como relacionado, paradójicamente, con su naturaleza no verbal, su estatus de «esperanto visual» que trasciende las barreras de una lengua nacional.^[1] Se encuentra la metáfora en los escritos del poeta-crítico Vachel Lindsay, que habla del cine como de una «lengua jeroglífica», del mismo modo que en el trabajo del teórico del cine húngaro Bela Balazs, que repetidamente acentuó en su trabajo, desde los años veinte hasta el final de los años cuarenta, la naturaleza similar al lenguaje del cine.^[2]

Sin embargo, fueron los formalistas rusos quienes desarrollaron la analogía entre lenguaje y cine bajo una forma de algún modo más sistemática. En *Poética del cine*, los formalistas restaron importancia a la función mimética del cine en favor de sus cualidades «poéticas» y «lingüísticas». Tynianov habló del cine como el ofrecer el mundo visible en la forma de signos semánticos engendrados por procesos cinemáticos tales como el montaje y la iluminación, mientras que Eikhenbaum vio el cine en relación con el «dialogismo interno» y la «traducción en imágenes de tropos lingüísticos». El cine para Eikhenbaum es un «sistema particular de lenguaje figurativo», cuya estilística trataría la «sintaxis» fílmica, la unión de planos en «frases» y «oraciones». Un análisis detallado plano a plano permitiría a los analistas identificar una tipología de tales frases, un proyecto desarrollado aproximadamente cuatro décadas más tarde por Christian Metz en su *Grand Syntagmatique* del cine narrativo. Mientras que Eikhenbaum no desarrolló una tipología completa, mencionó ciertos principios de construcción sintagmática, tales como el contraste, la comparación y la coincidencia, que guardan parecido en estado embrionario con los que más tarde desarrollaría Metz.

Con posterioridad al trabajo de los formalistas rusos, la noción de lenguaje cinematográfico, vino a formar parte de los tropos implícitos en la base de las «gramáticas» normativas del cine, por ejemplo, *Grammar of Film*, de Raymond Spottiswoode (1935) y *Grammaire Cinégraphique*, de Robert Bataille (1947). En otras discusiones presemióticas, la metáfora lenguaje cinematográfico llegó a estar

íntimamente ligada a tropos cognatos como «cámara pluma» (Astruc) y «escritura cinematográfica». En la Francia de la posguerra, especialmente, este tropo «grafológico», como veremos detalladamente en la parte V, se convirtió en un concepto estructurante de la teoría y la crítica.

El signo cinemático

Sin embargo, fue sólo con el advenimiento del estructuralismo y la semiótica en los años sesenta, cuando el concepto de lenguaje cinematográfico fue explorado en profundidad por teóricos como Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini y Christian Metz. Gran parte de la temprana discusión tuvo que ver con la naturaleza del *analogon* fílmico. La tendencia inicial fue contrastar los signos arbitrarios del lenguaje natural con los signos icónicos motivados del cine. En su primer trabajo, Metz enfatizó ambas, la naturaleza analógica de la imagen fílmica del mismo modo que la conexión causal, fotoquímica, entre representación y prototipo. Pero en un artículo de 1970, «Tras la analogía, la imagen», Metz matizó su argumento, señalando que ver una imagen como simplemente analógica es olvidar que puede ser analógica y motivada en algunos aspectos, pero ser arbitraria en otros. Las imágenes representacionales pueden, en suma, estar codificadas en sí mismas (Metz, 1972).

Otra figura importante en la teorización de la imagen fue Roland Barthes. Para Barthes, la imagen está caracterizada por la **POLISEMIA** (literalmente, muchos «semas» o significados), es decir, comparte con otros signos, incluyendo los signos lingüísticos, la propiedad de estar abiertos a significaciones múltiples. Barthes sugiere en «Retórica de la imagen», que los pies que acompañan a las fotografías, o los materiales escritos en las películas, con frecuencia funcionan como **ANCLAJE**, es decir, como un dispositivo verbal que «disciplina» la polisemia mediante la atracción de la percepción del observador hacia una «lectura» preferencial de la imagen. Las palabras de anclaje «fijan la cadena flotante de significados», guían al espectador entre las diferentes significaciones posibles de una representación visual. Barthes da el ejemplo de un anuncio que muestra frutas diseminadas alrededor de una escalera, una imagen que puede connotar «la escasez de la cosecha», «el daño debido a los vientos fuertes», o «frescura», el pie «como si de tu propio jardín» ancla el significado de «frescura» (Barthes, 1977). En *La cámara lúcida* (1980), Barthes teoriza los placeres específicos provocados por la «fuerza del silencio y la inmovilidad» típicas de la foto fija. Habla de dos formas de aprehender la misma foto: el **STUDIUM** se basa en signos objetivos e información codificada, mientras que el **PUNCTUM** dispara el juego del azar y la asociación subjetiva, proyectando en la foto el deseo personal.

Otros analistas tomaron también la tricotomía de Pierce. Peter Wollen señaló, en *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), que el cine desarrolla las tres categorías del signo: icono (a través de imágenes y sonidos que guardan parecido), índice (a través del registro fotoquímico de lo «real»), y símbolo (a través del desarrollo del habla y de la escritura). En su ensayo «Quia Ego Nominator Leo», Ronald Levaco y Fredd Glass desarrollan un análisis pierciano ejemplar de los logotipos de varios estudios de Hollywood (Levaco/Glass, en Bellour, 1980). El clásico logotipo del estudio MGM, con el famoso león de la Metro rodeado por una tira de película sobre la que está escrito «Ars Gratia Artis», debajo de la cual vemos una máscara con guirnalda, colocada, a su vez, sobre las palabras «Metro Goldwyn Mayer». Las diversas superficies planas del logotipo ponen en juego elementos icónicos y simbólicos: la naturaleza descollante —el león— y la cultura —el lenguaje. Pero lo simbólico está profundamente entremezclado con lo icónico. La palabra «Metro», por ejemplo, está inscrita en caracteres romanos, mientras «Mayer» está inscrita en neogóticos. La polisemia de la máscara, al tiempo que desempeña un papel mediador, evoca las máscaras clásicas tanto de la tragedia como de la comedia (y por tanto, la elevada dignidad del arte clásico) y el retrato racista de las películas de safaris (evocados por los rasgos estereotipadamente africanos de las máscaras y los labios gruesos). La construcción híbrida de la máscara señala, por tanto, por un lado en dirección hacia la artísticidad clasista evocada por el «Ars Gratia Artis» y por otro, al poder primitivo del león. Reunidos, los signos icónicos y simbólicos designan las amplias orientaciones de las producciones de la MGM: aventuras primitivas, tragicomedias sentimentales y épicas espectaculares.

Muchos semiólogos, en su análisis de las representaciones pictóricas, se basan en la noción de códigos. Originada en la teoría de la información, un CÓDIGO se define como un sistema de diferencias y correspondencias que permanece constante a través de una serie de mensajes. Exportado a la lingüística, este concepto se convirtió en sinónimo de *langue* o «sistema de lenguaje». Sin embargo, el código se refiere, con frecuencia, a cualquier juego sistematizado de convenciones, cualquier juego de prescripciones para la selección y combinación de unidades. El MENSAJE se refiere a las secuencias significantes generadas por el proceso codificado de expresiones comunicativas. El término código posee amplias aplicaciones; en sociología, tal y como señala Metz, se refiere a códigos de comportamiento transpersonales o representaciones colectivas; en lenguaje administrativo, el término surge en frases tales como: «el código de circulación», «el código postal», y «el código telefónico», todos ellos ejemplos que se ajustan a la definición original como muestras de sistemas convencionalizados que se mantienen constantes a lo largo de numerosos y variados mensajes particulares. (Dentro del análisis textual, un código es siempre una construcción del analista, y no algo inherente al texto o encontrado en la naturaleza).

Dentro del análisis del cine, la noción de código reclamó la existencia dentro de un film de niveles de significación relativamente autónomos como parte del sistema general.

Umberto Eco se basó en Pierce y en la noción de «códigos» en su análisis del analogon fílmico. En su ensayo, «Semiología de los mensajes visuales» (*Communications*, 15), Eco realiza un inventario de los siguientes códigos que funcionan dentro del signo icónico: 1) **CÓDIGOS PERCEPTIVOS** (el dominio de la psicología de la percepción); 2) **CÓDIGOS DE RECONOCIMIENTO** (taxonomías culturalmente diseminadas); 3) **CÓDIGO DE TRANSMISIÓN** (los puntos de una foto de prensa, las líneas escaneadas de una imagen televisiva), 4) **CÓDIGOS TONALES** (elementos connotados que tienen que ver con convenciones estilísticas); 5) **CÓDIGOS ICÓNICOS** propios, subdivisibles en: a) figuras, b) signos, c) semas; 6) **CÓDIGOS ICONOGRÁFICOS**; 7) **CÓDIGOS DE GUSTO Y SENSIBILIDAD**; 8) **CÓDIGOS RETÓRICOS**, subdivisibles en: a) figuras, b) premisas visuales, y c) argumentos visuales; 9) **CÓDIGOS ESTILÍSTICOS**; y 10) **CÓDIGOS DE LO INCONSCIENTE**. (El inventario, aunque en algunos aspectos resulta sugerente, es, en ocasiones, redundante. La distinción entre: a) códigos tonales, como unidades mayores de convención estilística, b) códigos de gusto y sensibilidad, y c) códigos estilísticos, por ejemplo, está lejos de ser cristalina).

En *Una teoría de la semiótica*, Eco regresa a la cuestión de la naturaleza del signo icónico. Critica las nociones ingenuas de que el signo icónico «tiene las mismas propiedades» que su referente. Un retrato de la reina Isabel, señala Eco, no está compuesto de piel y huesos. El estímulo difiere claramente, pero comparten una estructura perceptual, un sistema de relaciones entre partes, de modo que la misma reina y el retrato provocan respuestas perceptuales similares. Eco también critica la noción de que la imagen icónica es realmente *similar*. La similitud está altamente codificada; se reconoce un objeto y su representación como similares porque nuestro aprendizaje cultural nos enseña a seleccionar las características pertinentes. (El realizador de documentales Robert Flaherty señaló que el esquimal Nanook tuvo que aprender a reconocerse a sí mismo en un retrato fotográfico). En consecuencia, la impresión de similitud está constituida históricamente y codificada culturalmente. Eco cita a los pintores del siglo XIII que pintaban leones de acuerdo con las convenciones heráldicas de su tiempo más que de acuerdo con su apariencia real. En este sentido, la representación artística responde a otra representación más que a los referentes de la «vida real». Eco también habla de **FENÓMENOS PSEUDOICÓNICOS**, al citar el ejemplo de un niño que monta una escoba como si fuera un caballo; las dos entidades comparten sólo la capacidad funcional de poder ser montadas.

Las unidades mínimas y su articulación cinemática

Los semiólogos del cine en los años sesenta estaban trabajando dentro de la tradición saussuriana en un estadio más avanzado de desarrollo, una tradición que hoy incluye el trabajo de los herederos de Saussure, tales como el lingüista danés Louis Hjelmslev y los lingüistas franceses André Martinet y Emile Benveniste. Los semióticos del cine pioneros de los años sesenta dedicaron muchas de sus energías a buscar equivalencias bastante literales entre las unidades fílmicas y lingüísticas. Gran parte de la discusión giraba en torno a las cuestiones relacionadas de la doble articulación y las unidades mínimas. Una **UNIDAD LINGÜÍSTICA** o semiótica es una clase de entidades construida por el lingüista como parte de un metalenguaje descriptivo con la finalidad de reducir la confusa heterogeneidad de la lengua a una matriz manejable de principios generativos. Así los lingüistas trataron de establecer **UNIDADES MÍNIMAS** sobre la base de las cuales la lengua era construida como una totalidad. En la semiótica, **ARTICULACIÓN** se refiere a cualquier forma de organización que engendra distintas unidades combinables. La noción de **DOBLE ARTICULACIÓN** desarrolla y precisa la concepción de Saussure del sistema lingüístico como un especie de «combinación» de diferencias fonéticas con diferencias conceptuales. Desarrollado de modo especial por el lingüista francés André Martinet, el concepto de doble articulación hace referencia a los dos niveles estructurales sobre los cuales están organizadas las lenguas naturales. El habla puede ser analizada en **MORFEMAS**, es decir «unidades significantes» o unidades de sentido (o para utilizar la terminología preferida por Martinet **MONEMAS**) que constituyen la **PRIMERA ARTICULACIÓN**. (La tentación de equiparar morfema con «palabra» fue evitada porque palabras simples pueden incluir una cantidad de morfemas, antidesestabilizamiento es un ejemplo claro). Estas unidades son además analizables dentro de lo «sinsentido», es decir las unidades puramente distintivas del sonido o **FONEMAS** que constituyen la **SEGUNDA ARTICULACIÓN**. (La tentación de equiparar fonema con «letra» se evitó porque los sonidos reales utilizados para crear contrastes diferenciales en el significado no son siempre exactamente congruentes con letras, especialmente en lenguas como el inglés, rica en inconsistencias fonéticas y ortografías alternativas para fonemas idénticos). Estas unidades mínimas pueden así combinarse para formar parte de unidades más grandes, el fonema puede llegar a formar parte de la sílaba, por ejemplo, y un morfema puede llegar a formar parte de una oración, o una novela. Es el juego diferencial entre estas dos articulaciones el que explica la remarcable economía con la que la lengua, sobre la base de una veintena o más de unidades fonémicas, genera su infinita riqueza semántica.

Aunque el concepto de articulación es con frecuencia utilizado en la semiótica del cine, por ejemplo, en el análisis de la articulación de «códigos» individuales, tales como el color o la iluminación, Metz señala que el cine *como tal* no tiene un equivalente de la doble articulación del lenguaje. (Metz especifica el cine «como tal» porque el cine puede incluir lenguaje natural bajo la forma de diálogo o de materiales escritos. Aunque Metz, más tarde, vino a defender que los códigos individuales que forman parte del cine como un medio pluricódico *pueden* ser vistos como poseedores de unidades mínimas, el cine *por sí mismo* no tiene unidades que operen diferencialmente para presentarlo como un sistema de lengua. Nada en el cine es puramente distintivo en el mismo sentido que el fonema, que depende completamente de la combinación para crear unidades significantes. Los planos cinemáticos e incluso los encuadres significan ya de forma separada sin depender de la combinación.

En «El cine de poesía», el realizador y teórico italiano Pier Paolo Pasolini sugirió que el cine es un sistema de signos cuya semiología corresponde a la posible semiología del mismo sistema de signos de la realidad. Pasolini señala que, a diferencia de la literatura, el cine no implica un filtro simbólico o convencional entre el realizador y la «realidad». Las unidades más pequeñas en el cine, el equivalente de los fonemas, permanecen inalteradas al ser reproducidas en la película. De cualquier modo, el lenguaje del cine tiene su propia versión de la doble articulación. Las **UNIDADES MÍNIMAS** del lenguaje cinemático, argumenta Pasolini, son los diferentes objetos reales que ocupan el encuadre. Pasolini designa a estas unidades mínimas como **CINEMAS**, por analogía con los fonemas. Los cinemas se unen posteriormente en una unidad más grande, el encuadre, que se corresponde con el morfema de la lengua natural (Pasolini, en Nichols, 1985, vol I, págs. 542-548).

Umberto Eco, en «Articulaciones del código cinemático», critica el razonamiento de Pasolini por no reconocer la naturaleza culturalmente codificada, ideológica y sistemática no sólo del cine, sino también, de la conducta humana y de la comunicación en general. Señala que los objetos reales, cuyas imágenes ocupan el encuadre, son meramente efectos de una convencionalización mediante la cual un significante icónicamente codificado desencadena nuestra atribución de un significado. De cualquier modo, Eco defiende, que esas unidades mínimas no son equivalentes a los fonemas lingüísticos. Los «cinemas» de Pasolini mantienen su propia unidad de significación; no dependen de la segunda articulación del encuadre para producir diferencialmente significado. Eco, por su parte, sugiere un código cinemático de **TRIPLE ARTICULACIÓN** de la imagen, consistente en una primera articulación, llamada **SEMAS**, es decir, unidades significantes inicialmente reconocibles, por ejemplo, «gángsters vestidos con gabardina», que puede a su vez fracturarse en una segunda articulación de signos icónicos más pequeños tales como «cigarrillo colgando del labio», todo en última instancia analizable en una tercera

articulación que está relacionada con las condiciones de percepción (Eco, en Nichols, 1985, vol I, págs. 590-607).

El cine: *langue* o *langage*?

La figura clave entre los filmolingüistas pioneros fue Christian Metz, cuyo objetivo, tal y como el mismo lo definía, era «llegar a la base de la metáfora lingüística» mediante su comprobación frente a los conceptos más avanzados de la lingüística contemporánea. Metz abordó seriamente la metáfora lingüística, pero también escépticamente, para discernir su grado de verdad. En el fondo de la discusión de Metz estaba la cuestión metodológica de Saussure referente al «objeto» del estudio lingüístico. Así, Metz buscó el equivalente, en la teoría fílmica, al papel desempeñado por la *langue* en el esquema de Saussure. Y en gran medida como Saussure, concluyó que el verdadero propósito de la investigación lingüística era desentrañar el sistema significante abstracto de la lengua, Metz llegó a la conclusión de que el objeto de la cinesemiología era desentrañar los procesos significantes del cine, sus reglas combinatorias, para ver hasta qué extremo estas reglas guardaban semejanza con los sistemas diacríticos doblemente articulados de las «lenguas naturales».

Metz realiza una distinción, tomada del contraste de Gilbert Cohen-Seat entre *cinema* y *film*, entre el «hecho cinematográfico» y el «hecho fílmico». El **HECHO CINEMATÓFICO**, para Metz, hace referencia a la institución cinematográfica en su sentido más amplio como un complejo cultural multidimensional que incluye hechos prefílmicos (la infraestructura económica, el sistema de estudios, la tecnología), hechos posfílmicos (distribución, exhibición y el impacto social o político de la película) y hechos afílmicos (el decorado de la sala, el ritual social de ir al cine). El **HECHO FÍLMICO**, por otro lado, hace referencia a un discurso localizable, un texto; no al objeto fílmico físico contenido en una lata sino, más bien, al texto significativo. Así, Metz se aproxima al objetivo de la semiótica: el estudio de los discursos, de los textos, más que del cine como institución, una entidad con demasiadas facetas para constituir el propio objeto de la ciencia lingüística, en gran medida como la *parole* fue para Saussure demasiado multiforme para constituir el propio objeto de la ciencia lingüística. (Metz nunca defendió que el contexto institucional del cine no debiera ser estudiado, sólo que dicho estudio no formaba parte de la semiótica del cine). Al mismo tiempo, Metz señala que la institución cinematográfica también entra en la multidimensionalidad de las mismas películas como discursos, que concentran distintos significados sociales, culturales y psicológicos. (Metz desarrolló más esta imbricación del filme con la institución cinematográfica en su libro *El significado*

imaginario (1982). Así, Metz reintrodujo la distinción *film/cinema* dentro de la categoría «*film*», que en la actualidad identifica la especificidad cinematográfica como el propio y específico objeto del estudio semiótico del cine. En este sentido, «lo cinematográfico» representa no ya a la industria, sino más bien, a la totalidad de películas. Del mismo modo que una «novela» es para la «literatura», o una estatua para la «escultura», así es el «filme» para el «cine»; el primero se refiere al texto fílmico individual, mientras que el último se refiere a un conjunto ideal, la totalidad de los películas y sus rasgos. Por tanto dentro de lo fílmico uno encuentra lo cinematográfico.

La cuestión que orientó el trabajo temprano de Metz fue si el cine era *LANGUE* (lengua) o *LANGAGE* (lenguaje), y su bien conocida respuesta a su propia pregunta fue que el cine no era una lengua sino que era un lenguaje. Metz ofrece un número de razones por las que el cine no constituye una lengua. En primer lugar, señala que la *langue* es un sistema de signos destinado a una comunicación bidireccional, mientras que el cine sólo permite una comunicación *aplazada*. La comunicación cinematográfica está doblemente aplazada, primero a través del lapso de tiempo entre la producción de un filme y su recepción, y segundo, a través del lapso de tiempo entre su recepción y la respuesta fílmica seguida a tal recepción. Este argumento inicial permite sin embargo un número de objeciones. En primer lugar, excluye en principio la posibilidad de un futuro cine interactivo que permitiría la comunicación bidireccional instantánea. En segundo lugar, el énfasis de Metz en la comunicación bidireccional como norma, parece asumir el discurso hablado como un modelo de forma que lo deja abierto a las mismas acusaciones que Derrida apuntó contra el fonocentrismo de Saussure, es decir, que semejante punto de vista privilegia el habla sobre la escritura, considerada como la mera transcripción o suplemento del discurso hablado. (En *Lenguaje y cine*, Metz trasciende este fonocentrismo haciendo énfasis en el cine como una forma de *écriture* textual). La analogía real, en este sentido, es entre cine y escritura literaria, que a su vez sólo permite la comunicación aplazada en la forma de un poema, una novela o un trabajo de crítica literaria que «conteste» dialógicamente. También se puede argumentar que los espectadores «responden» verdaderamente a las películas, bajo la forma de reacciones de dialogismo interno, o de comentarios verbales durante o después de la película. (Bakhtin señala que la expresión, para ser comunicativa, no requiere de una respuesta *inmediata*).

Las otras razones de Metz para rechazar el cine como *langue* son más sólidas. Metz señala que el cine no es un sistema de lenguaje porque carece del equivalente al signo lingüístico arbitrario. Producido a través de un proceso de reproducción mecánica, la película instala una relación diferente entre significante y significado. La similitud perceptual entre la imagen fílmica de un perro y el perro real profílmico, o mediante un sonido grabado del ladrido de un perro y el ladrido real, sugiere que la relación entre significante y significado no es arbitraria sino motivada. (Uno

encuentra en el Metz temprano un deslizamiento desde la amplia noción de «motivación» hacia la categoría mucho más restrictiva de «analogía»). Bajo la presión de la crítica de Eco y otros, Metz se despojó más tarde del bazinianismo implícito de estas posiciones, mediante el reconocimiento de que el *analogon* fílmico está en realidad codificado. La analogía que Metz sugiere en *Lenguaje y cine* se da menos entre el significante y el significado fílmico que en la situación perceptual paralela común a la experiencia cotidiana y a la experiencia cinematográfica.

Al sugerir que el cine carece del signo arbitrario de la lingüística, Metz no estaba sugiriendo que el concepto de signo, o el de significante/significado como componentes del signo, sea irrelevante para el cine; se trata solamente de la relación entre significante y significado que difiere, siendo arbitraria en un caso y motivada en el otro. En su trabajo más tardío en los años setenta, influenciado por el psicoanálisis, tal y como veremos en la cuarta parte, Metz viene a insistir en la naturaleza doblemente imaginaria del significante fílmico, imaginaria en lo que representa e imaginaria en su propia constitución como presencia-ausencia.

Es en este mismo contexto en el que Metz explora la noción, familiar desde los primeros tiempos de la reflexión sobre el cine, de que el plano es como la palabra y la secuencia es como la frase. Para Metz subyacen diferencias importantes a esta problemática analogía: 1) Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras (ya que el léxico es en principio finito), pero como las oraciones, infinidad de las cuales pueden ser construidas sobre la base de un limitado grupo de palabras. 2) Los planos son la creación del realizador cinematográfico, a diferencia de las palabras (que preexisten en el léxico), pero de nuevo como las oraciones. 3) El plano produce una cantidad de información desordenada; un hecho que resulta obvio en cualquier intento, como en el análisis plano a plano, de registrar en palabras la riqueza semántica de incluso una única, relativamente sencilla, imagen cinematográfica. 4) El plano es una unidad real, a diferencia de la palabra que es una unidad léxica puramente virtual para ser usada tal y como el interlocutor desee. La palabra «perro» puede ser asociada con cualquier clase de perro, y puede ser emitida con cualquier tipo de pronunciación o entonación disponible para los hablantes del inglés. Un plano fílmico de un perro, por el contrario, ha sufrido ya un número de determinaciones y mediaciones. Nos dice, como mínimo, que aquí está un cierto tipo de perro de un cierto tamaño y apariencia, filmado desde un ángulo determinado con una clase de lente específica. Si bien es verdad que los realizadores cinematográficos podrían «virtualizar» la imagen de un perro mediante una iluminación y una focalización neutras o mediante la descontextualización. La idea más general de Metz es que el plano cinematográfico se aproxima más a una expresión o una afirmación, «aquí está la imagen de una silueta tenuemente iluminada que parece ser un perro grande», que a una palabra. 5) Los planos, a diferencia de las palabras, no obtienen el significado

mediante contraste paradigmático con otros planos que pudieran haberse dado en el mismo lugar en la cadena sintagmática. (Sin embargo, ciertas películas vanguardistas pueden imitar la naturaleza paradigmática de la lengua mediante el trazo de analogías entre los paradigmas cinemáticos y lingüísticos; *Zorn's Lemma*, de Framton, establece un sistema estructural mediante el cual se hace que las imágenes sustituyan a las letras del alfabeto). En el cine, los planos forman parte de un paradigma tan amplio que carece de significado. En la típica oración, uno imagina un número limitado de sustituciones en cada punto de la cadena sintagmática, mientras que las imágenes en una película se oponen a una serie totalmente abierta de posibles alternativas. (*Wavelength*, de Michael Snow, demuestra esta apertura, en un amplio número de planos diferentes deliberadamente entremezclados con la trayectoria de un plano con efecto *zoom* de cuarenta y cinco minutos de duración presentado en el interior de los confines de un único desván de Manhattan).

A estas diferencias entre planos y palabras, Metz añade una diferencia adicional referida al cine en general, a saber, que no constituye una lengua disponible en sentido amplio como un código. Todos los hablantes de inglés de una cierta edad han alcanzado un dominio del código del inglés, son capaces de producir oraciones, pero la habilidad para producir expresiones fílmicas depende del talento, el entrenamiento y la accesibilidad. En otras palabras, hablar una lengua es simplemente utilizarla, mientras que «hablar» el lenguaje cinematográfico es siempre en cierta medida inventarlo. Por supuesto, se podría argumentar que esta asimetría es en sí misma cultural y socialmente determinada; se puede albergar la hipótesis de una sociedad en la que todos los ciudadanos dominaran el código de la realización cinematográfica. Pero en la sociedad, tal y como la conocemos, el argumento de Metz debe ser tenido en cuenta. Además existe una diferencia fundamental en la diacronía del lenguaje natural por oposición al lenguaje cinemático. El lenguaje cinemático puede ser repentinamente empujado en una nueva dirección por procesos estéticos innovadores, por ejemplo aquellos introducidos por una película como *Ciudadano Kane*, o aquellos posibilitados por una nueva tecnología, tales como el *zoom* o la *steadicam*, mientras que el lenguaje natural muestra una inercia mucho más poderosa y está mucho menos abierto a la iniciativa y la creatividad individual. Aquí de nuevo la analogía es en menor medida entre cine y lenguaje natural que entre cine y literatura, que puede ser repentinamente alterada por procesos estéticos revolucionarios como, por ejemplo, los de James Joyce o Virginia Woolf.

Aunque los textos fílmicos no constituyen una *langue* generada por un sistema de lengua fundamental, ya que el cine carece de signo arbitrario, unidades mínimas y doble articulación, manifiestan no obstante, una sistematicidad como la de la lengua. Metz plantea tres tendencias metafóricas o extrapolaciones dentro de la palabra «lenguaje». En primer lugar, los sistemas son llamados lenguajes si su estructura

formal se parece a aquella de los lenguajes naturales, como en la expresión «el lenguaje del ajedrez». En segundo lugar, cualquier cosa que significa para los seres humanos incluso sin un sistema formal se puede ver como una reminiscencia de lenguaje (aquí Metz se aproxima a la definición pierciana de signo como «algo» que está para alguien en lugar de algo en alguna medida o «capacidad»). Así los semióticos estudian el lenguaje de la moda y la *cuisine*. En tercer lugar, Metz sitúa la noción de lenguaje en un contexto más específicamente hjelmsleviano. Metz señala que se puede llamar «lenguaje» a cualquier unidad definida en términos de su **MATERIA DE LA EXPRESIÓN**, un término de Hjelmslev designado para nombrar el material en el que la misma significación se manifiesta, o en términos de lo que Barthes, en su libro *Elementos de semiología*, llama su «signo típico». El lenguaje literario, en este sentido, es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión es la escritura; el lenguaje cinemático es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en **CINCO BANDAS** o canales: imágenes fotográficas en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura (créditos, intertítulos, materiales escritos en el interior del plano). Así el cine es un lenguaje en el sentido en que es una «unidad técnico-sensorial» palpable en la experiencia perceptual. El cine es un lenguaje, en suma, no simplemente en un sentido metafóricamente amplio sino también como un conjunto de mensajes basado en una materia de la expresión determinada, y como un lenguaje artístico, un discurso o una práctica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación.

La Grande Syntagmatique

Metz argumenta que el cine se convirtió en un discurso al organizarse de forma narrativa y así producir un cuerpo de procedimientos significativos: «Fue precisamente en la medida en la que el cine se enfrentó a los problemas de la narración que... vino a producir un cuerpo de procedimientos significativos». Mientras ninguna imagen se parece completamente a otra imagen, la mayoría de las películas narrativas se parecen unas a otras en sus figuras sintagmáticas más importantes, aquellas unidades que organizan en diversas combinaciones las relaciones temporales y espaciales. La verdadera analogía entre el cine y el lenguaje, por tanto, funciona no al nivel de las unidades básicas, sino más bien en su naturaleza sintagmatica común. Moviéndose de una imagen a una segunda, el cine se convierte en lenguaje. Tanto el lenguaje como el cine producen discurso mediante operaciones paradigmáticas y sintagmáticas. El lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para crear oraciones; el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para

formar sintagmas, es decir, unidades de autonomía narrativa en las cuales los elementos interactúan semánticamente.

La *GRANDE SYNTAGMATIQUE*, el intento por parte de Metz de aislar las figuras sintagmáticas más importantes del cine narrativo, llega en respuesta a la pregunta: «¿De qué modo se constituye el cine a sí mismo como discurso narrativo?». La *Grand Syntagmatique* se propuso en oposición a la notoria imprecisión de la terminología fílmica para referirse a la disposición secuencial de las películas de ficción. Gran parte de la terminología estaba basada en el teatro, más que en los significantes específicos de la imagen y el sonido, planos y montaje. Términos como «escena» y «secuencia» eran utilizados más o menos de forma intercambiable, y las clasificaciones se basaban en los criterios más heterogéneos, una posible unidad de acción descrita («la escena de la despedida») o de lugar («la escena del juzgado»), prestando poca atención a la exacta articulación espacial y temporal del discurso fílmico.

Dos conceptos, uno teórico y otro metodológico, sustentan el trabajo de Metz en la *Grande Syntagmatique*. En primer lugar Metz se basa en la noción, tomada de la tradición griega clásica del comentario literario, de la «diégesis». En la *Poética* Aristóteles utiliza **DIÉGESIS** para referirse a un modo de representación que implica más el «contar» que el «mostrar». En 1953, Etienne Souriau resucitó el término para designar la «historia contada» de una película, después de lo cual fue elaborada por Gérard Genette en el análisis literario, antes de que Metz la importara al interior de la teoría fílmica **DIÉGESIS** (más o menos sinónimo de término de Genette «historia» [*histoire*]) se refiere a los hechos contados y a los personajes de una narración, es decir, el significado del contenido narrativo, los personajes y las acciones tomados como si estuvieran «en sí mismos», sin referencia a la mediación discursiva. La diégesis de la novela de Nabokov, *Lolita*, y su adaptación fílmica por Stanley Kubrick, por ejemplo, pueden ser idénticas en muchos aspectos, pero la mediación artística y genérica en la película y la novela es enormemente distinta. La misma «diégesis» puede ser «transportada» por una amplia gama de significantes materiales y medios narrativos.

En el cine, la palabra diégesis se refiere a la instancia de la película representada, la suma de la **DENOTACIÓN** de la película, es decir, la narración en sí misma, más el espacio ficcional, las dimensiones temporales implicadas en y por la narración (personajes, paisajes, sucesos, etc.) e incluso la historia tal y como es recibida y sentida por el espectador. La diégesis es por tanto una construcción imaginaria, el espacio y el tiempo ficcional en el que opera la película, el universo asumido en el que tiene lugar la narración. Metz insiste en que la noción de diégesis sólo es apropiada para designar un universo completo, cuyos miembros existen al mismo nivel de realidad (realidad fotográfica en el caso del cine, verbal en el caso de la

novela). En este sentido, no puede existir diégesis en el teatro, ya que resulta fundamental para la noción de diégesis la creación de un «pseudomundo homogéneo». Gerard Genette apela a la noción de diegético en su análisis de los niveles de la narración en literatura, distingue entre tres niveles: lo **DIEGÉTICO** (que surge de la narración primaria), lo **EXTRADIEGÉTICO** (la intrusión narrativa en la diégesis) y lo **METADIEGÉTICO** (perteneciente a la narración por medio de un narrador secundario). Dominique Châteauneuf en «Diégése et Enonciation» (*Communications*, 38), distingue entre la diégesis como un referente mental, y como una «actividad productora del mundo». Ella señala que un elemento puede ser diegético sin ser icónico, por ejemplo en la presencia evocada fuera de campo de un monstruo en cuya dirección un personaje mira, pero al que en ningún caso vemos por nosotros mismos. Una vez estamos familiarizados con un personaje, nos representamos mentalmente para nosotros mismos ese personaje, incluso cuando el personaje ha dejado de estar en la pantalla. Así la diégesis forma un sistema implícito, que a menudo se vuelve más implícito a medida que avanza la historia.

Daniel Percheron, clarifica la noción de diégesis situándola en oposiciones diferenciales con ciertos términos emparentados. *Diégesis/Filme*: el tiempo de la diégesis no es idéntico al tiempo del filme. Al margen de raras excepciones como: *La soga* (*The Rope*, 1948), de Hitchcock, *Cleo de 5 a 7* (*Cleo from 5 to 7*, 1971), de Varda, y *Mi cena con André* (*My dinner with André*, 1981), de Louis Malle, e incluso éstos muestran lapsos momentáneos, la mayoría de las películas no pretenden igualar el tiempo de la diégesis con el tiempo del discurso. En ocasiones la disparidad es bastante dramática. La diégesis de *2001: Una Odisea en el espacio* (*2001: A space Odyssey*, 1968), de Kubrick, se expande milenios, pero su discurso se limita a unas pocas horas. *Diégesis/Producción*: en el cine clásico de ficción, existe una discordancia frecuente entre el mundo representado de la diégesis y el mundo real de la producción cinematográfica. *Made in Usa* (*Made in Usa*, 1966), de Godard, está diegéticamente situado en los Estados Unidos (Atlantic City) aunque las mismas imágenes (deliberadamente) dejan claro que la película fue realmente filmada en París. *Casablanca* (*Casablanca*, 1942) de Michael Curtiz está diegéticamente situada en Marruecos, pero fue en realidad filmada en un estudio de Hollywood. Un examen detallado de muchas películas de época a menudo revelan defectos en la representación diégetica: la antena de televisión en un pintoresco tejado «victoriano», el automóvil serpenteando en una distante carretera en el lejano marco de un drama renacentista. La ventaja de referirse a la «diégesis» de una película más que simplemente a su «historia» o su «argumento» es que, en primer lugar, ayuda a centrar la atención en la naturaleza construida de la historia, y, en segundo lugar, nos ayuda a separar la noción de historia de sus connotaciones más dramáticas y novelescas en tanto que «hechos emocionantes». Mediante el desplazamiento del

énfasis lejos de los acontecimientos de la historia, el término diégesis posibilita filmes en los que «sucede» poca cosa, por ejemplo en ciertas películas influenciadas por la vanguardia (por ejemplo, *Jeanne Dielman*) que más o menos carecen de incidentes dramáticos en el sentido convencional, pero que mantienen la diégesis en el sentido de un mundo representado.

El proyecto de Metz también se basa en la noción de las **OPOSICIONES BINARIAS** desarrollada por fonólogos como Jakobson y Trubetskoy. Del mismo modo que el fonólogo extrae de los fenómenos acústicos heterogéneos asociados con el uso de la lengua los elementos clave que desempeñan un papel en la comunicación, que sirven en un sentido o en otro para transmitir información, así Metz, a la hora de definir los sintagmas, opera a través de una serie de dicotomías binarias sucesivas: un sintagma consiste en un plano o más de un plano, es cronológico o acronológico; si es cronológico puede ser bien consecutivo o simultáneo, lineal o no lineal, continuo o discontinuo. Los diversos tipos de sintagmas son susceptibles de **TEST DE CONMUTACIÓN**, es decir, **CONMUTABLES**, etimológicamente «cambiar juntos», es decir, la sustitución de uno por el otro, en el plano del significante, produce un cambio definitivo en el plano del significado. Utilizando este método, Metz generó en principio un total de seis tipos (en la versión publicada en *Communications* en 1966) y la elevó a ocho en 1968 (posteriormente incluida en *Essais sur la Signification au Cinéma* del mismo modo que en *El lenguaje del cine*).

Los ocho tipos sintagmáticos

La *Grande Syntagmatique* constituye una tipología de las diversas formas en las que el espacio y el tiempo pueden ser ordenados a través del montaje dentro de los segmentos del cine narrativo. Para Metz tres criterios sirven para identificar delimitar y definir los segmentos autónomos: unidad de acción (continuidad diegética), el tipo de demarcación (es decir, los mecanismos de puntuación, visibles o invisibles, utilizados para separar y articular los segmentos mayores), y la estructura sintagmática (los principios de pertinencia que identifican el tipo sintagmático). Las unidades sintagmáticas se combinan con otros sistemas de códigos para dar forma al desarrollo interno de los hechos representados en la cadena fílmica. Metz utiliza la palabra **SINTAGMA** como un término general para designar las unidades de autonomía narrativa, el modelo de acuerdo con el cual los planos individuales pueden agruparse, reservando a su vez «secuencia» y «escena» para designar tipos de sintagmas específicos. El análisis sintagmático permite al analista determinar cómo se unen las imágenes en un modelo que constituye la armadura narrativa general del texto fílmico. Toda vez que ha percibido la disposición sintagmática, el analista se

encuentra mejor equipado para generalizar sobre la frecuencia, distribución y preponderancia de ciertos tipos sintagmáticos.

Así los ocho sintagmas son:

El **PLANO AUTÓNOMO**, un sintagma consistente en un plano, a su vez dividido en: a) el **PLANO SECUENCIA**, y b) cuatro tipos de **INSERTOS**: **INSERTO NO DIEGÉTICO** (un plano único que presenta objetos exteriores al mundo ficcional de la acción); el **INSERTO DE DIÉGESIS DESPLAZADA** (imágenes diegéticas «reales» pero fuera de contexto temporal o espacialmente); el **INSERTO SUBJETIVO** (recuerdos, miedos) y el **INSERTO EXPLICATIVO** (planos aislados que clarifican hechos para el espectador).

El **SINTAGMA PARALELO**, dos motivos que se alternan sin una clara relación temporal o espacial, tales como rico y pobre, ciudad y campo.

El **SINTAGMA ENTRE PARÉNTESIS**, escenas breves mostradas como típicos ejemplos de un cierto orden de realidad pero sin secuencia temporal, a menudo organizados alrededor de un «concepto».

El **SINTAGMA DESCRIPTIVO**, objetos mostrados sucesivamente sugiriendo una coherencia espacial, utilizado, por ejemplo, para situar la acción.

El **SINTAGMA ALTERNANTE**, narrativa en paralelo que implica simultaneidad temporal, como en una persecución alternando perseguidor y perseguido.

La **ESCENA**, continuidad espacio-temporal tomada sin defectos o rupturas, en la que el significado (la diégesis implícita) es continua, como en la escena teatral, pero donde el significante está fragmentado en diversos planos.

La **SECUENCIA EPISÓDICA**, un resumen simbólico de estadios dentro de un desarrollo cronológico implícito, normalmente implica una compresión del tiempo.

La **SECUENCIA ORDINARIA**, la acción tratada de forma elíptica como para eliminar los detalles «no importantes», con saltos temporales y espaciales enmascarados por la continuidad del montaje.

Antes de proceder a una evaluación general, deberíamos discutir la utilidad específica de los ocho tipos de sintagmas. El primer sintagma, el **PLANO AUTÓNOMO**, consiste en un plano único claramente separado y sin conexión compacta con los planos contiguos. El único sintagma definido en términos de su significante (es decir, que consiste en un único plano), por definición no es un sintagma, sino que es un tipo sintagmático en la medida en que es uno de los tipos que se da dentro de la estructura sintagmática global de los filmes narrativos. Metz subdivide el plano autónomo en dos subtipos: el plano secuencia y los insertos, a su vez divididos en cuatro subtipos: no diegéticos, subjetivos, desplazados, diegéticos y explicativos.

Los ejemplos de **PLANO SECUENCIA** incluirían muchos de los primeros cortos de Lumière, tales como *El regador regado* (L'Arroseur arrosé, 1895), en los que

episodios completos se presentan en un solo plano. La Nueva Ola francesa, animada tanto por la admiración de Bazin por la integridad espacial y temporal que percibió en el trabajo de directores como Flaherty, Welles y Wyler, como por la tendencia del cine directo hacia los planos largos, hizo del plano secuencia una parte integral de su estética. El que los largos planos de una sola toma de *La soga*, de Hitchcock, fueran calificados como planos autónomos apunta hacia un problema en la aplicabilidad. ¿Deja el término de ser útil cuando puede suceder «tanto» dentro de un solo plano; cuando el equivalente del cambio de plano, generalmente ejecutado por medio del montaje, puede ser simulado mediante el movimiento de la cámara, la disposición de los actores dentro del encuadre e intervenciones de la banda sonora? Cualquier película que, como *8 y 1/2* (Otto e mezzo, 1963), de Fellini, desarrolla secuencias complejas en un solo plano cuyo significado se despliega lentamente a lo largo del tiempo, también se ajustará con dificultad dentro de esta categoría.

Los cuatro subtipos de **INSERTO**, planos únicos que sobresalen de su contexto de modos especialmente llamativos, no son menos problemáticos. Estos insertos incluyen: 1) **INSERTO NO-DIEGÉTICO**, por ejemplo, un plano único interpolado metafóricamente, como la imagen que asocia a Kerensky con un pavo real en *Octubre* (Oktiabr, 1927), de Eisenstein; 2) **INSERTO SUBJETIVO**, un plano interpolado que representa, dentro de la diégesis, una imagen que figura un recuerdo, un sueño o una alucinación, claramente marcada como subjetiva; 3) el **INSERTO DIEGÉTICO DESPLAZADO**, es decir un plano que está temporal o espacialmente desplazado con referencia a la serie de planos en la que está insertado, como el plano de Michel holgazaneando en *Adieu Philippine*, mostrado por el realizador para contradecir las grandiosas pretensiones de importancia del personaje; y 4) el **INSERTO EXPLICATIVO** en el que se extrae material del espacio ficcional y se amplía con propósitos didácticos o explicativos, por ejemplo, planos cortos de cartas, periódicos, titulares, mapas, etc.

Mientras que las subdivisiones de los planos autónomos resultan útiles, y verdaderamente clarifican ciertos procesos de la narración fílmica, resultan problemáticas en la medida en que, de algún modo, se identifican arbitrariamente con el plano único. No existe motivo, por ejemplo, por el cual la subjetividad de un recuerdo o de un temor deba ser representada o evocada dentro de los confines de un plano único. Una película como *El año pasado en Marienbad* podría ser considerada en sí misma como un largo inserto subjetivo compuesto de cientos de planos. La misma objeción resulta cierta para los otros subtipos. En *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the rain, 1952), alguno de los planos iniciales sirven para contrastar la miserable verdad sobre el pasado de Don Lockwood como ídolo de *matinée* (Gene Kelly) con el falso relato de su ascensión al estrellato, y son por tanto reminiscentes de los «insertos diegéticos desplazados» de Metz, aunque el irónico montaje no tome

la forma de planos únicos. El material explicativo, del mismo modo, con frecuencia se extiende más allá del formato del plano único, como en las secuencias de la investigación policial de *El vampiro de Düsseldorf* (M, 1931), de Fritz Lang. En suma, el total de estos «insertos» puede con la misma facilidad operar sobre unidades sintagmáticas más grandes tales como el segmento, la secuencia o incluso la totalidad de una película.

La noción de plano subjetivo, además, tiene sentido sólo en relación con el significado de la diégesis; no puede ser tan claramente separado de su contexto narrativo. La subjetivización, en el cine, no está de ningún modo restringida a situaciones de un plano único. *Marnie la ladrona* (Marnie, 1964), de Hitchcock, por ejemplo, evoca la subjetividad de su protagonista femenino mediante un cierto número de mecanismos bajo una variedad de registros: mediante las estructuras de montaje del punto de vista típicas de Hitchcock, por la incorporación de planos filtrados en rojo, por una *mise-en-scène* que evoca la espacialidad del sueño, mediante un sonido subjetivo y una focalización selectiva. Sólo raramente, esta subjetivización tiene lugar dentro de los confines del plano autónomo. Mediante el «aislamiento» del plano subjetivo, además, Metz elude el espinoso tema del punto de vista, es decir, el que la subjetividad y el punto de vista articulan las películas en su totalidad. La categoría del inserto subjetivo crea, de ese modo, una extraña «protuberancia» en el sistema, pues toda la subjetividad del cine no puede asignarse limpiamente a un subgrupo de planos autónomos. La aproximación de Metz parece asumir una especie convencional de realismo, interrumpida ocasionalmente por planos subjetivos interpolados, lo que no permite la posibilidad de un realismo subjetivo prolongado (por ejemplo, *Red Desert*) y aún menos una flexibilidad profunda. Por todas estas razones, la categoría del plano autónomo, aunque apunta en direcciones útiles, es el rasgo más débil y con menos alcance de la *Grande Syntagmatique*.

El SINTAGMA PARALELO no presenta ninguno de estos problemas. El sintagma paralelo consiste en más de un plano, es acronológico y está basado en la alternancia. Entrecruza típicamente dos motivos sin presentar ninguna relación espacial o temporal entre ellos. Así, unas series de dos o más imágenes se entrecruzan para denotar un paralelismo o contraste temático o simbólico más que para comunicar un desarrollo narrativo. D. W. Griffith tenía un gusto especial por el sintagma paralelo, una característica correlativa, quizá, de la concepción dualista, a menudo maniquea, que caracteriza su trabajo. *Comer in Wheat*, desarrolla un contrapunto temático entre imágenes de la riqueza (el banquete de unos hombres ricos) y la pobreza (los pobres en la cola del pan). *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915) contrasta imágenes de la guerra y la paz, sin sugerir ninguna secuencialidad, espacial o temporal, clara entre los dos grupos de imágenes. Muchas películas militantes de

izquierdas, como *Hour of the Furnaces*, del mismo modo, explotan los sintagmas paralelos con la finalidad de destacar las diferencias entre clases o la opresión, yuxtaponiendo imágenes de las diversiones de las clases altas (la burguesía en las carreras de caballos) con imágenes de la miseria de las clases bajas (el proletariado en andrajos escarbando en los montones de basura).

El SINTAGMA ENTRE PARÉNTESIS consiste en más de un plano, es acronológico y, a diferencia del sintagma paralelo, no está basado en la alternancia. El sintagma entre paréntesis proporciona ejemplos característicos de un orden dado de realidad sin unirlos cronológicamente. Como en el sintagma paralelo, los planos están relacionados unos con otros temáticamente, sin continuidad espacial o temporal, pero en este caso no hay alternancia entre los motivos. El logotipo audiovisual que abre las comedias de situación televisivas, por ejemplo, el segmento inicial de montaje que muestra las actividades típicas de un día en la vida de Mary Richards en *Mary Tyler Moore Show*, pueden ser considerados como sintagmas entre paréntesis. Los planos fragmentados de dos amantes en la cama, que abren *A Married Woman*, del mismo modo proporcionan un ejemplo típico de un orden de realidad conocido como el «hacer el amor contemporáneo»; ciertamente, la falta de teleología y clímax de la secuencia forman parte de una estrategia brechtiana para la deserotización, una «puesta entre paréntesis» del erotismo. (Muchas de las películas que presentan un número significativo de sintagmas entre paréntesis pueden ser caracterizados, no por casualidad, como «brechtianas», precisamente porque el sintagma entre paréntesis se halla especialmente bien equipado para representar lo socialmente «particular»).

Metz califica al segmento inicial de *Adieu Philippine*, unas series de planos que muestran al protagonista del filme trabajando en unos estudios de televisión, como sintagma entre paréntesis, una clasificación problemática en la medida en que se contradice por la música del segmento, que es diegética, sincrónica e ininterrumpida. La temporalidad de la música, con el despliegue de su continuidad temporal correlacionada con la continuidad visual de los músicos que tocan, difiere y contradice la supuesta atemporalidad de la banda de imagen. (En su posterior *Lenguaje y cine*, Metz abre un espacio teórico para un texto fílmico caracterizado por temporalidades múltiples). Pero pese a esta aplicación errónea en el caso de *Adieu Philippine*, la categoría del sintagma entre paréntesis resulta en sentido general útil a la hora de caracterizar la función de ciertas secuencias en las películas. El sintagma entre paréntesis que condensa el inicio de *Muriel*, de Resnais, sitúa el tono de misterio innombrable que persiste a lo largo de esa película. *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, 1963), de Godard, presenta una preponderancia de sintagmas entre paréntesis que, sin embargo, están organizados en la estructura narrativa más grande de una fábula brechtiana sobre la guerra. Aquí el sintagma entre paréntesis está movilizado como parte de los procedimientos deconstructivos de una película: la

destrucción sistemática desde el interior de la aproximación al conflicto dramático por la narrativa tradicional del cine dominante. El énfasis del sintagma entre paréntesis sobre lo particular, aquí las particularidades de comportamiento de la guerra contemporánea, es especialmente adecuado para las intenciones sociales y generalizadoras de los directores politizados.

El **SINTAGMA DESCRIPTIVO** es cronológico y consiste en más de un plano. Implica la exhibición sucesiva de objetos para sugerir una coexistencia espacial. Metz cita la representación secuenciada de un rebaño de ovejas, de una oveja en concreto, del pastor y el perro pastor. El sintagma descriptivo, bajo el punto de vista de Metz, no está necesariamente restringido a objetos inanimados o no humanos o figuras humanas sin movimiento; los seres humanos presentes dentro del plano pueden estar realizando acciones con tal de que la película no enfatice el desarrollo narrativo e intencional de estas acciones. Pero la distinción entre el sintagma entre paréntesis y el sintagma descriptivo resulta en ocasiones difícil de trazar. En teoría, la coherencia espacial es absolutamente necesaria para el sintagma descriptivo, mientras que el sintagma entre paréntesis permite una forma de organización más suelta, más discontinua. Pero en la práctica las dos son, con frecuencia, difíciles de distinguir; es en este punto en el que entran en juego criterios significativos más específicos. ¿Debe considerarse un segmento de unos planos de «situación» de lugares destacados de un ciudad como un «ejemplo típico de un cierto orden de realidad», y por tanto como un sintagma entre paréntesis, o como un sintagma descriptivo?, ¿qué sucede en casos como el inicio de *Psicosis* (*Psycho*, 1961), de Hitchcock, con su delimitación precisa del tiempo y el lugar, «Phoenix, Arizona, viernes, once de diciembre, dos y cuarenta y tres de la tarde», dónde los títulos sobreimpuestos casi de forma instantánea delimitan el momento inicial de la diégesis (una cita para comer), y donde los planos con grúa transportada por el aire, están marcados por una sensación dominante de teleología, prefigurando la obsesión de la película por la imaginería aérea mediante la literarización de la noción de «vista de pájaro» de una ciudad llamada como un pájaro mítico? Unas interrelaciones de semejante complejidad señalan la dificultad de asignar una única categoría sintagmática a un segmento semejante.

El **SINTAGMA ALTERNANTE**, la menos controvertida de las categorías de Metz, se refiere a lo que tradicionalmente se ha llamado montaje en paralelo. Consiste en más de un plano, y es cronológico, consecutivo y no lineal. Su calidad de consecutivo le convierte en un sintagma narrativo; a diferencia del sintagma paralelo, es más bien cronológico que acronológico. Implica separación espacial, por ejemplo, entre perseguidores y perseguidos, policías y ladrones, pero simultaneidad o cuasi-simultaneidad temporal.

La **ESCENA** consiste en más de un plano y es cronológica, consecutiva y lineal. El significante está fragmentado (en diversos planos) pero el significado (el hecho

diegético implícito) es continuo. La escena ofrece una continuidad espacio-temporal experimentada como si careciera de defectos o rupturas. Cualquier secuencia de conversación continua en una película clásica de Hollywood sería calificada como escena, en el sentido de Metz, en tanto que estas secuencias implican una completa coincidencia entre el tiempo de la pantalla y el tiempo de la diégesis. El significante está fragmentado, por una serie de estructuras de plano/contraplano, por ejemplo, pero el significado, la conversación, se toma como continuo, completo e ininterrumpido. La escena es el único tipo sintagmático, si uno excluye el plano secuencia, que se parece a la escena teatral. Películas que intentan mantener en toda su extensión una estricta continuidad espacio-temporal, como: *Cleo de 5 a 7*, de Agnes Varda, o *Mi cena con André*, de Louis Malle, pueden ser consideradas como un ejercicio de virtuosismo en la escena general. El significante está fragmentado, ambas películas consisten en cientos de planos, pero su significado es, en general, continuo. La escena puede contrastarse con sintagmas tales como la secuencia episódica o la secuencia ordinaria donde no sólo el significante, sino también el significado, es discontinuo.

La **SECUENCIA EPISÓDICA** es cronológica, consecutiva y lineal, pero no es continua y normalmente consiste en más de un plano. La secuencia episódica reúne una serie de episodios breves, con frecuencia, separados por mecanismos ópticos, tales como fundidos, y algunas veces unificados por el acompañamiento musical, que se suceden unos a otros cronológicamente en el interior de la diégesis. El significado de esta sucesión de «escenitas» reside en la totalidad, es decir, en la progresión y el desarrollo general, más que en las escenitas mismas. Cada escenita constituye un resumen simbólico de un estadio de un desarrollo más amplio. En *Adieu Philippine*, por ejemplo, una secuencia episódica que muestra tres citas sucesivas entre Michael, Liliane y Juliette está organizada bajo la teleología de la creciente amistad de los tres. La famosa «secuencia del desayuno» en *Ciudadano Kane* (parte del relato en *flashback* de Leland acerca del primer matrimonio de Kane), entre tanto, muestra una especie de teleología inversa. Las escenitas, en sí mismas, son de menor importancia que el sentimiento de alejamiento que se desarrolla a medida que la pareja pasa de la pasión de recién casados a hostilidad aburrida. En las secuencias episódicas el significante es discontinuo, ya que la secuencia se desarrolla con diversos planos, como lo es el significado, ya que existen elipsis temporales implícitas entre las escenitas. (Aunque el mismo Metz no lo hace así, se podría situar como una subcategoría de la secuencia episódica, las «secuencias de montaje» [llamadas *Vorkapich* como su creador] de las películas de Hollywood, que resumen, por ejemplo, la meteórica ascensión a la fama de un personaje en un musical o la precipitada caída de un político a través de una serie de imágenes altamente condensadas de titulares de periódicos, comunicados radiofónicos, o las marquesinas

de los cines).

El último sintagma, la **SECUENCIA ORDINARIA** es, como la secuencia episódica, cronológica, consecutiva, lineal y discontinua. Pero mientras que la secuencia episódica implica una serie de escenas claramente separadas pero unidas por la trayectoria de un desarrollo general, la secuencia ordinaria desarrolla una acción más o menos continua, pero con elipsis temporales, por lo cual se eliminan «los detalles sin importancia» y «los tiempos muertos» para no aburrir al espectador. Casi cualquier escena cinematográfica en una película clásica de ficción, por ejemplo, la reducción fílmica de la comida a unos pocos gestos característicos y un breve intercambio de diálogo, sería calificado como «secuencia ordinaria». (La innovación de *Mi cena con André*, fue alargar una de esas cenas en una «escena» de largometraje). Mientras que el significante en la secuencia es discontinuo, el significado de la diégesis es con frecuencia de forma implícita continuo. Es decir, no se pretende que el espectador sea consciente de las fisuras temporales de la narración. La secuencia ordinaria es frecuente no sólo en el cine clásico de ficción, sino también en muchos documentales e incluso en segmentos de noticias televisivos filmados.

La *Grande Syntagmatique*, aunque fue ampliamente difundido y engendró una diversa progenie de análisis sintagmáticos, también se encontró con una crítica considerable, el mismo Metz vino a expresar reservas sobre él y en última instancia redefinió su estatus. Algunas críticas se centraron en la orientación general del proyecto de Metz en dirección a privilegiar de forma indebida la corriente principal de cine narrativo. La definición de lenguaje cinematográfico como «primera de todas las literariedades de una trama» excluía aparentemente, al mismo tiempo, a los documentales y al cine de vanguardia. Metz admitió este punto posteriormente en *Lenguaje y cine* al redefinir la *Grande Syntagmatique* meramente como uno de los códigos cinematográficos, y de forma más específica, como un subcódigo del montaje dentro de un cuerpo de películas históricamente delimitadas, la corriente principal de la tradición narrativa desde el principio de los años treinta (la consolidación del cine sonoro) hasta el final de los años cincuenta, con la muerte de la estética de los estudios y el desafío de las diversas «nuevas olas».

Ya que la *Grande Syntagmatique* se ocupa de la articulación espacial y temporal de la diégesis, es fundamentalmente efectivo con aquellas películas que presuponen un sustrato narrativo, una historia preexistente o un núcleo anecdótico del cual se han extraído los «puntos álgidos». Los problemas con el modelo surgen cuando se aplica a películas de vanguardia como *Nostalgie* y *Wavelength* o incluso *Le Gai Savoir*. La *Grande Syntagmatique* puede ser útil incluso cuando resulta ser inaplicable, en el sentido que revela el grado en el que un filme dado se aleja de los procedimientos narrativos clásicos. Al margen de privilegiar la denotación narrativa, la *Grande Syntagmatique* fue también criticado por los vestigios fenomenológicos de sus

fundamentos teóricos. La crítica argumentaba que Metz apela implícitamente a «la observación común» y «la experiencia general» como si éstas no fueran nociones problemáticas. Metz procede de forma inductiva como si estuviera buscando tipos sintagmáticos en las mismas películas, más que construyendo un modelo teórico que, al mismo tiempo, generara y diera cuenta del abanico completo de posibles tipos. Sin embargo, si la *Grande Syntagmatique* se considera como un modelo general para la actualización textual de la lógica de la progresión narrativa, proporciona un sistema que puede dar cuenta del despliegue material de las películas. Bajo esta luz, uno podría imaginar un modelo más inclusivo aplicable no sólo a los filmes narrativos clásicos sino también a los documentales y a filmes «avanzados» tales como *Numéro Deux* y, en última instancia, a todas las posibles relaciones espacio-temporales en las películas tanto del pasado como del futuro.

Algunos de los «virus» en el esquema de Metz emergen en su análisis sintagmático de *Adieu Philippine*. Al margen de inexactitudes perceptuales —una serie de doce planos en travelling lateral montada mediante corte directo es tratada como un único plano—, existen otros problemas. La *Grande Syntagmatique* pretende limitar su atención a la banda de imagen, aunque recurre con frecuencia a información tomada de la banda sonora. La caracterización de un plano de Michael holgazaneando en el estudio de televisión (contradiendo sus exageradas pretensiones de importancia) como un «inserto diegético desplazado» depende de nuestro conocimiento de la jactancia de Michael, conocimiento dado más bien por el diálogo, que por la banda de imagen. Un esquema menos monolítico permitiría la posibilidad de múltiples atribuciones sintagmáticas dependiendo de qué banda o qué dimensión de la secuencia sea discutida. Así se podría hablar de un cierto segmento de película que presente al mismo tiempo «funciones» de colocar entre paréntesis y descriptivas o que presente una diversidad de «operaciones» sintagmáticas. (Semejante desplazamiento sería paralelo a la progresión de Eco desde el hablar de «signos» al hablar de «funciones de signos» o del propio giro del interés de Metz en «Metáfora/Metonimia» [en Metz, 1981], al definir una instancia textual dada como esencialmente metáfora o metonimia, a hablar de «operaciones» metafóricas y metonímicas simultáneas dentro de la misma instancia).

La *Grande Syntagmatique* también asume que la película desarrolla un única temporalidad, cuando en realidad incluso algunas películas de Hollywood desarrollan temporalidades múltiples. Un esquema modificado permitiría la posibilidad de temporalidades distintas e incluso contradictorias en el mismo punto textual dentro de la misma película, dependiendo de si uno analiza la banda de imagen, la banda de diálogo, la banda de música o incluso la banda de materiales escritos. Las permutaciones de estas coordenadas, exploradas de forma sistemática en una película como *Numéro Deux*, se anticipan en *Adieu Philippine*. La «secuencia episódica» en la

que Michael acompaña a Liliane y Juliette a tres locales distintos (una estación de tren, una carretera en el campo, un aeródromo) combina continuidad sin fractura en la banda de diálogo con clara discontinuidad espacial y temporal en la banda de imagen.

Gran parte de la hostilidad inicialmente provocada por la *Grande Syntagmatique* estaba basada en la percepción errónea de que pretendía ser definitivo y exhaustivo, como el código maestro del cine. Después de que semejante análisis ha sido concluido, señalaron los críticos, prácticamente todo lo importante queda por decir. Pero Metz ofreció la *Grande Syntagmatique* bajo un espíritu más modesto del que con frecuencia se admitió por sus detractores, como un primer paso para establecer los tipos fundamentales del ordenamiento de la imagen. A la objeción de que «todo queda por decir» Metz presumiblemente contestaría que, en primer lugar, está en la naturaleza de la ciencia el elegir un principio de pertinencia. Hablar del Gran Cañón en términos de estratos geológicos, o de *Hamlet* en términos de funciones sintácticas, apenas agota el interés o la significación de tener la experiencia del Gran Cañón o leer *Hamlet*, aunque esto no signifique que la geología o la lingüística no tengan nada que ofrecer. En segundo lugar, el trabajo de dirigirse a todos los niveles de significación en una película es tarea del análisis textual, no de la teoría fílmica o de la *Grande Syntagmatique*. La *Grande Syntagmatique* es meramente uno de los subcódigos, que funcionan como armadura o soporte para el trabajo de los códigos que comprenden el sistema textual de la película.

Aunque la *Grande Syntagmatique* perteneció a un fase eufóricamente cientifista del proyecto semiótico, una fase posteriormente completada y relativizada por los métodos psicoanalíticos antes de ser agresivamente cuestionada por los propulsores de la deconstrucción, sería erróneo infravalorar la importancia de Metz y su logro. A diferencia de la imprecisión de los modelos anteriores, Metz introdujo un rigor relativo al desplazar la atención lejos del significado narrativo al significante cinemático. El esquema de Metz, aunque no es infalible, al menos se ocupó de una cuestión importante: ¿Cuáles son las diversas posibilidades de la articulación temporal y espacial dentro del filme de ficción? En términos prácticos, la *Grande Syntagmatique* puede servir como un mecanismo de focalización de la atención, de interés incluso cuando es sólo parcialmente aplicable. Los tipos sintagmáticos son también de amplia utilidad para definir las coordenadas espacio-temporales de los géneros específicos, o las opciones estilísticas de determinados directores, géneros o filmes. John Ellis en su análisis de los Estudios Ealing (*Screen*, primavera, 1975), muestra que dos terceras partes de *Passport to Pimlico* (1948) se componen de sintagmas que favorecen la integridad espacio-temporal (escenas, secuencias ordinarias y planos autónomos), una característica que refleja el empuje ilusionista de la película. En «The Real Soap Operas», Sandy Flitterman-Lewis dibuja los modelos sintagmáticos típicos de los anuncios de televisión (en Kaplan, 1983). Finalmente,

resulta más sencillo señalar las carencias de un modelo que construir otro. La *Grande Syntagmatique*, sean cuales sean sus carencias, todavía ofrece el modelo más preciso hasta la fecha para tratar de los procedimientos específicos de ordenación de la imagen del cine narrativo.

Códigos y subcódigos

Aunque carente de una gramática o de un sistema fonémico, Metz defiende en *Lenguaje y cine* (publicado en francés en 1971 y traducido al inglés en 1974),^[3] que el cine todavía constituye una práctica cuasilingüística como un **MEDIO PLURICÓDICO**. Como cualquier lenguaje artístico, el cine manifiesta un pluralidad de códigos. En el cine, numerosos códigos permanecen constantes a través de todas o la mayoría de películas pero, diferencia de la lengua, el cine carece de un «código maestro» compartido por todas las películas. Los textos fílmicos, para Metz, forman una red estructurada producida por la interrelación de **CÓDIGOS CINEMÁTICOS ESPECÍFICOS**, es decir, códigos que aparecen sólo en el cine, y **CÓDIGOS NO ESPECÍFICOS** es decir, códigos compartidos con otros lenguajes que no sean el cine. Metz describe la configuración de los códigos específicos y no específicos como un conjunto de círculos concéntricos que se extiende por un espectro desde lo más específico —el círculo más interior—, por ejemplo aquellos códigos relacionados con la definición del cine como el despliegue de imágenes múltiples en movimiento (por ejemplo, códigos de movimiento de cámara y montaje en continuidad), a través de códigos compartidos con otras artes (por ejemplo, códigos narrativos, compartidos con la novela y la tira cómica, o códigos de analogía visual, compartidos con la pintura) hasta códigos demostrablemente no específicos que se hallan ampliamente diseminados en la cultura (por ejemplo, los códigos de rol genérico). Más que una absoluta especificidad o una no especificidad, entonces, sería más apropiado hablar de «grados» de especificidad. Ejemplos de códigos específicamente cinematográficos serían el movimiento de cámara (o su ausencia), la iluminación y el montaje; éstos son atributos de todas las películas en el sentido en que todas las películas implican el uso de cámaras, todas las películas deben ser iluminadas y todas deben ser montadas, incluso si el montaje es mínimo. (Los intentos vanguardistas de alejarse incluso de estos rasgos básicos, como en las películas parpadeantes, revelan la dependencia encubierta que del modelo de Metz tiene el cine clásico). La distinción entre códigos específicamente y no específicamente cinematográficos obviamente resulta con frecuencia tenue y cambiante. Mientras que el fenómeno del color pertenece de forma general a las artes, las particularidades del *technicolor* de los años cincuenta pertenecen específicamente al cine. Mientras que una voz grabada parece no específica, una voz

grabada en sonido Dolby para una «película concierto» se aproxima a lo específico. Mientras que los gestos y la imitación son comunes al cine, al teatro y a la vida cotidiana, también existen formas específicamente cinematográficas de actuar. Incluso los elementos no específicos, además, pueden ser «cinematizados» mediante su coexistencia simultánea con los otros elementos presentes en otras «bandas» en el mismo momento en la cadena fílmico-discursiva.

Dentro de cada código cinematográfico particular, los **SUBCÓDIGOS** cinematográficos representan usos específicos del código general. La iluminación expresionista forma un subcódigo de la iluminación, del mismo modo que el montaje de Eisenstein forma un subcódigo del montaje, contrastable en su utilización típica con una *mise-en-scène* baziniana que minimizaría la fragmentación espacial y temporal. De acuerdo con Metz, los códigos no compiten, pero los subcódigos sí lo hacen. Aunque todas las películas deben iluminarse y montarse, no todas las películas necesitan desarrollar el montaje eisensteiniano. Metz apunta, sin embargo, que ciertos realizadores cinematográficos (como Glauber Rocha) en ocasiones entremezclan subcódigos contradictorios en un «febril proceso antológico» por medio del cual el montaje de Eisenstein, la *mise-en-scène* y el *cine-verdad* coexisten en tensión en el interior de una misma secuencia. También se puede hacer que los diversos códigos entren en oposición unos con otros, por ejemplo, mediante la utilización de iluminación expresionista en un musical, o una partitura de jazz en un *western*. El código, para Metz, es un cálculo lógico de las posibles permutaciones; el subcódigo es un uso concreto y específico de esas posibilidades, que todavía permanecen dentro de un sistema convencionalizado. Para Metz, el **LENGUAJE CINEMÁTICO** es la totalidad de los códigos y subcódigos cinematográficos, en la medida que las diferencias que separan estos diversos códigos son puestas de lado provisionalmente con la finalidad de tratar el conjunto como un sistema unitario, permitiéndonos así formular propuestas generales. Metz reconoce que el lenguaje cinematográfico, no tiene ni la misma cohesión ni la misma precisión que la *langue*; además, no está predeterminado, sino más bien es un sistema para ser fraguado por el analista.

Para Metz, una historia del cine trazaría el juego de competencias, incorporaciones y exclusiones de los subcódigos. Un número de analistas se han quejado acerca de la circularidad de la definición y la argumentación en el trabajo temprano de Metz, y de la falta de un criterio claro, tanto en lo referente al código como al subcódigo. En su ensayo «Textual Analysis etc.» David Bordwell señala algunos de los problemas. Mientras Metz insiste en que los códigos son potencialmente «comunes a todos los filmes», Bordwell razona que ningún código está *realmente* presente en todas las películas, mientras que todos los códigos están *potencialmente* presentes en todas las películas, ya que cualquier cosa podría haber sido puesta en un filme. Bordwell lleva más lejos su argumentación; la

caracterización que hace Metz de los subcódigos muestra una dependencia encubierta de ideas recibidas sobre la historia del cine y la «evolución del lenguaje del cine», ideas que proporcionan una base no mencionada para el reconocimiento de los subcódigos. Apela al concepto de Jan Mukarovsky de **NORMAS ESTÉTICAS**, es decir, los conjuntos de alternativas en evolución disponibles para el realizador cinematográfico, el conjunto de las sustituciones más o menos probables dentro de un contexto funcional. Así un modo determinado de práctica fílmica en cualquier momento histórico clasifica como más o menos semejantes ciertas alternativas paradigmáticas. Las cortinillas, por ejemplo, son una alternativa extraña en los años veinte pero resultan muy frecuentes a mediados de los treinta. Estas normas deben ser estudiadas, además, en términos de su relación con las fuerzas y relaciones de la producción fílmica. (Tal es el proyecto de *El cine clásico de Hollywood*, de Bordwell/Staiger/Thompson). Bordwell señala que los realizadores cinematográficos de Hollywood se aferran a un cierto modelo, debido a la existencia de modelos capitalistas prefijados de producción de películas. Un estilo basado en un montaje extensivo, por ejemplo, permitía a los estudios planear los guiones como ensamblajes de planos que podían ser rutinariamente despachados durante el rodaje.

El sistema textual

También en *Lenguaje y cine*, Metz desarrolla la noción de **SISTEMA TEXTUAL**: la organización que subyace a un texto fílmico considerado como una totalidad singular. Cada película tiene una estructura particular, una red de significado alrededor de la cual se agrupa, incluso si el sistema elegido es uno de deliberada incoherencia, una configuración que surge de las diversas elecciones realizadas de entre los diversos códigos disponibles para el realizador cinematográfico. El sistema textual no influye en el texto; es construido por el analista. El concepto del sistema textual, como una red estructurada de códigos, ayuda a Metz a definir la tarea del analista del cine como opuesta a aquella del teórico, aunque la distinción con frecuencia está lejos de ser clara. Así como el lenguaje cinemático es el objeto de la teoría cinesemiológica, el texto es el objeto del análisis filmolingüístico. Lo que estudia la cinesemiología no es el ambiente de la realización cinematográfica, o la vida de las estrellas, o los soportes tecnológicos del cine, o su recepción, sino el texto como sistema significativo. (Este nuevo-estilo-crítico «que aísla» el texto fue en lo sucesivo cuestionado incluso por el mismo Metz). Metz no se ocupa en *Lenguaje y cine* de producir un libro de «como hacer» el análisis textual, sino más bien de determinar su estatus teórico, su «lugar». Metz enfatiza reiteradamente la noción de construir códigos, o mejor de realizar el análisis textual de modo que se expongan códigos no reconocidos previamente como

códigos. En segundo lugar, Metz sugiere que ninguna película se construya únicamente fuera de los códigos cinematográficos; las películas siempre hablan de algo, incluso si sólo hablan del aparato en sí mismo, la experiencia fílmica en sí misma, o nuestras expectativas convencionales referentes a tal experiencia.

Las teorizaciones de Metz en *Lenguaje y cine* están en algunos puntos influenciadas por las corrientes literarias postestructuralistas, y particularmente por las intervenciones teóricas de Barthes, Kristeva, y de forma más general, por los escritores asociados a la revista francesa *Tel Quel*, un grupo que tenía como objetivo la promoción de un nuevo tipo de práctica literaria-textual. Kristeva vio en los escritos vanguardistas de Lautréamont, Mallarmé y Artaud el paradigma de la *écriture* revolucionaria. Estas corrientes literarias fueron absorbidas en cierta medida por el ambiente teórico del cine, especialmente en revistas de cine como *Cahiers du Cinéma* y en particular *Cinétique*. Dentro de los estudios cinematográficos, el *Tel Quelismo* animaba al rechazo radical de toda la principal corriente convencional de películas, e incluso de las películas estéticamente convencionales militantes de izquierdas, en favor de películas como *Mediterranée*, de Jean Daniel Pollet, y las películas experimentales del grupo de Dziga Vertov (Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin) que provocaron una ruptura dramática con las prácticas convencionales.

En *Lenguaje y cine*, Metz tiende a oscilar entre una noción más neutral de TEXTO como cualquier discurso finito, organizado con la pretensión de establecer comunicación, y un sentido de texto más programático, vanguardista y deconstruccionista. Pero a diferencia de los *TelQuelistas*, Metz no utiliza generalmente la palabra texto para distinguir películas radicalmente de vanguardia; para él todas las películas son textos y tienen sistemas textuales. Existe, por tanto, una tensión clara en *Lenguaje y cine*, entre una visión de los sistemas textuales estática, taxonómica, estructuralista-formalista y una visión más dinámica, postestructuralista, barthesiana-kristeviana del texto como productividad, «desplazamiento» y «*écriture*». Influenciado por la crítica kristeviana del paradigma saussuriano (una crítica deudora no sólo de la crítica derridiana del signo sino también de la crítica translingüística de Bakhtin a Saussure), Metz describe el momento de *parole* fílmica como la disolución de la propia sistematicidad que él en otra parte ha enfatizado.

El sistema del texto es el proceso que desplaza códigos, deformando cada uno de ellos por la presencia de los otros, contaminando unos por medio de otros, mientras que reemplaza uno por otro, y finalmente como un resultado temporalmente «detenido» de este desplazamiento general, sitúa cada código en una posición particular en referencia a la estructura general, un desplazamiento que así termina en un posicionamiento que está en sí mismo destinado a ser desplazado por otro texto. (Metz, 1974, pág. 103).

Es esta última visión más dinámica del texto como un perpetuo **DESPLAZAMIENTO**

«no finalizado» la que constituye el polo más dinámico en *Lenguaje y cine*. Un texto fílmico, dentro de esta concepción más dinámica, no es el «listado» de sus códigos operativos, sino más bien la labor de constante reestructuración y desplazamiento, mediante la cual la película «escribe» su texto, modifica y combina sus códigos volviéndolos a oponer unos a otros, y así constituye su sistema. El sistema textual, por tanto, es la instancia que desplaza los códigos de manera que vienen a derivarse y sustituirse unos a otros. Lo que importa es el paso de código a código, el modo en el que la significación es transmitida desde la iluminación, por ejemplo, al movimiento de cámara, del diálogo a la música, del modo en el que la música se opone al diálogo, o la iluminación a la música, o la música al movimiento de cámara. La *ÉCRITURE* cinemática se refiere al proceso mediante el cual la película trabaja con y contra los varios códigos para constituirse a sí misma como texto. Mientras que el lenguaje fílmico puede ser considerado como un ensamblaje de códigos, *écriture* es una operación, el proceso que desplaza los códigos. Esta formulación tiene la ventaja corolaria de «socializar» el proceso de creación artística. Al situar en primer plano la *écriture* como la reelaboración de códigos, Metz considera la película como una práctica significativa no dependiente de entidades *románticamente* connotadas, tales como «inspiración» y «genio», sino más bien como una reelaboración de discursos socialmente asequibles.

Stephen Heath fue un teórico del cine que se tomó muy en serio la crítica postestructuralista de la semiología de primera fase. Además de presentar el trabajo de Metz para un público angloamericano, Heath también criticó ciertos aspectos de ese trabajo desde una perspectiva lacaniana-kristeviana. Heath exigió un desplazamiento en la atención, del texto como una interrelación de códigos a una visión del texto como «proceso» y «operación». Tanto Stephen Heath como Ben Brewster encontraron la noción de Metz de códigos de algún modo demasiado restrictiva, y lejos de la idea del cine como un *langage* sin *langue*. Heath por lo tanto redefinió los códigos, de una forma en cierto modo más vaga, como «sistemas de constricciones» o «sistemas de posibilidades» que tienen al tiempo relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. La redefinición de Heath estaba obviamente influenciada por *S/Z* de Barthes, el amplio análisis de la novela de Balzac *Sarrasine*, donde Barthes sugiere que los significantes parcialmente «escapan» de sus *códigos* durante su paso por el texto. (Discutiremos *S/Z* detalladamente en la quinta parte). Pero Heath también se basa en otro aspecto del texto de Metz que considera congénito, concretamente la noción de *écriture* como «desplazamiento». Basándose en la crítica derridiana-kristeviana del signo, Heath sugiere que los sistemas contruidos por el analista siempre serán inadecuados, siempre dejarán huecos, vaguedades, producirán «desechos», o en términos lacanianos, **EXCESO**. Heath utilizó el término exceso para referirse a las manifestaciones del imaginario dentro de lo

simbólico, que traicionan o señalan la amenazante pluralidad del sujeto o más ampliamente a todos los aspectos del texto no contenidos por sus fuerzas unificadoras. También distingue entre **HOMOGENEIDAD**, es decir, las fuerzas unificadoras en el texto, lo que Bakhtin llamaría las fuerzas **CENTRÍPETAS**, y la **HETEROGENEIDAD** es decir, las fuerzas que interrumpen y fragmentan la unidad (las fuerzas «**CENTRÍFUGAS**» de Bakhtin). La corriente principal del cine, para Heath, prolifera en ejemplos de «exceso»: juega con la línea del encuadre para designar un espacio fuera de campo que escapa de la organización perspectiva del encuadre, posiciones virtuosas de cámara poco probables, movimientos de cámara no motivados. (Volveremos al trabajo de Heath en la cuarta y la quinta partes).

El análisis textual

La publicación de *Lenguaje y cine* se vio seguida de un diluvio internacional de análisis textuales de películas. Estos análisis investigaron las configuraciones formales creando sistemas textuales, frecuentemente aislando un pequeño número de códigos y después siguiendo sus interrelaciones a lo largo de la película. Entre los análisis textuales semióticos más ambiciosos se encuentran el de Stephen Heath de *Sed de Mal* (*Touch of Evil*, 1958) (en Heath, 1981), el de Pierre Baudry de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), el de Thierry Kuntzel de *El vampiro de Düsseldorf* (en *Communications*, 19, 1972), el de *Cahiers* de *El joven Mr Lincoln* (*Young Mr Lincoln*, 1939) (en Nichols 1985), y los análisis colectivos de *Muriel* (véase Bailble y otros, 1974) y *Octubre* (véase Lagny y otros, 1976). Aunque la mayoría de los análisis generados por esta ola pertenecían, en sentido amplio, a la corriente semiótica general, no todos ellos se basaban en las categorías o suposiciones de Metz. Los análisis textuales del historiador Pierre Sorlin formaban parte de un proyecto sociológico ampliamente inspirado por el trabajo de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron. Los análisis extremadamente intrincados de Marie-Clarie Ropars-Wuilleumier de películas como *India Song* (*India Song*, 1975) y *Octubre*, sintetizaban percepciones semióticas con un proyecto más personal, parcialmente inspirado en la gramatología derridiana, referida a la «escritura» fílmica. Muchos análisis textuales traicionaban la influencia de modelos críticos literarios, tales como *S/Z* de Barthes, mientras que el estudio de Kristin Thompson, con dimensiones de libro, de *Iván el Terrible* (*Ivan Grozni*, 1944) demuestra las posibilidades del «análisis neo formalista». Algunos análisis textuales se inspiraron en los métodos narratológicos de Propp, Peter Wollen en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), o por otras corrientes teóricas. Mientras algunos analistas perseguían construir el sistema de un único texto, otros estudiaban películas específicas como instancias de

un código general que informan la práctica cinematográfica. Aquí, la distinción tampoco está siempre clara, sin embargo el análisis de Raymond Bellour de *Los pájaros* (*The birds*, 1963), ofrece a la vez un análisis textual microcósmico de la secuencia de Bahía Bodega de la película de Hitchcock y una extrapolación a códigos narrativos más amplios compartidos por un cuerpo mayor de películas; es decir, la constitución de la dualidad como el telos de la narrativa de Hollywood.

El ANÁLISIS TEXTUAL encuentra sus antecedentes históricos en la exégesis bíblica, en la hermenéutica y la filología, en el método pedagógico francés de lectura atenta (*explication de texte*) y en el análisis «inmanente» del New Criticism.

¿Qué es entonces lo que resultaba nuevo de la aproximación semiótica al análisis textual? En primer lugar, el método semiótico demostraba, en comparación con la crítica cinematográfica precedente, una elevada sensibilidad para los elementos formales específicamente cinematográficos en oposición a elementos de personaje y trama. En segundo lugar, los análisis eran metodológicamente autoconscientes; se situaban rápidamente sobre su sujeto, la película en cuestión, y sobre su propia metodología. Así cada análisis se convirtió en un modelo demostrativo de una posible aproximación extrapolable para otras películas. A diferencia de los críticos de revistas, estos analistas consideraban como su obligación citar sus propias presuposiciones críticas y teóricas y su intertexto. (Muchos analistas comenzaban con invocaciones cuasi rituales de los nombres de Metz, Barthes, Kristeva o Heath). En tercer lugar, estos análisis suponían una aproximación radicalmente diferente al estudio de una película. El analista tenía que abstraerse de las condiciones «regresivas» impuestas por la forma convencional de acudir al cine. Más que una única proyección, se esperaba del analista que analizara la película plano a plano, preferentemente en una mesa de montaje. (La existencia de vídeos reproductores, en cierta medida, ha democratizado la práctica del análisis minucioso). Analistas como Marie-Claire Ropars-Wuilleumier y Michel Marie desarrollaron modelos elaborados de notación, registrando códigos tales como ángulo, movimiento de cámara, movimiento en el plano, sonido fuera de campo, etc. Por último, estos analistas rechazaban los términos tradicionales evaluativos de la crítica cinematográfica en favor de un nuevo vocabulario tomado de la lingüística estructural, la narratología, el psicoanálisis y la semiótica literaria.

Dado el grado de atención considerado como *de rigueur* en tales análisis, se tornó imposible decirlo todo sobre una película. Como consecuencia, muchos analistas se centraron en segmentos o fragmentos aislados de las películas. Así Thierry Kuntzel centró extensos análisis en inicios de películas especialmente densos, por ejemplo los primeros planos de *El vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, o de *King Kong* (*King Kong*, 1933). Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dedica cuarenta páginas a los dos primeros minutos de *Octubre*; Thierry Kuntzel dedica cincuenta y dos páginas a los

primeros sesenta y dos planos de *El malvado Zaroff* (*The most Dangerous Game*, 1932). Estos análisis también se hallan caracterizados por un sentimiento de relativismo. Con una aproximación al rechazo postestructuralista de la maestría, la crítica comienza a ser escrita en el modo condicional «podría haber». El analista mostró una conciencia de que el análisis «podría haber» estado basado en otras referencias teóricas, «podría haber» tratado con un corpus diferente, «podría haber» percibido o construido otro «sistema textual. Los límites del texto, entretanto, podrían ser definidos por el segmento (Bellour en *Los pájaros*, Kuntzel en *King Kong*), por una película entera (Heath en *Sed de mal*, Bellour en *Con la muerte en los talones*), o incluso con la *oeuvre* completa de un realizador cinematográfico (René Gardies sobre Glauber Rocha).

Raymond Bellour combinó muchas de estas corrientes en una reflexión continua tanto sobre las mismas películas como sobre la metodología de su análisis, realizando concienzudos análisis de una cantidad de películas de Hollywood. Su análisis de *Los pájaros* explora la lógica textual de lo que Bellour llama un «fragmento indeterminado» (es decir, uno establecido por el analista más que basado en un código preexistente como la *Grand Syntagmatique*), en términos de tres códigos pertinentes, la ausencia o presencia de movimiento de cámara, el encuadre y el punto de vista, con la finalidad de revelar el «deseo de la película» y los mecanismos fundamentales de repetición y variación característicos del cine de Hitchcock. El segundo análisis de Bellour, de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, 1946), de Howard Hawks, trata la lógica textual de un determinado fragmento, uno que la misma película aísla como un segmento, el cual pese a su aparente banalidad aún sirve para hacer avanzar el texto y la constitución de la pareja. El tercer análisis de Bellour, *Con la muerte en los talones*, de Hitchcock, relaciona pequeños segmentos como la «escena del campo de maíz» con el argumento en general, todo en términos de la trayectoria edípica del protagonista masculino de la película. El análisis de Bellour de *Gigi*, por otro lado, explora la lógica de la película como una totalidad, destacando los elaborados efectos de espejo y las simetrías operativas en la película. Bellour demuestra que las grandes unidades narrativas mantienen entre ellas relaciones de desplazamiento, condensación y resolución, altamente organizadas, que actúan a un escala mayor al modo en el que los planos lo hacen en el interior de un segmento. El análisis de Bellour de *Marnie la ladrona* se concentra en los primeros cuarenta y cuatro planos de esa película para desentrañar 1) el «trabajo de la película» en sus segmento inicial y 2) la inscripción de la mirada en términos de identificación en la medida en la que se basa en la diferencia sexual, que constituye a la mujer como objeto de la mirada al tiempo que sitúa tanto al enunciadore Hitchcock y al espectador como aquellos que miran.

Sobre la base de aspectos del trabajo de Barthes y Metz, Bellour percibió en el

filme clásico un complejo sistema de repeticiones y diferencias reguladas. En «Segmentar/analizar» llama la atención sobre los **EFFECTOS DE RIMADO** frecuentes en el cine clásico americano, es decir los mecanismos que «llevan» la diferencia narrativa a través de una red ordenada de semblanzas, contrastes, simetrías y asimetrías que se despliegan. Bellour llama la atención sobre la importancia de la **REPETICIÓN** para crear lo que el llama **VOLUMEN TEXTUAL**, el proceso de repetición y variación por el cual el discurso fílmico avanza, gracias a los incrementos diferenciales que repiten elementos códigos, con la finalidad de crear, al tiempo, continuidad (y por tanto comprensión) y discontinuidad (y por tanto interés). La repetición, para Bellour, «satura» el espacio narrativo, y opera a la vez a micro y macro niveles. A través de sistemas de alteración, (por ejemplo, entre planos, entre unidades sintagmáticas, construcciones *mise-en-abyme*), unidades más pequeñas se movilizan como parte de unidades más grandes de la narración consiguiendo su resolución. Dentro del segmento, la transición entre plano y plano está gobernada por un proceso de alteración mediante el cual cada unión proviene de una interrelación mutua de códigos cinemáticos tales como punto de vista y angulación de cámara (el objeto específico del análisis de Bellour de *Los pájaros*). En un macro nivel, encontramos un juego similar de diferencia e identidad en términos de interrelación de segmentos completos (el centro del análisis de Bellour de *Gigi*).

Bellour además distingue entre **REPETICIÓN EXTERNA** (1), es decir, esas repeticiones inherentes en el proceso de producción, por ejemplo, el ensayo de los actores o las múltiples tomas implícitas en la obtención de un plano y **REPETICIÓN EXTERNA** (2), es decir, la repetitibilidad u «obstinada identidad textual» del mismo filme/texto, la cual es, al menos idealmente, repetida sin alteración, pero que en realidad raramente se da, debido a la variabilidad de las condiciones de proyección, o el cambio de medio (las películas emitidas por televisión, por ejemplo). La **REPETICIÓN INTERNA** (1) se refiere a la repetición elemental del mismo encuadre, generalmente oculta por la proyección, pero que sólo se vuelve visible en una mesa de montaje o en ciertas películas de vanguardia que privilegian el encuadre. La **REPETICIÓN INTERNA** (2) se refiere a la alternancia u oposición estructural de dos términos, que se desarrolla mediante el regreso de cualquiera de los dos términos por medio de un proceso de expansión más o menos ilimitado $a/b/a$, $a/b/a/b$ y así sucesivamente. Este principio de alternancia puede así subdividirse de acuerdo con codificaciones específicas como el punto de vista, el encuadre, y oposiciones de estasis y movimiento. Para Bellour, este principio sitúa la narración en un ordenado regreso de sus elementos. La **REPETICIÓN INTERNA** (3) se refiere a una repetición textual que todo lo abarca, caracterizada por el hecho de que su nivel cambia constantemente, se desplaza a sí mismo, y se nutre de elementos tomados de todos los niveles: un gesto, un sonido, un encuadre, un color, un decorado, una acción, un

movimiento de cámara, o cualquiera de éstos unidos. Bellour señala en dirección a tres determinantes, la conjunción de los cuales dibuja un tipo de aparato global por medio del cual el cine clásico americano se revela a sí mismo como una escenografía de repetición: microrrepeticiones que estructuran las unidades más pequeñas, la macrorrepetición que hace a la película a la vez progresiva y circular, y resoluciones positivas y negativas que avanzan o retardan la narración.

El trabajo de Bellour sobre la repetición fílmica y las «rimas» estaba obviamente influenciado por su formación en estudios específicamente literarios. En «El TEXTO INALCANZABLE» Bellour se ocupa de algunas de las dificultades de extender los modelos literarios al cine. Mientras que la crítica literaria surge de milenios de reflexión, el comentario fílmico es de época reciente. Todavía más importante, el texto-filme, a diferencia del texto literario, no es «citable». Mientras que la literatura y la crítica literaria comparten el mismo medio, palabras, la película y el análisis de la película no lo hacen. Mientras que el medio fílmico incluye cinco bandas, imagen, diálogo, ruido, música, materiales escritos, el análisis de la película consiste en una única banda, palabras. El lenguaje crítico resulta por tanto inadecuado para su objeto; el filme siempre se escapa al lenguaje que intenta constituirlo. Bellour compara entonces la película a otros textos artísticos en términos de su coeficiente de «citabilidad». El texto pictórico es citable, y se puede abarcar en una mirada. El texto teatral se puede presentar como texto escrito, pero con una pérdida de «acento». Bellour, acto seguido, analiza la susceptibilidad relativa de las cinco materias de expresión cinematográfica a ser presentadas de forma verbal. El diálogo se puede citar, por ejemplo, pero con una pérdida de tono, intensidad, timbre y la simultaneidad de la expresión corporal y facial. En el caso del ruido, una reproducción verbal es siempre una traducción, una distorsión. La imagen, finalmente, no puede en modo alguno ser presentada en palabras. Los encuadres individuales pueden ser reproducidos y citados, pero al detener la película uno pierde lo que le es específico, el movimiento en sí mismo. El texto escapa en el momento justo en el que uno intenta «atraparlo». Dada esta dificultad, el analista sólo puede intentar, «en principio con desesperanza», competir con el objeto que él/ella está tratando de comprender.

La puntuación fílmica

Al margen de las grandes teorizaciones, la cinesemiología también se ha dedicado a cuestiones más «locales» relacionadas con códigos específicos. En «Puntuación y demarcación en el filme diegético», (en Metz, 1971), Metz intentó aclarar algunas de las confusiones referentes a la naturaleza de la PUNTUACIÓN fílmica, es decir aquellos efectos demarcativos como fundidos, fundidos de apertura y fundidos de cierre o

cortes directos, utilizados de forma simultánea para separar y conectar segmentos fílmicos. Metz rechaza la idea de que estos mecanismos son análogos a la puntuación en la lengua escrita. Ya que el cine no es un sistema de lengua, su estructura es radicalmente diferente de aquella de las lenguas naturales y, por lo tanto, implica unidades de distinta naturaleza, tamaño y alcance. El modelo tipográfico, en el que se basa la noción de «puntuación» fílmica, está indirectamente relacionado con la estructura de las lenguas naturales y por consiguiente no existe una equivalencia en el cine a la puntuación tipográfica. Lo que se llama puntuación en el cine diegético es, en realidad, una especie de **MACROPUNTAJÓN**, que interviene no entre los planos, que pueden ser considerados como las unidades mínimas de la cadena sintagmática del código del montaje, sino, más bien, entre sintagmas completos. Estos mecanismos demarcativos articulan los segmentos más grandes que forman la diégesis del cine narrativo. Su estatus especial se deriva del hecho de que no son signos analógicos y por tanto no representan directamente a algún objeto o conjunto de objetos. Sin embargo el espectador los acepta «como si» formaran parte del «universo» diegético y por tanto están indirectamente relacionados con la representación analógica. Mecanismos como el fundido encadenado destacan la irrealidad esencial de la representación fílmica, ya que no representan nada; sin embargo, son transformados por el espectador deseante en el «imaginario» de la diégesis.

Ya que el cine no tiene mecanismos que funcionen como macropuntuación, el problema surge de diferenciar entre los diversos tipos, entre aquellos, por ejemplo, que conectan dos planos individuales y aquellos que articulan segmentos enteros. Para Metz, los efectos de puntuación marcadamente visibles son opcionales, ya que el realizador cinematográfico puede también elegir el «simple corte» o «el grado cero» de enunciación. En *La semilla del diablo* (Rosemary's Baby, 1968) el tránsito de un segmento a otro es marcado frecuentemente sólo por un plano dramáticamente más cercano en escala, uno que provoca interrogantes en la mente del espectador. ¿Cuál es este objeto?, ¿dónde está?, ¿qué es lo que se está destacando aquí? De forma breve, es únicamente la coherencia diegética general la que, de manera retroactiva, nos permite reconocer el repentino primer plano como una variación de un efecto de puntuación. El simple corte, por otro lado, evita todos los marcadores de transición de un segmento a otro. Se muestra en relación paradigmática con el otro, pero se evidencia, paradójicamente, sólo por el *rechazo* de marcas de puntuación.

Además, algunos efectos ópticos no funcionan como macropuntuación. Algunos fundidos encadenados funcionan como la equivalencia fílmica de lo **ITERATIVO** de Genette, es decir denotan duración de acciones repetidas, como en la evocación cinemática de la inútil búsqueda de trabajo por parte de una mujer en *Une simple histoire*, de Marcel Hanoun, en la que sucesivos fundidos encadenados sugieren la frustración de la repetición. En *Vértigo* (Vertigo, 1958), de Hitchcock, repetidos

fundidos encadenados denotan un estado semionórico, y en *La Jetée*, de Chris Marker, los fundidos encadenados generan imitación de movimiento en una película que consiste casi enteramente en fotos fijas. En todos estos casos, los fundidos encadenados no demarcan distintos segmentos de la diégesis sino que operan estrictamente dentro de uno de ellos. Otro uso «heterodoxo» de los mecanismos ópticos incluiría el «*jump-cut*» fundido encadenado en el interior de la entrevista de Antoine con el psicólogo en *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), de Truffaut, o los fundidos de apertura y de *cierre*, que se entrelazan entre los planos individuales que componen la secuencia inicial en la que hacen el amor en *Una mujer casada*, de Godard. En tales casos, los mecanismos ópticos marcan una miniautonomía dentro de un segmento mayor mientras que al mismo tiempo lo presentan más formalmente coherente y homogéneo.

Metz habla de las «funciones» de puntuación de ciertos significantes cinemáticos que en sí mismos no tienen significados intrínsecos aparte de aquellos que le son dados por un texto específico. Cuando el fundido encadenado separa dos segmentos, funciona como un mecanismo de puntuación; cuando se desliza sobre distintos momentos dentro de un segmento más largo evocando duración, funciona de modo diferente. En el cine clásico de ficción, el fundido encadenado generalmente marca una elipsis temporal, pero también puede variar de función, ya que su función está también determinada por la estructura de la cadena fílmica, así como por otros factores diegéticos. Aunque los mecanismos de puntuación no «conllevan» un significado intrínseco, podemos hablar de ciertas tendencias connotativas en su significación. El encadenado tiende a enfatizar la transición, mientras que el fundido de cierre enfatiza la separación, el primero nos lleva desde un lugar y un tiempo a otro, mientras que el último proporciona tiempo para la contemplación.

En el cine clásico, especialmente aquellas películas del período mudo, los iris de apertura y de cierre fueron utilizados bien para aislar una porción específica del encuadre o como equivalentes de los fundidos de apertura y de cierre. Con la llegada de la Nueva Ola francesa, los iris de apertura y de cierre se convirtieron en un efecto estilístico virtuoso connotando «estilo fílmico arcaico», como en *Al final de la escapada*, de Godard, o en *Las dos inglesas y el amor*, de Truffaut. Los iris de apertura y de cierre, junto con las cortinillas, forman también parte de la adaptación de *Tom Jones* (*Tom Jones*, 1963), de Fielding, por parte de Richardson; aquí también connotan lo arcaico, al mismo tiempo que son un intento reflexivo de copiar los procedimientos estéticos de la novela «autoconsciente» del siglo XVIII.

Metz regresa al tema de la puntuación en su artículo «Metáfora/metonimia» (Metz, 1981). Mientras que Jakobson considera el montaje como metonímico y los fundidos como metafóricos, Metz cree más preciso considerar a ambos sintagmáticos. Tanto los fundidos encadenados como las sobreimpresiones son sintagmáticos, pero

con las sobreimpresiones lo sintagmático es simultáneo, mientras que en el fundido encadenado es consecutivo, con un momento de simultaneidad. En un pasaje posterior, Metz regresa a la cuestión del fundido encadenado, esta vez en los contextos de condensación/desplazamiento y procesos primarios/secundarios. Metz sugiere que en el fundido encadenado del cine muestra, casi en estado puro, el proceso de su propio avance textual. El fundido encadenado subraya el tránsito de una imagen a otra, de tal modo que llega a sugerir comentario cuasimetalingüístico del hecho del desplazamiento en sí. Al vacilar en el umbral de una bifurcación textual, el tránsito de plano a plano, el fundido encadenado puede considerarse que ofrece un emblema del proceso constante del cine de continuo entrelazamiento de planos. La condensación, por otro lado, está presente en la efímera copresencia de dos imágenes en la pantalla, en el breve momento en el que son mutuamente indiscernibles. Un fundido encadenado no es una «figura naciente» sino una «figura que muere», en la que dos imágenes «van en dirección» una de la otra y después «se dan la espalda» una a otra; la condensación ha comenzado, pero a través de un proceso de extinción progresiva. (Las evocaciones que hace Metz de estas operaciones son en sí mismas altamente metafóricas).

La semiótica del sonido fílmico

La definición de Metz de la materia de expresión del cine como consistente en cinco bandas: imagen, diálogo, ruido, música, materiales escritos, sirvió para llamar la atención sobre la banda sonora y, así, restar importancia a la visión formulaica del cine como un medio «esencialmente visual» que era «visto» (no oído) por los espectadores (no oyentes). (Rick Altman [1980] rastrea este privilegio en la suposición de que las formas más tempranas de un medio son también sus formas más esenciales). Muchos análisis específicamente cinemáticos se han centrado en la teorización y el análisis del sonido, un desplazamiento en el interés reforzado por la evolución tecnológica del medio (*Dolby*, sonido multibanda) y por la experimentación con el sonido por parte de la vanguardia (Duras, Godard, Robbe-Grillet) y por directores de Hollywood (Altman, Scorsese, Coppola). Explícitamente en deuda con la semiótica, este trabajo, realizado por analistas como: Daniel Percheron, Michel Marie, John Belton, Mary Ann Doane, Alan Williams, Rick Altman, David Bordwell, Kaja Silverman, Elizabeth Weis, Claudisa Gorbman, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Francis Vanoye, Michel Chion, dio a la banda sonora el tipo de atención precisa, anteriormente sólo dedicada a la banda de imagen. Teóricos como Rick Altman, Tom Levin y otros estudiaron las diferencias entre el analogon visual y el acústico en términos de la relación entre «original» y «copia». Señalaron

que la reproducción del sonido no implica pérdida dimensional; tanto el original como la copia implican energía mecánica radiante, transmitida por ondas de presión en el aire; por tanto percibimos los sonidos como tridimensionales. Para Mary Ann Doane, la situación cinematográfica desarrolla **TRES ESPACIOS AUDITIVOS**: el espacio de la diégesis, el espacio de la pantalla y el espacio acústico de la sala o el auditorio. Al mismo tiempo, estos teóricos señalan que es un error considerar el sonido acústico como no mediado, no codificado, no convencional.

Las corrientes feministas también han influenciado la teorización sobre el sonido. Muchas analistas feministas, como Joan Copjec y Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, se han centrado en los filmes de Marguerite Duras como una realizadora cinematográfica que constantemente destaca la voz. El discurso feminista con frecuencia contrasta la voz como expresión continua y fluida con la rigidez y discontinuidad de la escritura. La voz, en este sentido, es considerada como un espacio libre a ser reconquistado. Kristeva habla de forma especial de una libertad vocal previa al lenguaje, cercana a la maravillosa lengua original de la madre, un lenguaje que sería encarnado puramente en la forma de la voz. Luce Irigaray defiende que la cultura patriarcal tiene una mayor inversión en el mirar que en el escuchar. Mary Ann Doane, por su parte, defiende que la utilización de la voz en el cine apela a lo que Lacan llama la **PULSIÓN INVOCADORA** (*la pulsion invocatrice*), es decir, el deseo de oír. Al mismo tiempo, ella previene contra cualquier idealización feminista de la voz, ya que la voz, en psicoanálisis, es también el elemento de interdicción, del orden patriarcal, la voz, por tanto, no puede producir «ningún refugio aislado dentro de lo patriarcal».

La noción de «diégesis» como el mundo postulado de la ficción fílmica también facilitó un análisis más sofisticado de las diversas posibles relaciones entre la banda sonora y la diégesis. En el caso del diálogo verbal dentro de la película, por ejemplo, Metz distinguía entre **DISCURSO COMPLETAMENTE DIEGÉTICO** (aquel hablado por personajes y voces de la ficción), **DISCURSO NO DIEGÉTICO** (comentarios en *off* por parte de un hablante anónimo) y **DISCURSO SEMIDIEGÉTICO** (comentarios en voz en *over*^[4] por parte de uno de los personajes de la acción). Daniel Percheron distinguió entre películas con una **DIÉGESIS NO MARCADA**, es decir, películas que ocultan la actividad narrativa, y aquellas como *Jules y Jim* (*Jules and Jim*, 1961) con una **DIÉGESIS MARCADA**, es decir películas que destacan el acto de narración. David Bordwell y Kristin Thompson distinguieron entre **SONIDO DIEGÉTICO SIMPLE**, es decir, sonido representado como surgiendo de una fuente en el interior de la historia y temporalmente simultáneo con la imagen que acompaña; **SONIDO DIEGÉTICO EXTERNO**, es decir, sonido representado que surge de una fuente física en el interior del espacio de la historia y del cual asumimos que los personajes son conscientes; **SONIDO DIEGÉTICO INTERNO**, es decir, sonido representado que surge de la mente de

un personaje dentro del espacio de la historia del cual, nosotros como *espectadores*, somos conscientes pero del que presumiblemente los otros personajes no son conscientes; **SONIDO DIEGÉTICO DESPLAZADO**, es decir, sonido que se origina en el espacio representado de la historia pero que evoca un tiempo anterior o posterior a aquel de las imágenes a las que está yuxtapuesto y **SONIDO NO DIEGÉTICO**, por ejemplo, música de ambiente o la voz del narrador representada como situada fuera del espacio de la narración. La división tripartita de la banda sonora en sonido fonético (diálogo), música y ruido tomada del vocabulario de la práctica de la realización fílmica, resulta escasamente adecuada para el análisis de la lógica audiovisual del mundo representado en el cine. La música, por ejemplo, está abierta a una cantidad de posibles permutaciones, desarrolladas a lo largo de un amplio espectro desde una total diegetización hasta la desdiegetización. La música totalmente diegética incluiría ejemplos en los que la música es presente en la pantalla y cantada de forma sincronizada, por ejemplo Ronee Blakley, grabado en directo, cantando «Daddy» en *Nashville* (Nashville, 1975). En el otro extremo del espectro, la música puede ser no diegética, es decir, puramente comentativa, como en el caso de la música orquestal de «Try a Little Tenderness» superimpuesta a los planos de los B-52 en combate en *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* (Dr. Strangelove, or how I learned to stop worrying and love the bomb, 1963), de Stanley Kubrick. En ocasiones un director puede jugar con las expectativas del público, como cuando el estatus diegético de una determinada pieza de música se oscurece de forma temporal para obtener un efecto cómico o reflexivo. Así, en *Bananas* (Bananas, 1971), Woody Allen subraya la felicidad de su protagonista al recibir la invitación presidencial colocando música de arpa, la cual asumimos que es comentativa hasta que abre la puerta del cuarto de baño y descubre a una arpista interpretando. La **DIEGETIZACIÓN PROGRESIVA** se refiere al proceso mediante el cual la música presentada en primera instancia como no diegética llega, hacia el final de la película, a funcionar diegéticamente. El tema musical tomado de Grieg en *El vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, por ejemplo, comienza como no diegético, como un acompañamiento de los títulos de crédito, pero es diegetizado cuando es silbado junto al asesino (Peter Lorre) y después silbado de nuevo por el hombre ciego que identifica al homicida.

Entre los analistas más agudos del sonido fílmico se encuentra Michel Chion, que ha explorado el tema en tres volúmenes: *La Voix au Cinéma*, *Le Son au Cinéma* y *La Toile Trouée*. El sonido fílmico es para Chion multibanda y tiene diversos orígenes. Las huellas de la voz sincrónica en el cine pueden seguirse hasta el pasado en el teatro; la música en el cine se deriva de la ópera; y los comentarios en voz en *over* de proyecciones comentadas en directo, como los espectáculos de linterna mágica. Para Chion, tanto la práctica como la teoría/crítica fílmica están caracterizadas por el **VOCOCENTRISMO**, es decir, la tendencia tanto por parte de los realizadores como de

los críticos cinematográficos de privilegiar la voz *vis-á-vis* sobre las otras bandas sonoras (música y ruidos). La costumbre de los realizadores cinematográficos de dirigir la cámara hacia personajes que hablan, «tiene su eco» en un privilegio paralelo del diálogo hablado por parte de los analistas del cine. En el cine clásico, de modo especial, todas las fases del proceso de producción del sonido están subordinadas al objetivo de mostrar la voz humana y hacerla audible y comprensible; otros sonidos (música, ruidos) están subordinados tanto al diálogo como a la imagen.

Chion toma prestada de Pierre Schaeffer (1966) la palabra **ACUSMÁTICO** para referirse a esos sonidos que uno oye sin ver su fuente, una situación que Schaeffer considera típica de un ambiente saturado de medios de comunicación, donde constantemente oímos los sonidos de la radio, el teléfono, los discos, sin ver las fuentes literales de los sonidos. El término también evoca asociaciones profundamente personales intrafamiliares. La voz de la madre para el niño todavía en el interior del útero es extrañamente acusmática. (Kaja Silverman señala, en *The Acoustic Mirror*, que el análisis de Chion se halla limitado por su servilismo hacia las demarcaciones de género existentes, que sitúan al sujeto femenino del lado del espectáculo, la castración y la sincronización y, a su homólogo masculino, en el lugar de la mirada, el falo y lo que excede la sincronización Silverman, 1988, pág. 501.) Dentro de la historia de la religión, el término tenía otro sentido, haciendo referencia a la voz que pertenecía a la Entidad divina que los meros mortales tenían prohibido ver. Chion sugiere que la voz acusmática provoca un cierto temor por cuatro de sus capacidades: estar en todas partes (ubicuidad), verlo todo (panopticismo), saberlo todo (omnisciencia) y hacerlo todo (omnipotencia). Hal, la computadora de *2001: una odisea del espacio*, que se muestra omnipresente en la nave espacial, ilustra la capacidad de la voz acusmática para estar en todas partes. La voz de Mabuse, en la película de Lang, *Doctor Mabuse* (*Doktor Mabuse, Der Spieler*, 1921) ilustra su capacidad de verlo todo, acumulando de forma gradual todos los poderes posibles al aparentar ser la voz de otro, al convertirse en la voz de un hombre muerto, convirtiéndose en una voz mecánica pregrabada, etc. La narración fiable en voz en *over* del documental canónico ilustra su capacidad de saberlo todo. La voz del Mago en *El Mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), finalmente, evoca la voz que todo lo sabe y todo lo ve, aunque la película también culmina en una irónica **DESACUSMATIZACIÓN**, es decir, el proceso mediante el cual una voz sin cuerpo es finalmente dotada de cuerpo, en el momento en el que el Gran Oz es descubierto detrás de la cortina.

Mientras los analistas han dedicado considerable energía a la clarificación de asuntos concernientes al punto de vista, han prestado escasa atención a lo que Chion llama **PUNTO DE ESCUCHA** (*point d'ecoute*), es decir, el posicionamiento del sonido tanto en términos de situación durante la producción, situación en el interior de la

diégesis y en términos de aprehensión de esa situación por parte del espectador. Con frecuencia, no existe coincidencia estricta entre el punto de vista aurático y el punto de vista/escucha, como en los innumerables casos en los que figuras humanas distantes son escuchadas como si estuvieran en primer plano, o como en el musical, donde la escala visual y la distancia cambian, pero donde la grabación mantiene un nivel constante (ideal) de fidelidad y proximidad. El diálogo, en el filme clásico, aparece con la intención de ser comprendido, incluso con el sacrificio de la consistencia en términos de punto de vista/punto de escucha. En el cine las conversaciones telefónicas a menudo nos permiten escuchar bien a uno de los interlocutores, y entonces restringirnos al punto de escucha de esa persona, o a ambos, convirtiéndonos en «observador» de los dos extremos de la conversación. Chion también habla de **EFFECTOS DE ENMASCARAMIENTO DEL AURA**, análogos a los efectos de enmascaramiento visuales, por medio de los cuales, un ruido repentino, una tormenta, el viento, un tren que pasa o un avión, obstruyen parte de la banda sonora. Chion también cita ejemplos de **PUNTO DE VISTA AURÁTICO**, como en *Un Grand Amour de Beethoven*, de Abel Gance, donde el director nos sorprende con la creciente sordera del compositor privándonos de los sonidos engendrados por los objetos visuales y las actividades de la pantalla. Tales efectos siempre funcionan en conjunción con, y no de forma independiente, de la imagen; planos cortos del compositor «anclan» nuestra impresión de que los efectos auráticos evocan la minusvalía del protagonista.

Los semióticos del cine también han aportado mayor precisión a la cuestión de la tonalidad emocional de la música en relación con la acción y la diégesis. Los analistas anteriores tendieron a distinguir sólo entre **MÚSICA REDUNDANTE**, es decir, música que simplemente refuerza el tono emocional de la secuencia, y **MÚSICA DE CONTRAPUNTO**, es decir, música que «va contra» la dominante emocional de la secuencia. Pero Chion distingue entre tres posibles actitudes por parte de la banda sonora: **MÚSICA EMPATÉTICA**, que participa en y transporta las emociones de los personajes; **MÚSICA A-EMPATÉTICA**, que muestra una aparente indiferencia hacia incidentes dramáticamente intensos, simplemente siguiendo su curso más bien mecánico, proporcionando una perspectiva distanciada sobre los dramas individuales de la diégesis; y **MÚSICA CONTRAPUNTUAL DIDÁCTICA**, que despliega la música de una manera distanciada con el fin de provocar en la mente del espectador una idea precisa, con frecuencia irónica.

El lenguaje en el cine

La cuestión de las relaciones entre cine y lenguaje fueron vistas de forma muy parcial y limitada por parte de los primeros semiólogos del cine. La discusión ha tendido a centrarse en una o dos cuestiones: ¿Es el cine un sistema de lenguaje? ¿Un lenguaje? ¿Como un lenguaje? Pero en realidad las cuestiones que tienen que ver con el cine y el lenguaje, y con las contribuciones potenciales de los métodos derivados lingüísticamente, son infinitamente más diversas. ¿Funciona la sintaxis fílmica de manera análoga al lenguaje verbal? ¿Conocemos nosotros el mundo a través del lenguaje, y si es así, cómo incide este hecho en la experiencia cinematográfica? ¿Cuál es el nexo entre el amplio intertexto del relato oral y las modalidades convencionales del relato fílmico? ¿Qué papel desempeña el lenguaje, en sus diversas formas, en el cine? ¿Cómo la misma lengua «entra» en la película? ¿Cómo afecta el hecho de la participación de una variedad de lenguajes en el cine a la película como práctica discursiva? (Aquellos que rechazan toda discusión sobre el cine basada en el lenguaje tienden a ignorar todas estas cuestiones). Imaginar este abanico de cuestiones sugiere que la primera fase del cine-semiología era al mismo tiempo demasiado lingüística, esto es, demasiado constreñida por el modelo saussuriano y no lo suficientemente lingüística. Si examinamos el cine como una práctica discursiva con muchos niveles, y no simplemente como un lenguaje signifiante, podemos ver el cine y el lenguaje como incluso más profundamente imbricados de lo que la cine-semiología consiguió sugerir.

Tomemos, por ejemplo, el asunto de exactamente dónde y cómo el lenguaje «penetra» el cine. En *Lenguaje y cine*, Metz acentúa el carácter lingüístico de dos de las cinco bandas; sonidos fonéticos grabados y materiales escritos dentro de la imagen. En «Lo percibido y lo nombrado» (en Metz, 1977), Metz señala la presencia lingüística incluso en la banda de imagen. Los códigos de **RECONOCIMIENTO ICÓNICO**: los códigos por los que reconocemos objetos y de **DESIGNACIÓN ICÓNICA**: los códigos por los que los nombramos, estructuran e informan la visión espectral, atrayendo así al lenguaje, como si dijéramos a la imagen. Esta infiltración de lo icónico por lo simbólico, para utilizar terminología piereciana, toma muchas formas. El discurso verbal estructura la propia formación de imágenes. Boris Eikhenbaum, como hemos visto, vio las metáforas fílmicas como parásitas de las metáforas verbales, hablando de «traducción en imágenes de tropos lingüísticos», mientras Paul Willemen, basándose en Eikhenbaum, habla de **LITERALISMOS**, esto es, instancias fílmicas en las que el impacto visual del plano se deriva de una estricta fidelidad a una metáfora lingüística, por ejemplo, el modo en el que el ángulo de la cámara puede literalizar locuciones específicas tales como: «respetar» o «vigilar» o «despreciar» (*Screen*, 15, invierno, 1974-1975). Las películas de Hitchcock destacan constantemente la interferencia de la palabra y la imagen, en ocasiones estructurando secuencias e incluso películas enteras «a través» de formulaciones lingüísticas. *Falso culpable*

(The Wrong Man, 1975) se articula en su totalidad por la inquietante frase: «Manny toca el bajo». Él toca el bajo de forma bastante literal, en el Stork Club, pero también desempeña el papel de *base* cuando es falsamente acusado y forzado a mimetizar las acciones del verdadero ladrón.^[5] La secuencia inicial de *Extraños en un tren* (Strangers on a Train, 1951), como varios comentaristas han señalado, orquesta un elaborado juego verbal y visual sobre las expresiones «entrecruzamiento» y «doble cruce» (líneas de tren cruzadas, piernas cruzadas, raquetas de tenis cruzadas, dobles de tenis, whiskys dobles, montaje alternado como doble, fundido encadenado como un cruce de imágenes y así sucesivamente). La aparición cameo de Hitchcock, de forma significativa, lo muestra llevando un bajo doble, en una película presentando a dos personajes *doppelgänger*^[6] cada uno, a su manera, «base».

El lenguaje, al menos potencialmente, ejerce presión sobre *todas* las bandas fílmicas. Las bandas de música y de ruido, por ejemplo, pueden abarcar elementos lingüísticos. La música grabada está a menudo acompañada de letras, e incluso cuando no está acompañada de este modo, puede evocar las letras. La versión puramente instrumental de «Melancholy Baby» en *Perversidad* (Scarlet Street 1945), de Lang, omite para el espectador la presencia mental de las palabras de esa canción. Incluso, al margen de las letras, el arte presuntamente abstracto de la música contiene valores semánticos. El musicólogo J. J. Nattiez (1975), por ejemplo, ve la música como insertada en discursos sociales, incluyendo discursos verbales. Tampoco son los sonidos grabados necesariamente ajenos a la lengua. Dejando de lado la cuestión de la relatividad cultural de las barreras que separan el ruido de la música o del lenguaje, los «ruidos» de una cultura pueden ser el «lenguaje» de otra cultura, como en el caso de los tambores parlantes africanos; descubrimos la frecuente imbricación del ruido y del lenguaje en innumerables películas. El murmullo estilizado de las voces que conversan en las clásicas escenas hollywoodienses de restaurante presentan el habla humana como sonido de fondo, mientras que las películas de Jacques Tati dan voz a un esperanto internacional de efectos auráticos, aspiradores que resuellan y asientos de vinilo que hacen «p000f», característicos del ambiente posmoderno.

Incluso cuando el lenguaje verbal está ausente tanto de la película como de la sala de proyección, un proceso semántico tiene lugar en la mente del espectador a través de lo que los formalistas rusos llamaron «**DIALOGISMO INTERNO**», el pulso del pensamiento implicado en el lenguaje. El ver una película, de acuerdo con Borís Eíkhénbaum, está acompañado por un proceso constante de dialogismo interno, por lo cual las imágenes y los sonidos son proyectados sobre una especie de pantalla verbal que funciona como un terreno constante para el significado, y como «cola» entre planos y secuencias. En los setenta y los ochenta, la revista *Screen* publicó una serie de ensayos sobre las teorías de Eikhénbaum del dialogismo interno. Paul Willemen (*Screen*, 15, invierno 1974-1975) vio la noción de dialogismo interno como

que potencialmente llenaba un hueco en las teorías de Metz al demostrar la naturaleza lingüística del significado y la conciencia, así como el nexo con el psicoanálisis, ya que las condensaciones y distorsiones del dialogismo interno eran muy semejantes a los mecanismos explorados por el psicoanálisis. Willemen continuó hasta evocar la posibilidad de un tipo de dialogismo interno específicamente cinematográfico, esencial para la construcción y la comprensión de las películas. Puesto que este dialogismo interno es específico de la lengua, las imágenes fílmicas están con frecuencia basadas en los tropos de lenguas específicas. Gran parte de la discusión de los setenta se centró en el significado del dialogismo interno para la obra fílmica y teórica de Eisenstein. David Bordwell (*Screen*, 15, invierno 1974-1975 y *Screen*, 16, primavera 1975) argumentó que el trabajo de Eisenstein a mediados de los treinta estaba parcialmente diseñado para engendrar un dialogismo interno espectral concebido como sensual y prelógico y, en el fondo, privado. La visión que tiene Eisenstein del dialogismo interno, incluye para Bordwell un «asociacionismo físico no verbal que subyace a toda conducta, incluyendo el lenguaje». Ben Brewster (*Screen* 15, invierno 1974-1975), en respuesta, argumenta que la visión de Eisenstein del dialogismo interno no es ni privada ni constitutivamente preverbal, sino que más bien, engloba un proceso físico enraizado en el lenguaje social de cada día.

Más allá de Saussure

Nuestra discusión, hasta ahora, ha privilegiado cierta corriente dentro del amplio movimiento de la semiótica: formalismo ruso, el Círculo de Bakhtin, el estructuralismo de Praga, la semiología saussuriana y sus prolongaciones y, en menor medida, la tradición semiótica americana de Peirce. Hemos dejado de lado, por motivos de espacio, otras tradiciones importantes. En primer lugar, la aplicación de la semiótica «pragmática» peirciana al cine no ha sido limitada a la explicación y extrapolación de la tricotomía de Peirce, icono, índice y símbolo. Las ideas de Peirce han sido recogidas con interés por Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Gines Deleuze y Julia Kristeva. Gilles Deleuze, en *La imagen-movimiento* despliega a Peirce, junto con Bergson, de un modo desafiadamente no lingüístico, reprochando a los semióticos metzianos el desplazar el interés del material visual y auditivo a signos y sintagmas. Deleuze propone, en cambio, estudiar la plenitud de una imagen no significante y de todas las figuras dispersas y móviles de las que el cine es capaz. En segundo lugar, un vigoroso movimiento semiótico ha surgido en la Unión Soviética, tomando su fuerza del formalismo ruso, la Escuela de Bakhtin, y del estructuralismo de Praga: un movimiento centrado especialmente en Moscú y Tartu (Estonia). Los estudiosos soviéticos, algunos herederos directos del movimiento formalista, han

realizado importantes contribuciones en el área de lo que ellos llaman «sistemas secundarios de modelación». En esta perspectiva, la lengua natural es un **SISTEMA PRIMARIO DE MODELACIÓN**, esto es, una parrilla que modela nuestra aprehensión del mundo, mientras que los lenguajes artísticos constituyen **SISTEMAS SECUNDARIOS DE MODELACIÓN**, esto es, aparatos, existentes en un nivel muy alto de abstracción, a través de los cuales el artista percibe el mundo y que modelan el mundo para el artista. El grupo de Tartu trata el lenguaje, el mito y otros fenómenos culturales como modelos de significado muy interrelacionados e intenta disponer las tipologías culturales en la base de las normas, reglas y signos típicos. En *Semiótica del cine*, Juri Lotman, el más activo y representativo de esta escuela, discute el cine a su vez como lenguaje y como sistema de modelización secundario, mientras trata de integrar el análisis del cine en una teoría cultural más amplia.

También han existido intentos de aplicar los modelos de la lingüística transformacional de Noam Chomsky al cine. La **GRAMÁTICA GENERATIVA** de Chomsky se ocupa de la capacidad del hablante de generar y a su vez entender «nuevas» frases. Más que restringirse a **ESTRUCTURAS SUPERFICIALES**, esto es, la organización sintáctica de la frase tal y como sucede en el habla, busca las **ESTRUCTURAS PROFUNDAS**, es decir, los mecanismos fundamentales del lenguaje, la gramática o la lógica subyacente, que hace posible engendrar una infinidad de frases gramaticales. Esta gramática posee una **DIMENSIÓN SINTÁCTICA**: el sistema de reglas que determina qué frases se permiten en una lengua, una **DIMENSIÓN SEMÁNTICA**, las reglas que definen la interpretación de las frases generadas, y una **DIMENSIÓN FONOLÓGICA/FONÉTICA**, un sistema de reglas que organiza la secuencia de sonidos utilizada para generar frases. Prolongada al estudio del texto fílmico, la semiología generativa estudia las reglas que garantizan la coherencia y la progresión de una película. Se formula preguntas como: ¿cuáles son las reglas operativas que hacen una serie de planos «legible»? ¿Es posible comparar estas reglas con aquellas del lenguaje natural? El mayor propulsor americano de la aproximación transformacionista al cine ha sido John M. Carroll. En «A Program for Film Theory» (1977) Carroll mantiene que el cine tiene, en realidad, una gramática, que su «estructura profunda» consiste en hechos, mientras que su «estructura superficial» consiste en secuencias de películas reales, consideradas por el espectador ordinario como «gramaticales» o «no gramaticales». La confianza de Carroll en los trabajos tempranos de Chomsky, especialmente *Syntactic Structures* (1957), le lleva a privilegiar lo sintáctico sobre lo semántico, una opción que hace difícil dar cuenta de las enormes diferencias de significación de secuencias similares sintácticamente. La visión normativa de Carroll tiene el efecto, además, de naturalizar y universalizar un grupo históricamente delimitado de prácticas fílmicas: las del cine dominante.

Langue, Film, Discours: Prolégomènes á une Sémiologie Générative du Film

(1895), de Michel Colin, constituye un intento mucho más sutil y ambicioso de pensar sobre las posibilidades que tienen los modelos transformacionales para el cine. A diferencia de Carroll, Collin se basa en el trabajo tardío de Chomsky para comparar su productividad con la de las aproximaciones no transformacionistas. Más que buscar equivalentes exactos entre el cine y el lenguaje natural, o meras analogías metafóricas entre cine y gramática transformacional, Colin enfatiza el proceso concreto de transformación (por ejemplo, adición, borrado) y las estructuras comunes a las expresiones fílmicas y verbales. Busca, por lo tanto, las estructuras profundas que a su vez conectan expresiones fílmicas y lingüísticas. El objeto de Colin no es, pues, la película en sí misma, sino la gramática, el conjunto de reglas que hace posible al tiempo la producción y la comprensión de expresiones fílmicas. Colin sugiere que todos los discursos, fílmicos o lingüísticos, conllevan a su vez un *conocimiento dado* y un conocimiento nuevo. Colin distingue entre **TEMA**, como el sintagma nominal y la cabeza de una expresión, y **REMA**, el elemento en la cola de una expresión. La cuestión del conocimiento lleva a Colin a moverse del nivel de la expresión individual al nivel del contexto discursivo. Las expresiones forman parte del discurso como sucesión de expresiones generadas y recibidas por una comunidad sociocultural acostumbrada a ver películas, es decir, equipada con **COMPETENCIA** cinematográfica, la capacidad de generar o entender expresiones lingüísticas/fílmicas. La competencia fílmica y lingüística son para Colin homológicas; el espectador, para entender las configuraciones fílmicas, despliega los mecanismos ya interiorizados en relación a la lengua. En una intrincada discusión imposible de resumir aquí, Colin emplea la distinción tema/rema en un intento de demostrar la superioridad de un modelo generativo para tratar con figuras específicamente fílmicas, tales como el plano secuencia y el plano/contraplano. Intenta también sintetizar la teoría transformacional con teorías de producción social de sentido derivadas del marxismo (especialmente aquellas de Michael Pécheux). Por último, Colin está menos interesado en desarrollar una semiótica del cine que en imaginar cómo el análisis del cine podría contribuir a una teoría general del discurso transformacionista.

3. La narratología fílmica

La semiótica del relato

El análisis narrativo del cine es la rama más reciente de la investigación semiótica al emerger de las iniciativas críticas que redefinieron la teoría fílmica en los años setenta. Aunque ha desarrollado su propia terminología y modos de investigación, sus raíces descansan claramente en los principales movimientos semióticos de nuestro tiempo. La teoría narrativa fílmica toma sus conceptos básicos de las dos fuentes primarias del pensamiento semiótico: el estructuralismo y el formalismo ruso. Esta influencia dual se refleja en las cuestiones que la teoría narrativa fílmica se plantea sobre el texto, que incluyen el intento de designar las estructuras básicas de los procesos de la historia y de definir los lenguajes estéticos únicos del discurso narrativo fílmico. Como toda investigación semiótica, el análisis narrativo persigue desentrañar las relaciones aparentemente «motivadas» y «naturales» entre el significante y el mundo de la historia con el fin de revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresa mediante la forma narrativa. Examinados bajo el prisma de la metodología semiótica, los elementos convencionales de la estructura narrativa (personajes, modelización de la trama, situación, punto de vista y temporalidad) pueden ser considerados como sistemas de signos que están estructurados y organizados de acuerdo con códigos diferentes. Cada uno de estos signos comunica mensajes altamente específicos que se refieren al mundo de la historia de maneras diversas.

La cuestión de qué constituye un relato ha sido considerada por numerosos teóricos. La siguiente definición sintetiza el trabajo de muchos escritores: **RELATO** puede ser entendido como el referir dos o más hechos (o una situación y un hecho) que se hallan lógicamente conectados, suceden a lo largo del tiempo y están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad. Diferentes teóricos enfatizan distintos aspectos de esta definición. Gerald Prince, por un lado, se centra en la conjunción de hechos y en el hecho de que el relato implica un referir (1987, pág. 58); A. J. Greimas, por otro lado, enfatiza la orientación hacia un objetivo, y por tanto una sensación de clausura y plenitud, como un determinante crucial del relato (Greimas, 1965); mientras Shlomith Rimmon-Kenan acentúa la naturaleza temporal del relato: «La sucesión temporal es suficiente como condición mínima para que un grupo de hechos forme una historia [...] la causalidad puede en ocasiones (¿siempre?) proyectarse sobre la temporalidad» (Rimmon-Kenan, 1983, pág. 19). Prince realiza la valiosa afirmación de que el relato es una especie de conocimiento:

etimológicamente derivado del latín *gnarus* o «conocer», el relato es un modo de enfrentarse al significado de los hechos, de percibir los efectos transformadores de una acción y de comprender el papel del tiempo en los asuntos humanos:

No simplemente refleja lo que pasa; explora y examina lo que puede suceder. No hace mero recuento de los cambios de estado, los constituye y los interpreta como partes significantes de totalidades significantes... De manera más crucial, quizá [...] mediante el descubrimiento de modelos significativos en las series temporales [...] el relato [...] la narrativa, descifra el tiempo [...] e ilumina la temporalidad y a los humanos como seres temporales (Prince, 1987, pág. 60).

El estudio de las estructuras del relato y la actividad de la comprensión del relato es el objeto del **ANÁLISIS DEL RELATO**. El análisis del relato se centra en la interacción de los diversos estratos del trabajo narrativo, distinguiendo elementos tales como: esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, el modo en el que la información narrativa es controlada y canalizada mediante el punto de vista, y la relación del narrador con los habitantes y los hechos del mundo de la historia. La visión canónica del análisis del relato se ocupa de las características estructurales o las regularidades que todas las formas narrativas tienen en común, sin importar el medio. El análisis del relato también especifica los modos en los que los relatos reales difieren de uno a otro. El término **NARRATOLOGÍA**, introducido por Tzvetan Todorov, se ha convertido en los últimos años en el término oficial para el análisis del relato aunque para algunos autores tiene un significado más específico, refiriéndose estrictamente al estudio estructuralista del relato o a las subcategorías de tiempo, modo y voz (definidas más adelante en la tercera parte).

Lo que sigue es un resumen del estado actual de la cuestión en lo que podría llamarse la tradición del análisis formal del relato. Recientemente, algunos teóricos han desarrollado críticas ideológicas de ciertas características culturales de la forma del relato, por ejemplo, su mecanismo de clausura, su privilegio del punto de vista masculino y los modelos de mediación masculinos.

Aunque se preocuparan principalmente de la literatura, los formalistas aplicaron estas categorías en sus discusiones sobre la narrativa fílmica, que se agruparon en un volumen llamado *Poetica Kino*, en 1927. Aquí se presentó desde el principio un problema intrigante referido a la categoría del *syuzhet* en el cine. Un tema central de dos de los artículos de este volumen, el ensayo de Shklovsky «Poetry and Prose in Cinematography» y el texto de Juri Tynianov, «On The Foundations of Cinema», era la relación entre *fábula*, *syuzhet* y estilo en el cine. Este debate cobró forma alrededor de la cuestión de las estructuras fundamentales: ¿se entiende la *fábula* como una secuencia entrelazada de acciones, el núcleo irreductible de la estructura narrativa?, o ¿es la narrativa fílmica definida, más bien, mediante las manipulaciones estilísticas de espacio y tiempo? En otras palabras, ¿puede una narrativa avanzar sobre la base de

variaciones estilísticas más que por medio de las acciones de la historia? En el centro de este debate se hallaba la categoría inclusiva del *syuzhet*, la organización artística de la historia en una trama. Los formalistas mantenían dos concepciones diferentes del *syuzhet*. Algunos autores defendían que el *syuzhet* estaba íntegramente relacionado con la *fábula*, al nivel de las acciones de la historia, mientras que la otra aproximación mantenía que el *syuzhet* era en gran medida responsable de, y controlado por el estilo, las características estilísticas exclusivas del medio. Boris Eikhenbaum, por un lado, pensaba que aunque la narrativa fílmica avanzaba mediante uniones sintagmáticas, que eran presentadas por medio del montaje (una forma de estilo), estaba en última instancia basada en la sintaxis narrativa de las acciones y los hechos. Juri Tynianov, por otro lado, señalaba que el estilo, las relaciones estilísticas entre planos, podrían servir como el principio fundamental de unión, funcionando en algunos casos, como el «principal motor de la trama» (Eagle, 1981, pág. 97). En el argumento base de Jan Mukarovsky, el estilo, las estructuras espaciales y temporales del cine, se consideraba que proporcionaba un marco sintagmático suficiente para la articulación de una narrativa sin historia, sin personajes y acciones (Eagle, 1981, pág. 42).

La definición original de la *fábula* de Shklovsky implicaba que el nivel de las acciones de la historia comprendiera la materia prima del trabajo narrativo, funcionando con un especie de esquema preexistente o estructura embrionaria. Es este concepto de Shklovsky el que Tynianov buscaba refinar mediante la insistencia en que la *fábula* es un constructo, una proyección por el espectador o lector que «en busca de la historia» confía en las pistas o indicadores proporcionados por el «entramado» semántico o estilístico de la acción. Para Tynianov, los trabajos más avanzados casi en su totalidad prescinden de la *fábula*; un cine poético, de acuerdo con Tynianov, se despliega sobre la base de las modelaciones del *syuzhet* y de las variaciones formales; en la paráfrasis de F. W. Galan de Tynianov, «el cine poético es cine carente de historia» que no se basa en el «teatro», en el registro de acciones dramáticas y personajes (Galan, 1984, pág. 99). Tynianov señaló que el cine se encuentra más cercano al verso que a la prosa, y utiliza formas del verso como sus analogías principales: escribió, por ejemplo, que: «La naturaleza “saltarina” del cine, el papel de la unidad del plano en él, la transformación semántica de los objetos cotidianos (palabras en verso, cosas en cine), todo esto aproxima al cine y al verso» (en Eagle, 1981, pág. 94). Tynianov mantenía que los planos no se despliegan en sucesión, sino más bien se sustituyen unos a otros; la distinción entre planos podría compararse a las líneas separadas en un poema. Señaló que los planos se influyen unos a otros, se dan color unos a otros a nivel puramente formal, un nivel no necesariamente unido a la articulación de la historia. Para Tynianov, las películas con un máximo de modelación del *syuzhet*, o dominancia estilística, eran aquellas que

resultaban menos dependientes de, o conectadas con, las categorías de la historia; las películas que tenían un mínimo de modelación del *syuzhet* eran aquellas que servilmente seguían la *fábula*, y por tanto eran las menos interesantes.

Shklovsky, por otro lado, parecía relacionar el cine en menor medida con el verso que con la prosa, y, por tanto, enfatizaba el fuerte vínculo entre el *syuzhet* y el nivel de la historia, o la *fábula*. Pero mientras la argumentación de Tynianov estaba muy decantada hacia un lado, Shklovsky parece deseoso de abarcar ambos lados de la cuestión. Escribió que el énfasis en el cine sobre resoluciones formales o las acciones de la historia podía definir la diferencia entre los géneros fílmicos. *Una mujer de París* (A woman of Paris, 1923), de Charlie Chaplin, por ejemplo, puede relacionarse con un trabajo en prosa, ya que sus transacciones, desarrollos y resoluciones, están basados más en acciones de la historia que en modelizaciones formales. *Chestaia Tchart Mira* (1926), de Dziga Vertov, por contra, se despliega enteramente sobre la base de oposiciones formales, repeticiones y paralelismos, y tiene una «resolución similar al verso». Esta película fue celebrada por los formalistas precisamente por su libertad frente a «las convenciones de los nexos narrativos y la ilusión de una progresión lineal del tiempo» (en Eagle, 1981, pág. 146). La película *La madre* (Mat, 1926), de Vsevolod Pudovkin, incorpora elementos de ambos, según Shklovsky, empezando con una exposición y desarrollo similar al verso, pero finalizando por medio de la repetición de ciertas imágenes, «como una poética puramente formal» (en Galan, 1984, pág. 99). En otros pasajes de este breve artículo, Shklovsky menciona que la analogía del cine con el verso es «extraña» y «vaga», quizá, tal y como Galan sugiere, para corregir la desproporción de la preferencia de Tynianov por las películas «carentes de historia» (Galan, 1984, pág. 99).

Eikhenbaum también creía que la construcción fílmica seguía los principios de la prosa narrativa, y estaba enlazada con la trama, la acción y el personaje. Eikhenbaum se centró en la **FRASE FÍLMICA**, los esquemas básicos de montaje que desmenuzan la acción en sucesivos trozos y piezas, como en la interacción de plano de situación, plano medio y primer plano. También recalcó el papel del estilo a la hora de complicar la historia: el espacio fílmico y el tiempo fílmico estaban, bajo la perspectiva de Eikhenbaum, explícitamente relacionados con la historia, pero no estaban subordinados a ésta. Las posiciones de los formalistas sobre esta cuestión reflejan, de diversos modos, sus preferencias individuales por el cine de vanguardia o el «clásico», con Tynianov que defiende de forma clara un cine experimental, mientras que Eikhenbaum estaba más a favor de un cine clásico, cine narrativo al estilo Griffith.

Modelos contemporáneos de estructura formal

Pese a lo sugerente de la posición mantenida por Tynianov, fue ampliamente ignorada por los estudios fílmicos hasta que David Bordwell retomó sus premisas centrales y las desarrolló extensamente en *La narración en el cine de ficción* (1985). Bordwell, por primera vez, realiza una detallada descripción del modo en el que el *syuzhet* se relaciona con la *fábula*. El primer papel del *syuzhet* es presentar la *fábula*, o mejor, la información de la *fábula* que el espectador utiliza para construir la historia. La función del *syuzhet* está aquí expuesta como la elaboración, y complicación, de la lógica narrativa, del tiempo narrativo y el espacio narrativo (Bordwell, 1985, pág. 51). La lógica narrativa en el *syuzhet* puede ser lineal y proceder de acuerdo a un desarrollo claramente causal, presentando la información de la *fábula* de un modo directo y accesible. O puede ser compleja, bloqueando la relación de causa y efecto con materiales que se entrecruzan, haciendo una disgresión del orden lineal que uno imagina que la *fábula* implica. Del mismo modo, el tiempo narrativo puede ser simple, y articular sencillamente momentos consecutivos en un orden llanamente sucesivo. O puede ser complejo, cuando el *syuzhet* utiliza la batería completa de relaciones temporales para exponer la *fábula*.

La particularidad concreta de esta descripción de la modelización del *syuzhet* es una valiosa contribución al análisis del cine. Pero el aspecto más dramático y aventurado de *La narración en el cine de ficción*, es el esfuerzo por parte de Bordwell de emprender el tipo de análisis reclamado por Tynianov, que pone el énfasis sobre el papel del estilo en la construcción del *syuzhet*: «En la narrativa clásica... la técnica fílmica, aunque altamente organizada, se utiliza principalmente para reforzar la disposición causal, temporal y espacial de hechos en el *syuzhet*» y defiende que en algunos casos: «El sistema estilístico crea modelos distintos del sistema del *syuzhet*. El estilo del cine puede organizarse y enfatizarse en un grado que lo hace al menos igual en importancia a los modelos del *syuzhet*» (1985, pág. 275). Bordwell estaría de acuerdo con Tynianov en que en ciertos trabajos, «el estilo, las relaciones estilísticas entre las piezas que se unen, se nos aparece como el principal motor de la trama» (Eagle, 1981, pág. 97). Además, en casos de «narración paramétrica», como en *Pickpocket*, de Robert Bresson, o *Katzelmacher* de R. W. Fassbinder, cuando el *syuzhet* verdaderamente aparece, «tiende a hacerlo en los términos propios del estilo» (Bordwell, 1985, pág. 288). El efecto general de una modelización estilística tan fuerte dispuesta por el *syuzhet* es «frustrar nuestra actividad de construcción de la *fábula*... [obstruir] el método principal de dirigir el tiempo de visión, construyendo una *fábula* lineal (ibídem).

Ésta es una prometedora aproximación, y el análisis de *Pickpocket*, demuestra que el método es altamente ilustrativo. Sin embargo, quedan algunas cuestiones problemáticas, ya que la teoría de Bordwell favorece lo específicamente fílmico del «entramado» estilístico del *syuzhet*, que para Tynianov depende de la analogía entre

el cine y el verso, sobre un concepto del *syuzhet* relacionado fundamentalmente con la *fábula*, con las acciones y categorías de la historia. Aquí la dimensión específicamente narrativa del texto, la sucesión de hechos relacionados lógicamente y cronológicamente, causados o experimentados por el actor, que se despliegan en el tiempo y en el espacio, tal y como el narratólogo contemporáneo Mieke Bal lo describe, es desenfaticada hasta el punto de que llega a desaparecer. Para parafrasear a Bal, uno puede utilizar la teoría narrativa para analizar textos poéticos o en verso que posean un componente narrativo, tales como *La tierra baldía*, de T. S. Eliot; pero la dimensión narrativa es de una importancia secundaria en tales trabajos, de modo que el análisis narrativo quizá no sea la aproximación más destacada (Bal, 1985, pág. 9).

Además, la inclusión de características estilísticas hace aparentemente imposible derivar modelos generales de composición que pudieran ser aplicados a una variedad de textos narrativos en medios de comunicación diferentes. En cambio, este tipo de análisis se centra en lo específico, el funcionamiento microtextual de películas individuales, trabajando en contra del objetivo de la teoría narrativa de producir una visión comprensiva de las leyes de la estructura narrativa que funcionan a través de los géneros y a través de los diferentes medios de comunicación. El análisis narrativo se esfuerza, tradicionalmente, en revelar la modelización de la estructura profunda en el interior de las características superficiales del artefacto. De entre las manifestaciones específicas de los medios de comunicación, la autonomía de la estructura narrativa es la que permite que las formas narrativas sean traducidas a cualquier medio. Una novela puede ser transformada en una película, por ejemplo, o en un ballet, y aunque cambie totalmente su estructura superficial, su forma narrativa mantiene un línea reconocible, una forma identificable.

La exclusión del estilo por este motivo, que realizan la mayoría de los teóricos, es reconocida por Bordwell, aunque el hecho de que cite a Tynianov como un teórico que incluye «el nexo estilístico» en su definición de *syuzhet* conlleva un peso sustancial. Como escribe Tynianov:

El estilo y las leyes de construcción en el cine transforman todos los elementos, todos aquellos elementos que parecía que eran indivisibles, aplicables del mismo modo a todas las formas del arte y a todos los géneros. Tal es la situación de la cuestión de la historia (*fábula*) y la trama (*syuzhet*) en el cine. Para resolver la cuestión de la historia y la trama siempre es necesario prestar atención al material y al estilo específico de la forma del arte (Eagle, 1981 pág. 95).

La influencia fundamental del pensamiento formalista en la teoría narrativa del cine puede por tanto demostrarse por medio de la argumentación de Tynianov de que los procesos estilísticos y semánticos determinan las categorías de la historia. Pavel llama a esta aproximación general **NARRATOLOGÍA DEL DISCURSO**, y la asocia con las tendencias más recientes en teoría narrativa. No obstante, mantiene que la

importancia del análisis de la trama basado más en su relación con la *fábula* que en el estilo no debe ser pasado por alto:

Después de un período de intensa investigación sobre la estructura de la trama, los narratólogos volvieron gradualmente su atención hacia los aspectos discursivos de la narrativa. Mientras [...] la narratología incluye tanto la poética de la trama y sus manifestaciones textuales, algunos investigadores [...] tienden a restringir la narratología al estudio textual de los relatos, eliminando así [...] el nivel abstracto de la trama [...] Existen áreas donde una estructura narrativa abstracta *independiente de su manifestación discursiva* resulta indispensable para una adecuada representación de nuestro conocimiento literario (Pavel, 1985, pág. 15, énfasis añadido).

El análisis estructuralista del relato

Mientras las primeras discusiones sobre la estructura del relato en el cine fueron dirigidas por el formalismo ruso a finales de los años veinte, las dos influencias más importantes para el desarrollo del análisis del relato fílmico en los años setenta fueron la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss y los estudios del folclore de Vladimir Propp. Aquí, aunque la terminología es diferente, encontramos un debate que casi reproduce la discusión formalista sobre la importancia relativa de la *fábula* o el estilo en la modelización del *syuzhet*. Mientras que Lévi-Strauss tuvo un enorme impacto en todas las ramas de la investigación semiótica, su influencia en la teoría narrativa fílmica temprana fue especialmente pronunciada, inspirando una aproximación que utilizó la metodología de la lingüística para producir lecturas de ciertos géneros cinematográficos de amplio espectro cultural, especialmente el *western* y el musical. El trabajo de Propp, por otro lado, tuvo su influencia principalmente por su utilidad para analizar la estructura de la trama en películas individuales. Al centrarse en la estructura formal de la composición de la trama, en algunas ocasiones mediante la aplicación directa del modelo de Propp sobre el cuento maravilloso ruso, los escritores sobre cine comenzaron a iluminar los principios dinámicos fundamentales que dirigen el movimiento del relato, la lógica de causa-efecto que une un hecho narrativo a otro. Estas dos influencias condujeron a dos escuelas de investigación sobre el relato, que incluso en la actualidad son ampliamente diferentes; **SEMÁNTICA**, que se ocupa de la relación de los signos y mensajes producidos por el relato con el sistema cultural más amplio que les da su significado; y **SINTÁCTICA**, el estudio de la ordenación sintagmática de la trama de hechos como una especie de armazón del progreso y desarrollo del relato.

Al analizar los mitos de los indios americanos del norte y el sur en términos de la estructura lógica de las oposiciones binarias, Lévi-Strauss procedió mediante la ruptura de las relaciones lineales de causa y efecto de la trama y disponiendo los hechos, personajes y situaciones en nuevos grupos paradigmáticos. Las relaciones

sinagmáticas del relato, el orden de los hechos que ocurren en continuidad, eran consideradas como una especie de estructura superficial, que ocultaba la lógica profunda del mito. Greimas caracterizó la disposición de los elementos narrativos del mito en oposiciones binarias como su «estructura profunda»: mientras que la significación ostensible del mito residía en el despliegue de la secuencia de hechos, su significado profundo era «paradigmático yacrónico». «Nosotros, por lo tanto, decidimos dar a la estructura desarrollada por Lévi-Strauss el estatus de estructura narrativa profunda, capaz de, en el proceso de sintagmatización, generar una estructura superficial que se corresponde de manera general a la cadena sinagmática de Propp (Greimas, 1971, pág. 196; Rimón-Kenan, 1983, pág. 11). Aunque las oposiciones binarias pueden no ser en sí mismas narrativas, son en palabras de Greimas, «designadas para dar cuenta de las articulaciones iniciales del significado dentro de un “micro-universo” semántico» (Greimas, 1970, pág. 161, en Culler, 1975, pág. 92). En manos de Lévi-Strauss la estructura del mito fue reducida a un sistema binarioacrónico, «A es a no A como B es a no B», un modelo que articula la contradicción lógica o social que constituyó el tema principal del mito. Los detalles del mito eran considerados como carentes de importancia y excluidos del análisis.

Una de las primeras aproximaciones al relato cinematográfico directamente influida por Lévi-Strauss fue el análisis de los géneros cinematográficos como una forma de textos míticos, cuyo mejor ejemplo es el trabajo de Will Wright y Jim Kitses sobre el *western*. En *Signus and Society*, Will Wright realiza comparaciones explícitas entre el discurso mítico y el *western*, argumentando que el género transmitía un conjunto claro de mensajes y valores a la sociedad que «reforzaban más que desafiaban el orden social» (Wright, 1975, pág. 23). Estos mensajes podrían definirse mediante el análisis de los modelos de oposiciones que formaban el universo semántico del *western*. Wright descubrió que semejantes oposiciones binarias, como mundo salvaje/civilización, interior/exterior, fuerte/débil, etc., se repetían a lo largo del corpus genérico. La variedad y el cambio en el desarrollo histórico del *western* se consideraban, principalmente, en términos de alteraciones en los modelos de trama; las antinomias semánticas centrales, sin embargo, permanecían inalteradas, y constituían una especie de estructura profunda. Jim Kitses aplicó una aproximación antinómica similar en *Horizontes del Oeste* (Horizons West, 1969). Aunque él no estaba directamente influido por Lévi-Strauss, Kitses definió un número de oposiciones estructurales características del género del *western*. Mediante la composición de una tabla de oposiciones que fluyen de la antinomia central que da vida al *western*, la concepción dual del Oeste americano al mismo tiempo como un jardín y un desierto, una idea avanzada por primera vez en los escritos de Henry Nash Smith, Kitses produce una descripción satisfactoria del universo semántico del género. Elementos básicos, como el mundo salvaje frente a la civilización, el

individuo frente a la comunidad, la naturaleza frente a la cultura, son sustentados por oposiciones subsidiarias que tienen un amplio margen de variación. En manos de Kitses, estas variaciones se utilizan para distinguir el trabajo de un autor del de otro. En general, Kitses ofrece un tratamiento comprehensivo y elegante de los modelos de oposiciones que definen el registro semántico del género.

Incluso entre los partidarios más tempranos del método de Lévi-Strauss, existía cierta crítica a su rotundo rechazo de la trama. Wright, por ejemplo, mantuvo que la aproximación semántica es insuficiente para comprender el significado del relato:

Su negación de significación a la historia en sí misma es simplemente insostenible [...] cada mito particular debe interpretarse en algún sentido como una alegoría de la acción social [...] la interacción tiene lugar en la historia de un mito, no en la estructura de oposiciones [...] para entender el significado social de un mito, es necesario analizar no sólo su estructura binaria sino también su estructura narrativa: la progresión de hechos y la resolución de conflictos (Wright, 1975, pág. 24).

La influencia de Lévi-Strauss se extendió de forma muy amplia, sin embargo, y los métodos del análisis estructural fueron adoptados con frecuencia por escritores que simplemente utilizaban las oposiciones binarias como una herramienta formal, sin verse obligados a plantear la cuestionable analogía entre el cine y los mitos. (Para una crítica profunda de esta analogía, véase la discusión de Sheila Johnston sobre la crítica del mito en Cook, 1985, págs. 233-234.) Raymond Bellour, por ejemplo, encontró que el nivel formal del texto, el nivel del tamaño de los planos, encuadre y movimiento, podía analizarse en términos de oposiciones binarias, y que la variación y la repetición entre las oposiciones daba a la secuencia narrativa su empuje y su ímpetu central (Bellour, 1979).

Bellour toma como objeto de estudio el cine americano clásico, con las películas de Hitchcock como ejemplo fundamental. A diferencia de Kitses y Wright, que enfatizan las oposiciones semánticas en el nivel de la historia, Bellour se centra en las alteraciones formales del montaje y del encuadre. Con la pretensión de definir las cualidades de transparencia y clausura, y la impresión de naturalidad que caracteriza los trabajos del cine clásico americano, Bellour (1979) analiza de forma detallada la modelización del plano, la alternancia y repetición de planos, como un vehículo para el avance del relato en películas como *Con la muerte en los talones*, *Los pájaros*, *Gigi* y *El sueño eterno*. La aproximación de Bellour, en este estadio de desarrollo, estaba bastante cercana al análisis estilístico narrativo exigido por Tynianov, y más tarde defendido por Bordwell.

Bellour defiende que el progreso y el desarrollo del relato en el cine se construye sobre la base del plano a plano. Más que enfatizar los hechos de la historia, el trabajo de Bellour acentúa el modelo de las oposiciones binarias, incluyendo encuadre, punto de vista y movimiento, que unen e interrumpen una serie dada de planos. Sugiere que

la progresión del relato sucede casi como por causa de estas permutaciones y oposiciones formales. Al describir la dinámica narrativa básica del cine como una estructura de **SEGMENTACIÓN**, una serie internamente coherente de planos que contiene un número de oposiciones, y **ALTERNANCIA**, la distribución sistemática de oposiciones de un plano con el siguiente, Bellour perseguía trazar la trayectoria del desarrollo del relato en términos de ciertos códigos específicamente cinematográficos. Su análisis de la secuencia de Bahía Bodega en *Los pájaros*, de Hitchcock, es característica; destaca la organización de oposiciones en el interior de tres códigos: punto de vista (ver/visto); encuadre (cercano/lejano); y movimiento de cámara (detenida/en movimiento). El movimiento dinámico del relato a través de estas oposiciones es causado por una ruptura o disimetría que ocurre en un nivel y que posteriormente se extiende por simetría y repetición a otro nivel. En la secuencia de Bahía Bodega, la oposición ver/visto que domina la primera parte de la secuencia, y que es repetida en varias ocasiones, es repentinamente interrumpida por una estructura ver/ver. La ruptura en el modelo se naturaliza, sin embargo, mediante el desplazamiento de la cualidad general de la repetición a otro código, aquel del movimiento de cámara. El movimiento de cámara lleva el ritmo del segmento a través de estas rupturas; desplaza la ruptura a otro nivel.

Otra aproximación temprana a la forma narrativa en el cine puede encontrarse en la *Grande Syntagmatique* de Christian Metz. Centrándose en los diversos modos en los que el montaje configura las dimensiones espaciales y temporales de la diégesis, la *Grande Syntagmatique* marca un intento explícito de relacionar las características del discurso o del estilo textual del cine, especialmente el código de montaje, con el nivel de la historia, o *fábula*. Metz señaló que la organización de las imágenes en un relato era uno de los modos más importantes por los que el cine era como un lenguaje. La *Grande Syntagmatique* perseguía designar y clasificar los segmentos específicamente narrativos del lenguaje cinematográfico, que Metz entendía en términos de secuencias de planos, llamados sintagmas. Estos ocho sintagmas, que se distinguían fundamentalmente mediante el montaje, expresaban las conexiones espaciales, temporales y lógicas que formaban el universo de la *fábula*. Fiel a los métodos estructuralistas, Metz dividió los ocho sintagmas en grupos de oposiciones binarias.

Aunque fue ampliamente discutido y, de algún modo, influyente en los estudios cinematográficos, el contexto en el que la *Grande Syntagmatique* se puso en circulación no fue el de la teoría narrativa sino más bien el de la lingüística y la pretensión de comprender el cine como un lenguaje. Desde la perspectiva de la teoría narrativa, la *Grande Syntagmatique* puede ser considerado como un ambicioso y altamente sugestivo intento de modelar la relación entre el discurso narrativo y el mundo de la historia, una aplicación concreta del tipo de análisis de la frase fílmica

iniciado por Eikhenbaum: los esquemas básicos de montaje que extraen la acción de la historia, y crean las continuidades espaciales y temporales que producen la ilusión de continuidad en la historia. Como Metz, Eikhenbaum enfatizó la naturaleza construida del espacio y el tiempo de la pantalla, y se centró en los modos en que el montaje temporal articula y complica la historia, interrumpiendo escenas, retardando el proceso del relato y distorsionando el tiempo. Todas estas técnicas, están especificadas en la *Grande Syntagmatique*. La preocupación de Metz, sin embargo, estaba menos de lado de la estructura narrativa que del de la descripción del lenguaje del cine, que en su temprano trabajo era comprendido como el desarrollo sintagmático de la banda imagen, variado, controlado y diferenciado a través del montaje.

Análisis de la trama: el modelo de Propp

Más o menos al mismo tiempo en que la influencia de Lévi-Strauss se dejaba sentir en la teoría fílmica, un método alternativo a la aproximación estructuralista estaba surgiendo entre los escritores guiados por el trabajo de Vladimir Propp. *Morfología del cuento*, de Propp, fue publicado por primera vez en 1928, pero no fue traducido al inglés o ampliamente difundido hasta 1968, después de lo cual su importancia fue reconocida de inmediato. Aunque él fue un miembro tangencial de la escuela de formalismo ruso, la recepción de su trabajo se determinó fundamentalmente por cuestiones de forma narrativa que surgieron dentro de los debates estructuralistas de los años setenta. Poniendo el énfasis sobre los hechos de la historia y la secuencia temporal, el método de Propp acentuó la lógica coyuntural del desarrollo de la trama en un modo que contradecía de forma directa la afirmación de Lévi-Strauss de que los hechos de la trama formaban meramente un estructura superficial que ocultaba la lógica más profunda y el significado del mito. Aunque los teóricos del cine no acentuaron la diferencia fundamental entre las dos aproximaciones, los dos protagonistas, Propp y Lévi-Strauss se enzarzaron en una agria polémica; Propp escribía en 1966: «La trama carecía de interés para Lévi-Strauss». Para Propp, y para los escritores influenciados por él, la estructura profunda de la forma del relato consiste precisamente en la lógica causal de hechos que se despliega en el tiempo, y no en el sistema acrónico binario de Lévi-Strauss.

Al realizar sus operaciones lógicas de un modo completamente abstracto... [Lévi-Strauss] saca las funciones de su secuencia temporal [...] la función [...] tiene lugar en el tiempo y no puede ser sacada de él [...] el sacar forzosamente las funciones de la secuencia temporal destruye el delicado hilo de la narrativa, la cual, como una sutil y elegante red, se quiebra al más ligero contacto (Propp, 1976, pág. 287).

Así, el análisis de Propp se centra en un nivel muy diferente del artefacto narrativo al que lo hizo Lévi-Strauss, con la pretensión de revelar la sintaxis estructural del trabajo narrativo, más que los mensajes semánticos transportados a través de modelos de contradicción y oposición. El método buscaba revelar un modelo universal de organización en la base de todas las estructuras de la trama: en el cine, el modelo elaborado por Propp para dar cuenta de la estructura del cuento maravilloso ruso fue aplicado a trabajos tan diversos como *Con la muerte en los talones*, *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) y *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955) presentando un modelo de hechos de la trama que todos los relatos tienen común. Mientras el mismo Propp restringió sus hallazgos al cuento maravilloso ruso, los escritores sobre cine y televisión consideraron que este modelo tenía aplicaciones mucho más amplias y podría iluminar formas populares tales como los géneros cinematográficos de Hollywood y los programas de televisión.

Hay numerosos ingredientes en el modelo de Propp, la mayoría de los cuales han sido adaptados, parcial o totalmente, por los teóricos posteriores. De importancia fundamental es la noción de **FUNCIÓN**. En su intento de definir las características de un corpus particular de cuentos llamados cuentos maravillosos, Propp descubrió que las aparentemente innumerables «acciones» o «hechos» de los cuentos que estudió podían ser destiladas en una tabla de treinta y una funciones que eran constantes y recurrentes a lo largo del género. Además, estos hechos invariables, tales como «Se le prohíbe algo al Héroe» y «El Villano intenta engañar a su víctima», sucedían exactamente en la misma secuencia en cada cuento, aunque algunas podían omitirse: «La secuencia de funciones es siempre idéntica... una acción no puede ser definida al margen de su lugar en el curso de la narración» (Propp, 1968, págs. 21-22). No sólo descubrió que las funciones eran constantes, sino también los personajes que desencadenaban los hechos resultaron también constantes: «La función es entendida como un acto del personaje, definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo de la acción» (ibídem, pág. 21). Propp concentró los millares de personajes de las historias que estudió en siete figuras estándar, llamadas los *dramatis personae* o los **ROLES DEL CUENTO**: el villano, el donante, el ayudante, la princesa y su padre, el emisario, el héroe y el falso héroe. Propp afirma que la princesa y su padre «no pueden ser exactamente delimitados de acuerdo con las funciones» (1968, pág. 79). Varios roles del cuento controlan varias funciones, por ejemplo: el villano controla las funciones que tienen que ver con la villanía, tales como la lucha con el héroe y la persecución del héroe, mientras que el ayudante realiza funciones de transferencia del héroe, eliminación de la mala fortuna, rescate de la persecución y otras. Las funciones y los roles juntos constituyen las **ESFERAS DE ACCIÓN**, cada uno de los siete roles del cuento dirige una esfera de acción específica. Propp definió los roles del cuento como distintos de los personajes reales de la historia, señalando que

un personaje puede desempeñar varios roles del cuento diferentes; por ejemplo, la princesa puede ser también la ayudante. Por otro lado, diferentes personajes pueden realizar un papel del cuento, cuando, por ejemplo, más de un villano aparece en una historia. Además, Propp dividió la composición general del cuento en un conjunto de **MOVIMIENTOS**, consistentes en varias funciones enlazadas que representan una línea distinta de acción, como la línea de acción comenzada con la función de villanía: «Cada nuevo acto de villanía, cada nuevo vacío crea un nuevo movimiento» (1968, pág. 93). Las funciones que finalizan un movimiento pueden ser recompensa, liquidación, o desventura, o un escapada de la persecución. Un cuento puede consistir en sólo un movimiento, o puede tener varios; un movimiento se puede seguir directamente después del otro, o pueden estar entrelazados.

Mediante la extrapolación de las treinta y una funciones del cuento maravilloso y su aplicación a diversas películas, escritores como Peter Wollen, Patricia Erens, John Fell y, en cierta medida, Will Wright encontraron un alto grado de correspondencia entre las tramas de diversas películas y la morfología de Propp. Mientras que algunas de las funciones del cuento maravilloso resultaron ser específicas del género que Propp estudió, la aplicación del modelo de Propp disfrutó del éxito suficiente para persuadir a los investigadores de que se podía diseñar algo así como un modelo abstracto de estructura de la trama. Los análisis individuales eran menos importantes por las revelaciones que obtenían de películas específicas que por la atención que le prestaban a la organización estructural de la trama. En realidad, muchos de los tratamientos individuales de películas presentaban errores sorprendentes, tal y como ha sido señalado recientemente por Bordwell:

Los análisis morfológicos han fracasado a través de la distorsión, la omisión, las asociaciones inmotivadas y la insuficiencia teórica. En la actualidad no existe ninguna razón lógica para concluir que las películas comparten una estructura fundamental con el cuento popular, o que la versión del método de Propp de los estudios cinematográficos puede revelar las estructuras fundamentales de un filme narrativo (Bordwell, 1988, pág. 16).

El punto más importante es sin embargo que el método de Propp proporcionó el contexto y los cimientos para la investigación de la gramática de la trama en el cine, justo como lo hizo para la literatura. La narratología literaria ha hecho grandes progresos en el terreno del análisis de la trama, particularmente en los trabajos de Bremond, Greimas, Barthes y Pavel; la totalidad de estas aproximaciones se derivaban de algún modo de Propp. El análisis de la trama en el cine todavía no se ha desarrollado como un área de investigación, probablemente debido al pujante interés de otros programas teóricos, pero permanece como uno de los gestos fundamentales de la investigación narratológica. Las escritoras que trabajan sobre teoría feminista, como Laura Mulvey y Teresa de Lauretis, han utilizado algunas veces las categorías de Propp como un modo de definir los códigos genéricos en el cine, sugiriendo que el

análisis de la trama puede informar algunas de las más difíciles áreas de la teoría contemporánea.

Aproximaciones sintácticas y semánticas

Algunos escritores sobre cine intentaron unificar las aproximaciones sintácticas y semánticas. Un caso en esta línea es el trabajo de Rick Altman sobre el género. Rick Altman señala que un modelo combinado SEMÁNTICO/SINTÁCTICO del género puede dar cuenta del difícil problema del desarrollo histórico y del cambio en el corpus genérico. Aunque no es estrictamente una teoría del relato, su aproximación tiene relevancia para el análisis narrativo porque enfatiza la interrelación de estos dos registros en modos que pueden ser tomados como característicos del relato en general. Por ejemplo Altman descubre que el género musical en el cine desarrolló diferentes convenciones semánticas y sintácticas a medida que evolucionó a través del tiempo. En los primeros musicales, el universo semántico de los bastidores de un teatro o de un local nocturno estaba unido a una sintaxis de la trama melodramática, que se estructura alrededor de la pena y la muerte. Aunque en los musicales de los años treinta estos mismos elementos semánticos se unieron a una sintaxis que ponía el énfasis sobre la pareja, la comunidad y las alegrías de la diversión. Aquí el género es considerado como que se escapa del nexo de un conjunto estable de elementos semánticos hacia una sintaxis cambiante, similar a la aproximación que Will Wright realiza en lo que se refiere al *western*. Un proceso opuesto pero complementario se encuentra en géneros como las películas antialemanas o antijaponesas del período de guerra, que comenzaron con una sintaxis derivada de las películas de gánsters de los años treinta, que fue trasplantada sobre un nuevo conjunto de atributos semánticos. En un sentido más general, Altman señala que los códigos semánticos proporcionan el material «lingüístico» básico, mientras que los lazos sintácticos crean significados textuales específicos:

La distinción semántica/sintáctica es fundamental para una teoría de cómo el significado de un tipo participa y finalmente establece el significado de otro [...] Existe así una constante circulación entre lo semántico y lo sintáctico, entre lo lingüístico y lo textual (Altman, 1984, págs. 16-17).

La fusión de las aproximaciones sintácticas y semánticas a la estructura del relato cinematográfico es característica de una fase más tardía del desarrollo en la teoría narrativa, que puede ser asociada de forma general con el trabajo de Roland Barthes en literatura. A mediados de los años setenta el trabajo de Barthes ejerció una creciente influencia en el análisis del cine, particularmente el estudio «La mythologie

aujourd'hui» (Barthes, 1972), el magistral trabajo *S/Z* y el importante resumen de la narratología francesa, *Introducción al análisis estructural del relato* (Barthes, 1977). Es en *S/Z* donde encontramos el modelo más importante para el análisis fílmico. Barthes señala que lo que él llama «texto legible» clásico consiste en la orquestación de cinco códigos distintos: el hermenéutico, el proairético, el simbólico, el sémico y el referencial. (Véase parte V para una exposición completa de estos términos). Mientras que los códigos simbólicos, sémicos y referenciales pueden ser descritos como semánticos, en la medida en que tratan con el sistema general de creencias culturales, la simbología estándar o los significados connotativos asociados con un ambiente particular, dos de los códigos están directamente unidos al desarrollo sintáctico de la trama. Éstos son el proairético, o el código de las acciones, que sirve para vectorizar el relato, para asegurar su progresión lógica y coherente, y del que se puede decir que corresponde de modo general al nivel de las funciones de Propp; y el hermenéutico, que trata de los enigmas o problemas planteados por el texto, junto con las diversas detenciones y desviaciones mediante las que el texto mantiene oculta la resolución de los enigmas hasta el final del relato.

El modelo que construye Barthes en *S/Z* es una elegante fusión de las aproximaciones sintácticas y semánticas, ya que demuestra cómo los dos registros de la forma narrativa generadores de mensajes, el sistema semántico general de significados culturales y la lógica causal que dirige la trama, interactúan y se sustentan una a otro. Pero aunque *S/Z* fue ampliamente leído y discutido, su programa de análisis, la división del texto en cinco códigos, no fue directamente utilizada en los estudios fílmicos, con la aparición en la literatura fílmica de tan sólo dos o tres análisis basados en *S/Z*. No obstante, el trabajo de Barthes tuvo un impacto decisivo, una influencia directa en los estudios cinematográficos, ya que vigorizó la práctica del análisis textual detallado.

El problema del punto de vista

Hacia finales de los años setenta la teoría del relato cinematográfico todavía estaba envuelta en la empresa semiótica conocida de modo general como análisis textual, aunque había comenzado a desarrollarse en un campo reconocible con su propio derecho. El asunto que condujo a un campo de actuación más específico y definido para la teoría del relato cinematográfico fue la cuestión del **PUNTO DE VISTA**, generalmente entendido como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional. El **NARRADOR** puede ser definido como el agente, inscrito en el texto, que relata o refiere los hechos del

mundo ficcional. El narrador se distinguiría del autor real y de los personajes que habitan el mundo ficcional, aunque en ocasiones un personaje puede adoptar el papel de narrador hasta un extremo limitado. La cuestión del punto de vista reunió varias líneas teóricas, incluyendo la crítica psicoanalítica-feminista, que está basada en gran medida en la teoría de la mirada y la crítica ideológica, tal y como se ve en los escritos de Daniel Dayan y Jean-Pierre Oudart. El análisis del relato proporcionó una especie de manto bajo el cual las diferentes aproximaciones a la cuestión del punto de vista podían ser agrupadas, ya que tanto las aproximaciones ideológicas como las psicoanalíticas acentuaban la crucial importancia del punto de vista para la estructuración narrativa general de la obra, una estructura que era altamente criticada por mistificadora y parcial hacia los personajes y los espectadores masculinos. La teoría del relato, por su parte, comenzó a ocuparse de la especificidad del **DISCURSO NARRATIVO**, las técnicas significantes y las estrategias formales mediante las cuales un relato es referido a un lector o espectador, y los diferentes roles y niveles que participan en la transmisión de mensajes narrativos mediante el estudio cuidadoso del problema del punto de vista.

La categoría del punto de vista es uno de los medios más importantes de estructurar el discurso narrativo y uno de los mecanismos más poderosos para la manipulación del público. La manipulación del punto de vista permite al texto alterar o deformar el material de la *fábula*, presentándolo desde distintos puntos de vista, restringiéndolo a un punto de vista incompleto, o privilegiando un punto de vista único como jerárquicamente superior a los otros. Resulta también una de las áreas de mayor dificultad y confusión en el análisis fílmico. Ha sido utilizado para significar una amplia variedad de funciones, desde el significado técnico de plano subjetivo (point-of-view shot), al sentido general de orientar el trabajo a través de la perspectiva de un cierto personaje, a la «actitud» del narrador, a la visión del mundo del autor, a la respuesta afectiva y el alcance epistémico del espectador. Tal y como Edward Branigan (1984), escribe: el autor, el narrador, el personaje y el espectador, de todos se puede decir que poseen un punto de vista.

Uno de los primeros ensayos en abordar la pléthora de actividades significadas mediante este término fue el de Nick Browne «The Spectator in the Text: The Rethoric of Stagecoach» (1982). Mediante la utilización de una metodología relacionada de forma explícita con los estudios sobre la narración en literatura, Browne mostró cómo la **NARRACIÓN EN EL CINE**, que puede ser definida como el acto de comunicar una historia a un espectador a través de imágenes, montaje, comentarios verbales y punto de vista, como algo distinto del mismo mundo narrativo en el que los personajes actúan, y que consiste en diversas actividades dispuestas en un orden jerárquico. El problema crítico formulado aquí gira alrededor de la importancia relativa del punto de vista óptico literal. La cuestión planteada por

Browne puede ser parafraseada de forma bastante simple: ¿quién o qué sistema dispone la orientación actitudinal que guía la lectura del espectador de una secuencia individual? Al analizar la conocida secuencia de la cena en *La diligencia*, Browne considera el problema fundamental de la jerarquía de los papeles narrativos, un asunto que en el cine se ha centrado en el problema del punto de vista.

En la secuencia de la cena en *La diligencia* (Stagecoach, 1939), Dallas, una mujer de «virtud fácil», está sentada junto a Lucy, una mujer de orígenes aristocráticos. Lucy dirige una mirada arrogante de desaprobación, presentada mediante un plano con el punto de vista de Dallas, que parece establecerla como el centro autoritativo y narrativo de la escena. De cualquier modo, señala Browne, el espectador lee la escena como una injusticia cometida contra Dallas, pese al ostensible privilegio narrativo conferido a Lucy a través de su reforzamiento mediante el plano que la muestra. Una «retórica» narrativa más elevada, consistente en un abanico de efectos que incluyen el secuenciamiento, el encuadre, el control del proceso temporal y el desplazamiento de identificaciones, permiten al espectador distinguir entre la mirada, el poder que ésta encierra y el orden moral general de la película. El punto de vista, en este modelo, se refiere en menor medida a la habilidad óptica del personaje que al proceso narrativo de construcción de las actitudes del espectador en la película.

En tratamientos más tempranos del problema, se consideraba que la autoridad narrativa residía en el personaje que dominaba el punto de vista óptico; aquí un agente más poderoso se muestra como el que controla los mensajes que fluyen desde la escena, permitiendo al espectador determinar la validez del punto de vista representado como simplemente una perspectiva entre otras. Este argumento cobra forma en oposición explícita a la teoría de la sutura que había entrado en el análisis narrativo por medio del estudio psicoanalítico del cine. Browne señala que una combinación de autoridad narrativa e identificación espectral produce una perspectiva que excede el punto de vista óptico representado: «Un espectador está en muchos lugares al mismo tiempo, con el espectador ficcional, con lo visto, y al mismo tiempo en una posición para evaluar y responder a las peticiones de cada uno» (Browne, 1982, pág. 12). El controlar estas múltiples inversiones es labor de otro agente: «La película se dirige en todas sus estructuras de presentación hacia la construcción por parte del narrador de un comentario de la historia y hacia situar al espectador a un determinado “ángulo” respecto a ella» (ibídem, pág. 13).

Esta aproximación al punto de vista enfatiza las técnicas del narrador para presentar la subjetividad del personaje, su estado emocional y cognitivo, del mismo modo que las técnicas para evaluar, ironizar, confirmar o desmentir los pensamientos, percepciones y actitudes del personaje. La relación del narrador con el personaje es planteada en términos de conciencia y autoridad: el punto de vista es entendido en términos del amplio o limitado punto de vista sobre los agentes y hechos del mundo

ficcional. Así, el ensayo avanza un concepto de punto de vista que se abre sobre la estructura desplegada de la forma ficcional: «Muestra la importancia de distinguir entre una mirada, la visión de un personaje, la situación de la cámara y el punto de vista de la película» (Browne, 1982, pág. 15).

El ensayo de Browne, pese a su rechazo de la prioridad de la perspectiva óptica, conservó el término punto de vista en su miríada de sentidos. Es un término particularmente engañoso cuando se utiliza para describir o bien la actitud del narrador o bien el proceso de lectura del espectador, o ambos. Para empezar, el narrador no «ve» los hechos del mundo ficcional, pero los relata; él no observa desde un lugar dentro del mundo ficcional, sino que recuerda los hechos desde una posición fuera del universo ficcional.

En lo que se refiere a la utilidad del término para describir el compromiso espectral, la introducción por parte de Browne de una cuestión especial sobre el punto de vista en *Film Reader 4* (Browne, 1979) indica los problemas asociados con la noción de que el cine promueve una identificación entre el punto de vista inscrito en el texto y el punto de vista del espectador. De acuerdo con esta aproximación, el control del punto de vista es el medio más poderoso para inducir una especie de respuesta imaginaria por parte del espectador, «que sitúa» al espectador por medio de dirigir al que mira a través de mecanismos visuales tales como el plano con punto de vista y el montaje plano/contraplano para dibujar un nexo muy estrecho entre el espectador y el texto. De este modo, se puede decir que el texto «interpela» al espectador en el mundo ficcional de modo que sus valores y su ideología se unen con la del sujeto que mira. Sin embargo, tal y como señala Browne, esta asimilación directa del punto de vista específico inscrito en el interior del texto con la noción extremadamente general y universal de «posiciones del sujeto» no tiene en cuenta las particularidades concretas de los espectadores individuales. El objetivo de gran parte de la crítica feminista, por ejemplo, ha sido el enfatizar la diferencia de género en la recepción de las películas, defendiendo que el texto posee diferentes lugares de recepción para hombres y para mujeres. Más allá de estas distinciones muy importantes entre las inversiones y las respuestas espectralmas masculinas y femeninas, cuestiones de raza, clase y contexto histórico también se hallan implicadas en el tema del análisis del punto de vista desde la perspectiva del espectador. Estos temas han ido de forma progresiva ocupando un primer plano, en la medida en que la categoría analítica del público, con su dimensión histórica y contextual concreta, ha reemplazado en gran parte a la categoría psicoanalítica del espectador en la teoría actual.

Otro trabajo influyente y escrupulosamente realizado sobre el punto de vista «Formal Permutations of the Point of View Shot», de Edward Branigan, (1975), apareció más o menos contemporáneamente al ensayo de Browne, proporcionando

las dos fuentes principales para la mayoría del subsiguiente trabajo sobre la forma narrativa y el punto de vista en el cine. Desde entonces Branigan ha extendido este trabajo a una consideración del papel del punto de vista en la arquitectura general de la forma narrativa del cine. En un trabajo con dimensiones de libro, posterior, *Point of View in the Cinema* (1984), Branigan señala el amplio abanico de funciones cubierto por este término. Aunque examina el abanico completo de categorías y problemas que surgen de la confrontación de varias funciones narrativas diferentes en un único término, de modo algo sorprendente, Branigan no proporciona un modelo alternativo, o una terminología alternativa.

Point of View in the Cinema defiende enérgicamente el ingrediente subjetivo en toda estructura de punto de vista, incluyendo la subjetividad del autor, narrador, personaje y lector: «La subjetividad, así, es el proceso de conocer una historia, contarla y percibirla» (Branigan, 1984, pág. 1). Pero este término, que lo abarca todo, es prudentemente limitado en su exposición verdadera al sentido limitado de la percepción del personaje y la narración: «La subjetividad puede ser concebida como una instancia o nivel específico de la narración donde el relatar es *atribuido* a un personaje de la narración y recibido por nosotros como si estuviéramos en la situación de un personaje [como el plano subjetivo]» (ibídem, pág. 73). «Siempre que un personaje mira, se fija en un objeto, y vemos el objeto de esa mirada, existe una *inevitable subjetivización del espacio fílmico*» (ibídem, pág. 130).

La imbricación que realiza Branigan del punto de vista y la subjetividad evoca la percepción, la psicología y la ideología, pero el objetivo específico de su razonamiento es situar al espectador como la agencia organizadora fundamental, el sujeto que hace uso de las restricciones, las indicaciones y los giros entre los diversos niveles de la forma narrativa para extraer sentido del mundo ficcional. En el contexto de la teoría narrativa, el aspecto más provocativo del texto de Branigan reside en su argumento implícito de que la categoría del punto de vista es el aspecto más significativo de la estructura narrativa. El punto de vista, bajo este tratamiento, enlaza el discurso, o los mecanismos textuales de plano/contraplano, *raccords* de mirada, movimientos de cámara, etc., con el mundo de la historia. Este nexo proporciona a su vez al espectador un conjunto privilegiado de indicaciones altamente significativas, produciendo un conjunto especialmente rico de indicadores textuales: «Considero que el punto de vista es un sistema textual que controla (expande, restringe, altera) el acceso del espectador al significado... El punto de vista básicamente responde a la cuestión de ¿qué trabajo (por «quien») ha transformado materia en significado?» (Branigan, 1984, pág. 212).

Focalización y filtración

El método de Branigan, como el de Browne, no distingue las distintas funciones del discurso narrativo mediante terminología diferente. Debido a la disparidad de funciones comunicadas por el término punto de vista, la teoría narrativa reciente ha intentado clasificar las diferentes funciones que éste significa mediante la utilización de vocabulario específico para cada uno de estos niveles. El término **FOCALIZACIÓN** fue introducido por Gérard Genette para diferenciar la actividad del narrador que relata los hechos del mundo ficcional de la actividad de los personajes desde cuya perspectiva los hechos son percibidos, o **FOCALIZADOS**. La distinción entre el narrador y el **FOCALIZADOR** es comúnmente descrita en teoría literaria como una distinción entre el agente «que habla» y el agente «que ve».

La importancia de distinguir los diferentes niveles y técnicas del discurso narrativo es el tema del libro de Genette, *Figures III*, traducido al inglés como *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980). Este estudio sobre narratología literaria, un término sugerido por Todorov para denotar el análisis estructuralista de la narrativa, tuvo un impacto muy pronunciado en la teoría narrativa del cine, pues proporcionó una delineación precisa de los múltiples procesos implicados en la representación del mundo ficcional.

Una de las más importantes precisiones que Genette introdujo (otras contribuciones se discutirán más tarde en esta parte), fue la división entre el punto de vista establecido dentro del mundo ficcional, el ángulo de visión «desde el que la vida o la acción es observada» y el relato del narrador o su presentación del mundo narrativo desde una perspectiva extraída temporalmente de la inmediatez de los hechos representados.

La información narrativa en el cine es a menudo canalizada a través de un personaje particular o de un grupo de personajes, restringiendo nuestro conocimiento del mundo ficcional a sus percepciones, conocimiento o subjetividad. En una terminología más antigua, esto se llamaría punto de vista. Mediante la reformulación del punto de vista en términos de focalización, Genette restringe el término al nivel diegético del texto, al nivel de los personajes y de las acciones: hace regresar la cuestión del punto de vista al problema básico de «quien ve». Pero incluso donde no está presente un plano literal de punto de vista, las películas narrativas pueden utilizar personajes específicos como centros de conciencia, reflectores o «cuellos de botella» que comunican la información narrativa, actividades que también se encuentran bajo el encabezamiento de la focalización. Genette traza de nuevo el mapa de la narrativa con esta precisión, situando la categoría del punto de vista, o focalización, en el lado de la diégesis más que en el lado de la narración.

La focalización ha sido subdividida por Genette en diferentes tipos: **FOCALIZACIÓN INTERNA** se da cuando un relato se presenta íntegramente desde la perspectiva de un determinado personaje, con las limitaciones y las restricciones que

esto implica. Un ejemplo sería *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, 1946), de Robert Montgomery, en la que la cámara sirve como los «ojos» del personaje, con la información narrativa presentada desde un único punto de vista óptico. Esto ha sido tradicionalmente descrito en el cine como **NARRACIÓN EN PRIMERA PERSONA**; la descripción, sin embargo, es engañosa, ya que la narración por definición implica un agente situado fuera del mundo de la historia, que presenta, cita, relata o comenta los hechos de la historia después de que hayan ocurrido. Aquí, el personaje-cámara «ve» los hechos de forma simultánea con el momento en que ocurren. Tampoco es deseable la frase «punto de vista en primera persona», porque se basa en una utilización metafórica de categorías lingüísticas que no existen en la banda de imagen de la película; además, un término como «primera persona» implica un punto de vista de una segunda y tercera persona, lo cual multiplica la cualidad de imprecisión. La mejora de Genette en lo referente a esta terminología se ve claro mediante el contraste: se puede describir la técnica de *La dama del lago* simplemente como un ejemplo de focalización interna, que observa, así, el sentido estricto de la definición original de Genette de focalización como: «El ángulo de visión, desde el cual la vida o la acción es observada», y se ajusta al significado específico de focalización interna como el punto de vista limitado a un único personaje.

En el cine, sin embargo, el sentido estrictamente óptico de la focalización tiene un utilidad muy limitada. Insistir sobre el componente del «ángulo de visión» en el discurso fílmico sería simplemente superfluo, puesto que la crítica cinematográfica ya contiene muchos términos descriptivos para analizar la posición de la cámara en una escena, que incluyen el plano subjetivo. Pero cuando el término focalización es ampliado para incluir una perspectiva general de un personaje determinado, orientación o «toma» en una escena, el concepto adquiere un alto grado de utilidad para el análisis cinematográfico.

Aunque en Genette y en Bal el término focalización tiene un significado estrictamente óptico, la posición o el ángulo de visión desde el cual los hechos son vistos, Rimmon-Kennan ha extendido la definición para incluir lo que ella llama **FACETAS DE FOCALIZACIÓN**. Además de la **FACETA PERCEPTUAL**, que concierne al ámbito sensorial del personaje, éstas incluyen la **FACETA PSICOLÓGICA**, donde el foco cognitivo y emocional del texto reside en un personaje particular y la **FACETA IDEOLÓGICA** que se refiere al personaje cuya perspectiva puede decirse que expresa el sistema general de valores, o las «normas del texto». Tal y como escribe Rimmon-Kenan: «El sentido puramente visual (de la focalización) debe ser ampliado para incluir orientaciones cognitivas, emotivas e ideológicas» (1983, pág. 71).

Un ejemplo de estos componentes cognitivos y emocionales de la faceta psicológica, que funcionan junto con la faceta perceptual de la focalización, puede encontrarse en *El padrino* (*The Godfather*, 1972). Varias escenas en esta película

están restringidas a la perspectiva de Michael Corleone, y por lo tanto corresponden a la focalización interna de Genette, pero estas escenas no están completamente presentadas desde su punto de vista óptico. Un ejemplo es la secuencia en el hospital, cuando él descubre que su padre ha sido dejado sin protección y está a punto de ser atacado por pistoleros rivales. Funcionando claramente como el foco central de la escena, Michael dirige varios planos de punto de vista óptico, y el material acústico en la escena también está presentado tal y como lo escucharía el personaje. Mucho más importante, sin embargo, es el modo en el que el personaje funciona como el centro de interés psicológico y emocional: sus rápidas reacciones, su inteligencia y su coraje están enfatizados en todo momento. Aunque la mayoría de los planos en la secuencia se desvían de su perspectiva óptica estricta, el foco psicológico y cognitivo está de forma consistente orientado hacia él. El sentido restringido de la focalización óptica de Genette es insuficiente para dar cuenta de la decisiva revelación del personaje de Michael expresada en esta escena; en el cine la faceta psicológica de la focalización a menudo expresa el sentido general de una secuencia individual.

La faceta perceptual de la focalización, además, trabaja en ocasiones en oposición al componente emocional y cognitivo. Ya hemos visto un ejemplo de esto en la lectura de Browne de *La diligencia*, que podría ser descrita como una ruptura entre la faceta perceptual y la faceta psicológica, con Dallas funcionando como el centro emocional de la escena mientras que Lucy sólo controla la faceta perceptual de la focalización. Una ruptura similar sucede en *Stella Dallas*: mientras las escenas que presentan a Stella sola o con sus amigos están focalizadas en todos los sentidos a través de ella, tan pronto como su marido, Steven, u otros representantes de la clase dominante aparecen en escena, la faceta perceptual se desplaza a estos personajes. Stella se ve invariablemente atrapada en lo que para los forasteros parece una situación comprometida, pero que el espectador y ella saben que es completamente inocente. Aquí, la faceta psicológica de la focalización permanecen del lado de Stella, pero la faceta perceptual se desplaza a un personaje exterior cuya reacción es invariablemente censuradora. Esto crea una aguda división en la película entre el significado emocional de muchas escenas y el punto de vista óptico «desde el que la vida o la acción es observada».

La focalización interna puede ser **FIJADA**, limitada a un único personaje, **VARIABLE**, lo que sucede cuando la focalización se desplaza en el interior de una escena o un película de un personaje a otro, o **MÚLTIPLE**, en la que un hecho es visto desde varias perspectivas diferentes, como en *Rashomon* (Rashomon, 1950), de Akira Kurosawa, o *La estrategia de la araña*, de Bernardo Bertolucci. Un ejemplo de focalización variable puede encontrarse en *El padrino* en la secuencia inicial de la boda. Aquí la focalización se desplaza rápida y frecuentemente de un personaje a otro, primero centrándose en el grupo en la oficina de Don Corleone, después fuera

en los invitados, después en los agentes del FBI en la carretera. A lo largo de la escena, la focalización se desplaza libremente entre varios personajes diferentes. La faceta perceptual, así como la faceta psicológica, cambia de un grupo de personajes a otro, sin una jerarquía discernible establecida. Con este tipo de focalización variable, nosotros llegamos a una especie de retrato compositivo del conjunto de la sociedad de la Mafia; más que el sentido de una psicología individual, esta técnica enfatiza las interacciones y el carácter general de un grupo social completo.

Otro tipo de focalización descrito por Genette es la **FOCALIZACIÓN EXTERNA**. Ésta se refiere a relatos en los cuales nuestro conocimiento de los personajes está restringido simplemente a sus acciones externas y sus palabras, sin que la «subjetividad» de los personajes, sus sentimientos y pensamientos sean invocados. Es de algún modo una categoría cuestionable, que ha sido criticada desde diferentes ámbitos. El ejemplo más común que se da en literatura es la historia de Ernest Hemingway «Hills like White Elephants», donde los personajes están descritos desde una perspectiva rigurosamente externa. Aunque en el cine es difícil imaginar cualquier presentación de personajes que no incluya indicaciones sobre sus sentimientos, pensamientos, y emociones, cualidades que de forma necesaria implicarían focalización interna.

Genette también distingue lo que él llama **NO FOCALIZADO O FOCALIZACIÓN CERO** de la focalización externa e interna. La focalización cero concierne a relatos en los que ningún personaje o grupo de personajes resulta privilegiado en términos de perspectiva emocional, perceptual o cognitiva. Genette compara la focalización cero con el estilo narrativo «clásico», o con la «narración omnisciente». Aquí de nuevo, esta categoría parece tener una utilidad muy limitada para el análisis del cine, pues con su vinculación a las artes dramáticas, el cine de forma casi invariable utiliza a los personajes como canales de la información narrativa, y hace un uso especialmente acusado de la focalización interna como medio de desplazar la agencia narrativa a los personajes.

La focalización en el cine no comprende, pese a su papel amplio y poderoso, el último horizonte de su discurso narrativo. Debe recordarse que Genette introdujo el término para subrayar la distinción entre narración y focalización, o entre el agente que relata o presenta el mundo ficcional al espectador y el agente en el interior de la diégesis que funciona como un especie de lente o medio a través del cual los hechos y los otros personajes son percibidos.

El valor de distinguir en el cine entre focalización y narración toma un primer plano cuando consideramos textos que adoptan una postura irónica hacia el agente focalizador, o que manifiestan una actitud crítica hacia el focalizador. En *El conformista* (II conformista, 1970), de Bertolucci, el personaje de Marcello es el centro subjetivo de la película. Él controla no sólo la perspectiva óptica y acústica,

sino también la perspectiva de la memoria, puesto que gran parte de la película es presentada a través de sus *flashbacks* subjetivos. No obstante, este **PERSONAJE-FOCALIZADOR** es tratado tanto irónica como críticamente dentro del discurso de la película, en la medida en que el narrador inscribe un nivel de comentario crítico en la textura acústica y visual de varias secuencias. En una escena, por ejemplo, se ve a Marcello caminando por Roma en dirección hacia la villa de su madre. Durante su paseo, la cámara se inclina primero hacia la izquierda, luego hacia la derecha, mientras que una música bastante cómica y ampulosa se escucha en la banda sonora. Cuando Marcello llega a la villa, que está claramente en decadencia, comienza por cerrar la verja. Justo en ese momento el hombre que va a servir como el mentor fascista de Marcello llega. Tan pronto como se presenta a Marcello, la imagen se endereza, comunicando un sentido de estabilidad y orden, un correctivo al «decadente» pasado familiar que él está a punto de visitar. La ironía aquí se encuentra en la sensación de Marcello de elevado propósito, comunicada a través de su enérgica zancada y sus modales autoritarios, y la casi cómica reducción por parte del narrador de su motivación y su personalidad. En una escena posterior, se establece un tipo más común de disparidad o distancia entre la focalización y la narración. Cuando Marcello está finalmente a punto de hacer el amor a la bella esposa del profesor Quadri, una mujer a la que ha perseguido para seducirla desde su primer encuentro, la iluminación repentinamente cambia desde los cálidos naranjas y rojos a una tonalidad verde azulada. Aquí la iluminación «predice» la impotencia de Marcello, y expresa la falsedad de su aparente obsesión sexual.

En resumen, es difícil imaginar cómo esta evaluación «más elevada» que la del focalizador puede ser registrada sin un concepto que señale la separación entre narración y focalización. Como el «centro de conciencia», Marcello dirige el «punto de vista» en diversos sentidos: óptico, emocional, memorístico y cognitivo. Pero él está todavía sujeto a la autoridad más elevada de la narración, que comenta y evalúa al agente «que ve».

Una aproximación que pretende ocuparse de la posible confusión entre focalización y narración es la de François Jost. Jost comienza su artículo «Narration(s): en deçà et au-delà» (Jost, 1984), planteando dos interrogantes: ¿cómo significa la imagen? y ¿cómo cuenta (o narra) la imagen?, para establecer una distinción entre estas dos funciones. Comparando los estudios literarios con los fílmicos, Jost enfatiza las tareas esencialmente diferentes a las que se enfrentan las dos disciplinas, ya que un relato literario siempre contiene una serie de indicadores (pronombres, modificadores, puntuación, etc.) que pueden ser reconocidos de forma inmediata por un lector como característicos de un relato y su narrador. El lenguaje hablado aparecería claramente como **DISCURSO O HISTORIA** y obligaría al autor a elecciones narrativas que un lector puede identificar de forma sencilla. Los problemas

de la narración cinematográfica son más complejos por motivos que tienen que ver tanto con la naturaleza del relato cinematográfico, como con su lenguaje. El primero de estos problemas es que ya no es posible considerar por más tiempo un relato cinematográfico como *una* única historia. Tal y como está dividida entre lo visual y lo verbal, una película siempre se arriesga a ser desgajada en direcciones contradictorias, incluso si sus estrategias están organizadas hacia la consecución de un significado global. El segundo problema se refiere a la identificación del narrador cinematográfico: nosotros podemos estar seguros de que una serie de imágenes es capaz de contar una historia y de que el relato visual existe, aunque no somos siempre capaces de decir quién realiza la labor de contar. Esta dificultad en designar el grado de **DEIXIS** de un plano, tiene como su consecuencia narratológica la posible confusión entre focalización y narración. (Deixis es un término utilizado por los lingüistas para indicar palabras cuya referencia sólo puede ser determinada con respecto a la situación de recepción, o al contexto de enunciación. Son indicadores de tiempo o de persona que sólo pueden ser identificados por la instancia del discurso que los contiene; no tienen ningún valor excepto en la instancia en la que son producidos. Jakobson los llama **MODIFICADORES**. Pronombres como *yo* y *tú*, no tienen otro referente que designar a la persona que habla y a la persona a la que se habla. Al margen de los pronombres, otros modificadores pueden incluir a los demostrativos como *este* y *aquel*, e indicadores de tiempo como *aquí* y *ahora*.) Jost escribe:

Para definir el concepto de narración, se debe establecer una separación entre *contar* y *ver*. Metodológicamente hablando, no es posible asimilar, pura y simplemente, la cuestión de *¿quién ve?* con aquello que se conoce en teoría literaria como focalización. En realidad, no hemos remarcado lo suficiente que este concepto incluye dos realidades narrativas diferentes: por un lado, el *conocimiento* del narrador con respecto a sus personajes (*¿sabe él más, menos, o tanto como ellos?*); por otro lado, su *posición (localización)* con respecto a los hechos que él narra (Jost, 1984, pág. 195).

El cine trabaja en dos registros: puede *mostrar* lo que un personaje ve y *decir* lo que piensa. Si no queremos restringir el análisis del cine al estudio de la imagen, debemos diferenciar la «actitud» narrativa con respecto al personaje/héroe en términos tanto de información visual como verbal.

Jost introduce el concepto de **OCULARIZACIÓN** en contraste o en adición a aquel de focalización. La focalización se refiere a aquello que un personaje sabe; la ocularización indica la relación entre lo que la cámara muestra y lo que un personaje ve. La **OCULARIZACIÓN INTERNA** se referiría a aquellos planos donde la cámara parece ocupar el lugar del ojo del personaje. La **OCULARIZACIÓN EXTERNA** (o **OCULARIZACIÓN CERO**) indicaría aquellos planos en los que el campo de visión está situado fuera del propio del personaje.

La ocularización parece ser fundamentalmente diferente de la focalización tal y

como ocurre en literatura; ya que esta última participa en la transformación verbal de un hecho y siempre pertenece al orden narrativo, en otras palabras a aquello que es relatado o contado; la ocularización, sin embargo, puede abandonar el dominio de la narración para reproducir la percepción visual *per se*. Debido a su conexión directa con lo que se ve, la ocularización puede ser considerada del lado diegético del relato.

La necesidad de distinguir entre la faceta perceptual de la focalización, u ocularización, y la faceta psicológica, o focalización, en términos de Jost, también ha sido abordada por Seymour Chatman. Aunque Chatman ofrece terminología diferente, el objetivo de su argumento es señalar que el concepto de focalización no ha remediado realmente la confusión causada por el término punto de vista. Aquí, también un único término ha sido utilizado para significar varios conceptos diferentes. Chatman comienza con la observación de que el término focalización ha sufrido un destino similar a aquel del punto de vista, ambos han sido utilizados de forma indiscriminada para significar la actividad tanto del personaje como del narrador. Éste es, especialmente, el caso de la categoría de Genette de focalización externa, la cual, mantiene Genette, sitúa al focalizador en la diégesis pero fuera de cualquiera de los personajes, y la categoría de focalización cero, que Prince resume como: «Lo narrado presentado en términos de una posición perceptual o conceptual indeterminada, no situable», como narración «omnisciente» (Prince, 1987, pág. 103). También sintomático de esta inflación del término es el «narrador-focalizador» de Bal.

Mientras que el término fue originariamente introducido por Genette para subrayar la distinción entre estas dos funciones, narración y percepción, escritores como Bal y Rimmon-Kenan asumen que todos los textos están siempre focalizados, siempre percibidos desde un ángulo «particular». Consecuentemente, si un personaje no focaliza la acción, entonces el narrador debe: el narrador, entendido como el agente que relata la historia, o el que en los relatos literarios «pone la historia en palabras», recibe, por tanto, también el poder de la focalización, convirtiéndose, en palabras de Bal, en un **NARRADOR-FOCALIZADOR**. Esto conlleva una confusión de la distinción básica entre «quien habla» y «quien ve».

Chatman defiende que semejante confusión viola la distinción entre **HISTORIA**, el simple contenido del relato, la diégesis, y el **DISCURSO**, la simple expresión, los mecanismos formales que utiliza el narrador para relatar la historia. Tales términos, como narrador-focalizador o focalizador externo, derrumban la crucial diferencia entre las dos categorías:

Sólo los personajes residen en el mundo diegético construido, por tanto sólo de ellos se puede decir que «ven», es decir, que tienen una conciencia diegética que literalmente percibe y piensa sobre las cosas desde una posición en el interior de ese mundo [...] El narrador no puede percibir o concebir cosas *en* ese mundo, sólo *sobre* ese mundo, ya que para él el mundo de la historia siempre es «pasado» y «en otro lugar». Él puede presentarlos, comentar sobre ellos e

incluso (figuradamente) visualizarlos, pero siempre y únicamente desde el exterior [...] la lógica del relato le impide a él/ella verlos literalmente o pensarlos desde el interior de los confines del mundo de la historia (Chatman, 1986b, págs. 196-197).

Otro problema con el término focalización es que tiende a denotar una actividad óptica, incluso si son consideradas las diferentes facetas de la focalización. En la crítica cinematográfica, especialmente, existe una abrumadora tendencia a asignar un privilegio jerárquico al agente que controla el punto de vista óptico. Este agente se identificará en muchos casos como el medio perceptual, psicológico e ideológico a través del cual se perciben los hechos. El significado atribuido convencionalmente al control del registro óptico está reflejado en una afirmación de Bal: «Si el focalizador coincide con el personaje, ese personaje tendrá una ventaja técnica sobre otros personajes. El lector ve con los ojos del personaje y estará, en principio, inclinado a aceptar la visión presentada por ese personaje» (Bal, 1985, pág. 104).

Aunque Chatman reconoce el esfuerzo de Rimmon-Kenan para equilibrar la actividad óptica con las facetas psicológica e ideológica, defiende que su expansión del término focalización cambia su significado original tan drásticamente que ya nunca más se corresponde con la definición de Genette, especialmente en su cuestionable categoría de la «faceta ideológica». En cambio, Chatman propone una nueva terminología para la función de focalización.

El personaje o personajes que observan desde un lugar en el interior del mundo ficcional pueden desempeñar un papel especial como pantalla, reflector o **FILTRO** de los hechos ficcionales y de otros personajes. El narrador puede elegir relatar toda o parte de su historia desde o a través de la conciencia o las percepciones de un personaje determinado. La utilización por Chatman del término filtro proporciona ventajas sobre el término focalización, ya que expresa correctamente el sentido de información narrativa que fluye a través del canal psicológico o emocional proporcionado por un personaje, sin insistir sobre un punto de observación visual real. Con esta precisión, el filtro emocional de una determinada escena y el punto concreto desde el que se ve, la «pantalla» o «reflector» de los hechos y el punto de vista literal, pueden ser separados. Aunque Rimmon-Kenan defiende una separación similar, es algo difícil expresar esta división en términos de facetas de focalización, ya que el significado primario de focalización se mantiene como aquel de un punto de observación: hablar de la primacía de la faceta psicológica sobre la visual viola el sentido original del término.

Un área en la que el concepto de filtración deberá tener ventajas inmediatas y concretas sobre el término punto de vista o el término focalización, con su inevitable énfasis óptico, es en el trabajo feminista sobre el cine. En la medida en que el punto de vista óptico en la corriente principal del cine está con frecuencia controlado por personajes masculinos, con el personaje femenino funcionando principalmente como

el objeto de la mirada, muchas películas parecen reiterar en sus estructuras visuales una lógica patriarcal de poder y dominación. Este modelo ha sido examinado en profundidad en la teoría crítica feminista, dando como resultado un modelo comprensivo aunque algo monolítico de códigos específicos de género de la mirada en el cine clásico. El concepto de filtración puede revelar sin embargo una jerarquía diferente, donde el punto de vista óptico puede mostrarse subordinado al papel del filtro psicológico. El personaje que funciona como filtro puede no dirigir un plano de punto de vista literal, pero puede no obstante funcionar como un delegado del narrador, la pantalla principal o el medio a través del cual los hechos son canalizados.

La narración en el cine

La **NARRACIÓN CINEMÁTICA** puede ser entendida como la actividad discursiva responsable de representar o relatar los hechos o situaciones de la historia. El estudio de la narración cinematográfica ha sido considerado bajo varias perspectivas diferentes en distintos períodos de la teoría fílmica. Los tratamientos más tempranos del problema tomaron forma bajo cuestiones de realismo y autoría. Más recientemente, se ha enfocado el problema bajo la perspectiva de la **ENUNCIACIÓN**, un préstamo lingüístico que en teoría fílmica indica los marcadores discursivos o las huellas estilísticas en una película que señalan la presencia de un autor o narrador. Con la amplia difusión de *Figures III*, de Genette, los elementos de la narración cinematográfica comenzaron a ser considerados de un modo riguroso y sistemático.

Tal y como señala Genette, el término «relato» ha sido utilizado para cubrir tres nociones bastante diferentes. Mientras que la distinción entre *fábula* y *syuzhet* en el trabajo del formalismo ruso distingue dos niveles diferentes de comunicación narrativa, Genette encontró necesario establecer un modelo tripartito, consistente en el *récit*, normalmente traducido como «relato»; la **HISTOIRE**, o historia; y la **NARRACIÓN**, o «narrar». El **RÉCIT** es el significante, la declaración, el discurso o el mismo texto narrativo, es decir, el discurso verbal o cinematográfico que transporta el mundo de la historia al espectador, por ejemplo, la modelización real de los planos en una película. El *récit* tiene tanto una sustancia material como una forma. La *histoire*, por contra, es el significado o el contenido narrativo del *récit*, es decir el mundo de la historia o la *fábula*. La narración se refiere, no a los hechos relatados, ni al mismo texto, sino al acto de narrar, es decir el acto de verbalización o presentación: «Producir acción narrativa y por extensión, la completa situación real y ficcional en la que tiene lugar el acto» (Genette, 1980; pág. 27). La *narración* se refiere a las técnicas, estrategias y señales por medio de las cuales la presencia de un narrador puede ser inferida, lo que en literatura toma la forma de ciertos pronombres y tiempos

verbales. En el cine, sin embargo, la categoría de *narración* está asociada con la voz en *over* o narración de un personaje, y con un concepto más esquivo de narración cinematográfica general, que implica la totalidad de los códigos del cine.

Tanto en el cine como en la literatura, sólo es el discurso narrativo o *récit* el que está directamente disponible para el análisis. La *histoire*, también conocida como la historia o *fábula*, debe ser inferida por el lector o el espectador, ya que más que tener una forma sustantiva es el contenido imaginario del discurso narrativo; no posee una dimensión significativa material, aunque posee una estructura lógica. Del mismo modo, la *narración* se encuentra también sólo al alcance del lector o espectador por inferencia, ya que el acto de narración se hace manifiesto sólo a través del desarrollo del *récit*.

El estudio de Genette, *Figures III*, se centra en el propio *récit*, o el haz de significantes que constituyen el texto abiertamente narrativo, y su relación con la historia por un lado, y con la narración por otro. El *récit*, o relato, se subdivide en el método de Genette en tres categorías: **TIEMPO**: las relaciones temporales entre el relato y la historia; **MODO**: el estudio de la focalización en términos de perspectiva y distancia; y **VOZ**: «la instancia narrativa», las marcas de la *narración* en el *récit*.

Mientras que el modelo de Genette ha sido diseñado para el análisis literario, los escritores sobre cine han utilizado con frecuencia sus categorías para clarificar y sistematizar sus aproximaciones a la forma narrativa del cine. Un artículo importante que especifica las correspondencias y distinciones entre el modelo de Genette para relatos literarios y los modos fílmicos de expresión narrativa es el de Brian Henderson «Tense, Mood and Voice in Film». Henderson encontró un alto grado de correspondencia entre los dos medios, aunque también descubrió ciertas áreas de dificultad. La diferencia más grande que encontró entre los *récits* literarios y fílmicos residía en la categoría de la voz, que no tiene un análogo adecuado, bajo su punto de vista, en el cine. Henderson entendió la voz en el cine en un sentido muy literal, interpretándola como una vocalización a cargo de una manifiesta voz en *over* o de un personaje narrador. Mientras el asunto de una voz narrativa en el cine, o sus equivalentes no verbales, es un problema extremadamente difícil que todavía está siendo debatido, la falta de acuerdo sobre la categoría de la voz no disminuye el valor de la aproximación de Genette para el cine, ya que ha permitido a la teoría fílmica describir los diferentes agentes narrativos y niveles en el cine de un modo muy preciso.

Tipos de narrador fílmico

Existen dos lugares básicos o zonas en las que un narrador opera en un texto fílmico.

La primera zona es el **PERSONAJE-NARRADOR**, personificado, que cuenta una historia desde el interior del marco del mundo ficcional. En términos de Genette, a esto se le llama un **NARRADOR INTRADIEGÉTICO**. Si el personaje-narrador aparece como un personaje en su propia historia, recibe el nombre de **NARRADOR HOMODIEGÉTICO**; por ejemplo, los narradores en *Ciudadano Kane* aparecen como personajes en su propio relato de la vida de Kane, lo que les hace homodiegéticos. Si el personaje-narrador no aparece en la historia que él o ella relatan, recibe el nombre de **NARRADOR HETERODIEGÉTICO**. La segunda zona en la que funciona un narrador en el cine es en el control general de los registros visuales y sonoros. El narrador impersonal externo recibe el nombre de **NARRADOR EXTRADIEGÉTICO**: «Exterior a (no parte de) cualquier diégesis» (Prince, 1987, pág. 29). En el cine, este tipo de narrador se manifiesta no a través del discurso verbal sino a través de un abanico de códigos cinemáticos y canales de expresión.

Un área de ambigüedad que es única del cine y que no parece estar cubierta por ninguna de las categorías de Genette es la del narrador en voz en *over* que no es un personaje en la historia, típico de los documentales y las películas de guerra de los años cuarenta. Ya que este tipo de narrador no es realmente un personaje narrador, él o ella no son exactamente un narrador heterodiegético. Algunos analistas se refieren a este tipo como extradiegético, porque aparece a un nivel más «elevado» que los personajes en el relato, mientras otros creen que se trata de un caso de narración intradiegética. David Allen Black ha defendido de forma convincente que debe ser considerado intradiegético, ya que tales voces son: «Contingentes con el acto de narrar anterior del mismo texto fílmico real [...] la persistencia del texto no depende de su actividad. No instigan o causan el filme» (Black, 1986, pág. 21).

La narración del personaje

La primera zona de actividad narrativa, aquella de la narración del personaje, puede ser ilustrada sin adentrarnos en dificultades teóricas. El personaje narrador, que está siempre situado en el nivel intradiegético, puede ser un participante activo en la historia que él o ella relata, o puede ser un testigo de ella. Tales narradores son homodiegéticos, ya que el narrador relata sus propias experiencias y percepciones y funciona en su propia historia como un actor. Un ejemplo de este tipo es el capitán Willard, en *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1978) que es un actor activo dentro de la historia que él narra, o Nick, en *El gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1949) que actúa principalmente como testigo de la historia que él cuenta. Otro tipo de narrador intradiegético es el personaje de Molina en *El beso de la mujer araña* (*The Kiss of the*

Spider Woman, 1985). Molina no actúa literalmente en el mundo de ficción que relata a su compañero de celda, Valentine; en cambio, explica el argumento de una película que ha visto. Como narrador, permanece fuera del marco de la historia que él narra, así funciona como un narrador heterodiegético. En algunos casos el discurso del personaje-narrador puede incluir otra narración insertada. Esto se puede ver, por ejemplo, en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, 1919) cuando Francis, el narrador homodiegético, descubre el diario de Caligan. El relato escrito en el diario se convierte en un episodio visualizado, que describe el encuentro inicial de Caligari con Cesare, el sonámbulo. Otro ejemplo es *Las mil y una noches* (*E flore delle mille e una notte*, 1942), de Pasolini, que consiste enteramente en narraciones insertadas. Generalmente, un personaje empezará a narrar su historia, al poco tiempo, otro personaje dentro del marco de la primera historia comenzará a contar su historia, y así sucesivamente, conduciendo a una sensación de eterno retorno. Este tipo de narración insertada se llama **METADIEGÉTICA**.

Una segunda consideración es si el personaje-narrador interno relata la totalidad de la historia, o si la historia está insertada dentro de una narración mayor, y si es así, qué cantidad de la historia es contada desde la perspectiva limitada de un personaje-narrador. En literatura, el discurso de un personaje-narrador puede comprender la totalidad de la historia. Pero en el cine, el personaje-narrador siempre tiene su historia insertada dentro de la narración mayor producida por el conjunto de códigos cinematográficos, el discurso inclusivo del narrador cinematográfico impersonal externo, que presenta el texto bajo una forma no verbal. Este narrador cinematográfico externo ha sido llamado por varios nombres: Sarah Kozloff utiliza el término **CÁMARA-NARRADOR**, o **REALIZADOR DE IMÁGENES**; Black le ha aplicado la etiqueta de **NARRADOR INTRÍNSECO**, mientras André Gaudreault utiliza el término **NARRADOR FUNDAMENTAL** o **NARRADOR PRINCIPAL**. En muchas películas la narración insertada del personaje ocupa una parte bastante pequeña de la totalidad de la película, como en *El beso de la mujer araña*. Pero incluso en películas como *Apocalypse Now*, en la que la narración del personaje de Willard parece incluirlo todo y ser responsable de la totalidad de la historia, siempre existe un nivel de narración extradiegética inclusivo. La narración de Willard se halla encerrada o insertada dentro del discurso del narrador cinematográfico externo, que inscribe otro nivel de «comentario» en la película bajo la forma de: montaje en paralelo, imágenes que riman, sobreimpresiones, manipulaciones del punto de vista e interpolaciones expresivas, tales como el fundido en negro que sigue al asesinato de la gente que está en el barco. En el cine, el discurso del personaje-narrador se halla siempre envuelto dentro de un **RELATO PRINCIPAL** mayor, o primer nivel del relato, controlado por un narrador extradiegético.

Un tratamiento interesante de este problema de las narraciones insertadas en el cine se encuentra en el artículo de Black, «Genette and Film: Narrative Level in the

Fiction Cinema» (1986). Black se centra en la capacidad de un personaje-narrador para «invocar» un conjunto de imágenes visuales como un acompañamiento o ilustración de su narración verbal. Los **NARRADORES INVOCADORES**, sin embargo, producen imágenes que pueden o no corresponderse directamente con el relato verbal que ellos ofrecen. Con frecuencia, las imágenes simplemente sobrepasan o exceden el conocimiento o la capacidad del personaje-narrador verbal. Pero en otras ocasiones pueden existir llamativas diferencias de tono, contenido y autoridad cuando dos «versiones», una verbal, visual la otra, son presentadas y yuxtapuestas. Un ejemplo es la narración en voz en *over* de Holly en *Malas tierras* (Badlands, 1973); en ocasiones el tono y el contenido de la narración verbal está sorprendentemente en desacuerdo con las imágenes que vemos. Tal es también el caso de una película como *El año pasado en Marienbad*, en la que la banda de imagen con frecuencia contradice de forma manifiesta el relato verbal del personaje. Incluso en las ocasiones en las que las imágenes se corresponden exactamente con la narración verbal, el personaje-narrador puede ser totalmente no fiable, pese al hecho de que él o ella «producen» imágenes que casi de modo automático comunican un alto grado de «valor de verdad». Éste es el caso de la narración verbal-visual de Jonathon «que miente» en *Pánico en la escena*, probablemente el ejemplo más famoso de narración no fiable de personaje en el cine. También se ve en los personajes-narradores de *Rashomon*, cuyas versiones contradictorias del hecho central ponen en duda la veracidad de los narradores, incluso el espíritu-narrador que habla «desde más allá de la tumba».

Kozloff proporciona varios ejemplos y casos interesantes en su estudio de la narración en voz en *over*, *Invisible Storytellers* (1988). Con el deseo de evitar la dificultad de la terminología de Genette, Kozloff describe la narración homodiegética en voz en *over* como narración en primera persona, y la narración heterodiegética en voz en *over* como **NARRACIÓN EN TERCERA PERSONA**.

Dentro de los narradores en primera persona, Kozloff traza una distinción entre **NARRADORES MARCO**, personajes-narradores que comienzan su narración con las primeras imágenes de la película, pero cuyo acto real de narrar no es visualizado, como Alex en *La naranja mecánica*; y **NARRADORES INSERTADOS**, que comienzan a narrar después de que la historia ha empezado, y que son visualizados en el acto de narración, como en *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, 1945). Kozloff defiende que los narradores de marco poseen un mayor grado de credibilidad, o lo que Lubomir Dolezel llama **AUTORIDAD DE AUTENTIFICACIÓN**, la habilidad para establecer y verificar los hechos del mundo de ficción, del que tienen los narradores insertados, que pueden ser percibidos de forma más probable como **NARRADORES NO FIABLES**, y que deben «ganar» su autoridad de autenticación.

Los narradores de marco podrían incluso en algunos casos dar la impresión de que «autorizan» las imágenes, como en *Eva al desnudo*, de modo que la voz en *over*

de un personaje parece crear y controlar las imágenes, con la banda de imagen respondiendo a indicaciones procedentes de la narración verbal. Este mecanismo, sin embargo, es bastante limitado y nunca se mantiene a lo largo de toda una película. El caso opuesto resulta mucho más común, en el que una película o una secuencia comienza con la perspectiva limitada a un personaje-narrador, para dar paso a los poderes ilimitados del narrador «creador de imágenes» extradiegético, que presenta la información y una perspectiva general que excede el conocimiento y la capacidad del personaje-narrador. Black ha comparado esta operación con la **PSEUDO-DIÉGESIS** de Genette: «El proceso de transferencia del estatus narratorial desde un narrador invocador a un narrador intrínseco [extradiegético o cinematográfico]». Refuerza la «agencia dual» implicada en películas tales como *Perdición* (Double Indemnity, 1941) o *Encubridora* (Rancho Notorius, 1952) en las que el narrador intrínseco, «aquél que narra toda la película», la agencia que «es congruente con la actividad discursiva del mismo medio», comparte tareas narrativas con el personaje-narrador (Black, 1986, pág. 22). La autoridad limitada y el poder del personaje-narrador es subrayada por André Gaudreault, que defiende que incluso en *las películas en primera persona*, es teóricamente necesario postular lo que él llama el narrador fundamental, un narrador que controla el conjunto de técnicas cinematográficas, incluyendo la voz en *over* (Gaudreault, 1989).

El tratamiento que hace Kozloff de los narradores en tercera persona en voz en *over*, los cuales serían probablemente etiquetados como heterodiegéticos en el sistema de Genette, se ocupa fundamentalmente de la cualidad de omnisciencia transmitida por estas voces. Tal y como ella escribe: «Cuando un narrador no es un personaje, alguien que no participa en la historia que él o ella cuentan, ese narrador no está obligado por las leyes de plausibilidad que gobiernan a los personajes; el narrador es superior a ellos, el modelador de sus destinos» (Kozloff, 1988, pág. 97). Tales narradores heterodiegéticos «imitan» la autoridad y el poder del narrador cinematográfico extradiegético, al tiempo que se encuentran restringidos al registro verbal. El narrador heterodiegético en voz en *over* es normalmente un narrador marco, uno cuyo acto de narrar no es visualizado pero se le da una especie de flotación libre, un estatus carente de cuerpo, «una voz desde lo alto», aunque algunas películas utilizan un narrador heterodiegético insertado, como Peter Ustinov, en *Lola Montes* (Lola Montés, 1955) de Max Ophüls.

El género en la narración en voz en *over*

Dentro de la categoría general de narración del personaje, existe una tendencia a asignar diferentes subtipos sobre la base del género. Tal y como Kaja Silverman

señala en «A Voice to Match: The Female Voice in Classical Cinema» (1985), la voz en *over* desprovista de cuerpo, o el narrador marco, aparece de forma relativamente infrecuente en el cine clásico. Parece estar separado de la diégesis principal por una partición absoluta, e invertir la jerarquía usual sonido-imagen: parece *controlar* las imágenes, y dictar su orden desde una posición de conocimiento superior. Tal y como sugiere Pascal Bonitzer (1976, pág. 33), no es fácilmente integrable en el resto de la película, ya que proclama su independencia y su superior conocimiento de manera demasiado agresiva. Sin embargo, si la voz en *over* masculina desprovista de cuerpo es inusual y limitada a las películas de los años cuarenta y principio de los cincuenta, la voz en *over* femenina desprovista de cuerpo o el narrador marco femenino es casi inexistente. Silverman cita *Carta a tres esposas* (*A letter to three wives*, 1948), de Joseph Mankiewicz como el único ejemplo que ella conoce. En definitiva, parece ser que mientras el narrador marco femenino en primera persona, como en *Une simple histoire*, de Hanoun, y Holly en *Malas tierras*, pueden ser fácilmente encontrados, y narradores femeninos insertados o invocadores, como *Alma en suplicio*, pueden ser tan comunes como los masculinos, el narrador marco en tercera persona parece haber sido asignado estrictamente hasta ahora en el cine narrativo a voces masculinas.

La desconfianza

Una de las características de la narración del personaje es que ellos pueden mentir, cometer errores o distorsionar los hechos del mundo de ficción. A diferencia del narrador extradiegético impersonal, los personajes-narradores no poseen una autoridad de autenticación automática: lo que ellos dicen debe ser comprobado, comparado con otras versiones de los hechos, y juzgado de acuerdo con las características generales del ambiente en el que ellos residen. Sus afirmaciones no comunican de forma directa los hechos del **MUNDO NARRATIVO** —definido por el narratólogo literario Dolezel (1980) como los motivos autenticados de la narración— sino, más bien comunican una versión de los hechos, que puede estar sujeta a las parcialidades y limitaciones del personaje-narrador. El personaje-narrador simplemente da cuenta de un mundo, él no crea o inventa ese mundo. La creación de un mundo de ficción es competencia única del narrador extradiegético impersonal, una diferencia de capacidad que discutiremos en la siguiente sección de esta parte.

En el cine la *desconfianza* es asociada normalmente con un personaje-narrador intradieгético. Aunque algunos trabajos como *El año pasado en Marienbad* y *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1966), de Resnais, presentan un narrador extradiegético no fiable, tales experimentos son raros. Los personajes-narradores no fiables son también poco frecuentes en el cine. *Consejo de guerra* (*Breaker Morant*,

1980), *Rashomon* y *Pánico en la escena* son algunos de los ejemplos más famosos.

El ejemplo clásico de personaje-narrador no fiable en el cine es *Pánico en la escena* de Hitchcock. Varios autores, incluyendo a Chatman, Kozloff, Francesco Casetti y Kristin Thompson han propuesto varias explicaciones para la agencia que está detrás de «el *flashback* que miente» y el método que el espectador utiliza para separar lo auténtico de la versión de los hechos narrada. Thompson, por un lado, opina que Hitchcock ha violado uno de los principios de la narración extradiegética al ilustrar e incluso embellecer la mentira verbal de Jonathon, por lo que son tomadas como imágenes intrínsecamente ciertas, en connivencia con el engaño de Jonathon (1988, pág. 115). Chatman, por su parte, apela a la autoridad narrativa más elevada del **AUTOR IMPLÍCITO**, un agente que se sitúa entre el autor real y el narrador como el medio mediante el que evaluamos las versiones verdaderas y falsas de la historia (1986, pág. 141). El autor implícito ha sido definido por Wayne Booth (1983) como la persona, o la imagen implícita de un autor en el texto, situado detrás de las escenas y responsable de su diseño, sus valores y sus normas culturales. El autor implícito debe ser distinguido del autor real y del narrador. A diferencia del narrador, el autor implícito no presenta o relata hechos, pero se considera que es responsable de las elecciones generales hechas en el texto. A diferencia del autor real, el autor implícito varía con cada texto producido por el autor real. Desde el punto de vista de Chatman, el autor implícito sitúa la narración mentirosa de *Pánico en la escena* en un contexto que permite al espectador decidir el tema en cuestión.

Casetti todavía proporciona otra solución, aunque de tipo muy heterodoxo, al proponer que las imágenes «falsas» realmente corresponden a lo que Eve, que escucha a Jonathon, imagina mientras éste le cuenta la mentira. Así las imágenes son producidas por la subjetividad del personaje Eve, de acuerdo con Jonathon; se podría decir de Eve que trabaja en tándem con él para crear esta falsa narración homodiegética: un personaje produce el discurso verbal, el otro las imágenes. Por tanto el narrador extradiegético es relevado de su culpabilidad por «duplicidad» al ilustrar la mentira (Casetti, 1986b).

A pesar de la aparente dificultad para dar cuenta de este efecto, los personajes-narradores que mienten pueden ser entendidos, en general, simplemente como narradores invocadores que resultan ser deliberadamente mentirosos. Los personajes-narradores no se encuentran bajo ninguna obligación de «narrar la verdad», bien sea mediante palabras o imágenes; en la medida en que, más que «crearlo», ellos meramente «presentan» el mundo ficcional, pueden distorsionar los hechos de ese mundo sin poner ese mismo mundo en cuestión. El mundo ficcional todavía retiene su autenticidad, establecida por el narrador extradiegético, pese a la inexactitud de la historia del personaje-narrador. Aunque pueda parecer que las imágenes «exceden» el conocimiento o la capacidad del narrador invocador, tal y como sucede en *Pánico en*

la escena, mantienen su estatus de narración del personaje pese a la «ayuda» de un narrador extradiegético. La secuencia en *Pánico en la escena* se despliega claramente como narración del personaje, regresando al personaje-narrador cuando finaliza su historia; las imágenes que la ilustran y la embellecen simplemente no llevan la autoridad autenticadora de la narración extradiegética.

Más común que los narradores invocadores deliberadamente mentirosos, son los casos donde la narración en voz en *over* y las imágenes divergen, creando discrepancias que son normalmente leídas como precisiones, socavamientos o rechazos explícitos del relato verbal del personaje-narrador. Kozloff cita diversos ejemplos de este tipo, que van desde *La ingenua explosiva* (Cat Ballou, 1965) a *Chica para matrimonio* (Marrying Kind, 1952). Un ejemplo más reciente se puede encontrar en *Fool for Love* (1985), de Robert Altman. Cuando el personaje de May escucha a su padre narrar una historia acerca de su niñez, y la noche en la que el padre y la hija se encontraron en medio de un rebaño de vacas, las imágenes que acompañan la narración comienzan a divergir del relato oral en muchos de los detalles. Mientras el padre describe a la niña diciendo que lloraba incesantemente durante su excursión en coche, las imágenes la muestran silenciosa. Mientras él describe sus esfuerzos por tranquilizarla, las imágenes lo revelan atrapado en actividad amorosa con su madre en el asiento delantero. Las imágenes socavan la veracidad del relato del padre, no en su línea general, pero en sus detalles, sugiriendo una desconfianza en lo que se refiere al personaje-narrador que es simultáneamente «corregida» por el realizador de imágenes extradiegético. El espectador asigna un valor de autenticidad más elevado a las imágenes que a la narración verbal del personaje. Guido Fink, que escribe sobre películas de los años cuarenta como *Laura* (Laura, 1944) y *Alma en suplicio*, explica esto claramente:

Una convención aceptada de forma tácita parece afirmar que las imágenes y las acciones visualizadas... pueden omitir algo pero nunca distorsionar la realidad... Un extraño equilibrio o compensación gobierna esa narración oral; consciente, subjetivo, deliberado, nos ayuda a entender y racionalizar hechos, pero puede estar mintiendo; las historias narradas, es decir, representadas, los hechos mostrados, pueden ser parciales, desordenados, incompletos, pero nunca falsos (Fink, 1982, pág. 24).

Una interesante excepción a esta regla general, al margen de *Pánico en la escena*, es *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), de Buñuel. Aquí el narrador invocador, Mathieu, relata la historia de su relación con una hermosa mujer a un grupo de ávidos oyentes en un tren. La historia consiste en el relato de sus frustrantes encuentros con Conchita, una mujer que, de acuerdo con él, le ha perseguido con promesas no mantenidas de satisfacción sexual. La historia visualizada parece, en principio, corresponderse con su descripción. Pero en varios momentos una bella mujer es sustituida por otra: dos actrices distintas desempeñan el papel de Conchita, en

ocasiones cambiándose en la mitad de una escena. El espectador no puede dejar de darse cuenta de la sustitución, pero el personaje-narrador Mathieu, que parece al principio autorizar y controlar la narración, es completamente inconsciente. El narrador extradiegético ha socavado la versión de los hechos de Mathieu mediante la sustitución de una actriz por otra, conduciendo a un efecto altamente cómico. Pero no se puede decir que el narrador extradiegético comunique la «verdad» acerca de la situación de Mathieu, la verdadera y legítima versión de los hechos, sobre y por encima de su distorsionado relato: uno no llega a la conclusión de que Mathieu tiene dos novias llamadas Conchita. Por contra, los mensajes duales ilustran el funcionamiento de las posibilidades dialógicas e irónicas cuando la voz y la imagen se sitúan en oposición una a la otra.

El narrador cinematográfico

La cuestión de la **NARRACIÓN EXTRADIEGÉTICA** en el cine es un área de investigación considerablemente más ambigua que aquella del personaje-narrador. La narración extradiegética en el cine puede ser definida como la actividad discursiva o narrativa primaria que fluye del mismo medio del cine; es en palabras de Black «aquello que narra el filme en su totalidad» y comprende todos los códigos del cine. Varios nombres han sido propuestos para esta agencia, incluyendo «realizador de imágenes» de Kozloff, «*grand imagier*» de Metz, «narrador intrínseco» de Black, y «narrador fundamental» de Gaudreault. Puesto que la narración extradiegética es la agencia primaria responsable de relatar los hechos, es siempre exterior y lógicamente anterior al mismo mundo ficcional, al cual circunscribe. Por esta razón, nos referiremos de forma ocasional a esta agencia primaria como el **NARRADOR EXTERNO** o el **NARRADOR CINEMÁTICO**. En la medida en la que el cine es un medio mixto, la narración en el cine puede ser simultáneamente discursiva, al proporcionar la información de la historia por medio de una variedad de canales y un conjunto de códigos. La narración extradiegética, por lo tanto, no debe ser asimilada a ningún código o técnica particular, como el cámara-narrador. Tampoco debe ser confundida con el autor o el autor implícito, que están fuera del marco discursivo de la narración. El autor implícito y el autor real no tienen voz propia en la situación ficcional; ellos se comunican sólo a través de sus delegados, narradores extradiegéticos o intradieгéticos.

El debate central en lo que se refiere a la narración extradiegética en el cine gira en torno a la cuestión de si el cine posee el equivalente del narrador de la literatura (entendido como la expresiva o ilocucionaria fuente del discurso) o si esta función es en realidad una convención de la lectura por la cual el espectador simplemente asigna

la etiqueta de narrador, a posteriori, a ciertos efectos textuales específicos. Una cuestión secundaria es si la narración extradiegética en el cine deja sus marcas o sus huellas en el texto manifiesto del *récit* fílmico, permitiendo al analista especificar ciertas técnicas, códigos o inscripciones como significantes de una presencia del narrador, o modo de enunciación, o por otro lado, si la narración en el cine debe ser entendida de forma global, como una especie de mensaje sin emisor. Para Genette, los relatos literarios manifiestan las huellas de la presencia de un narrador a través de ciertos pronombres y tiempos verbales, a través del registro que él llama voz narrativa; pero la misma narración permanece como una abstracción, una inferencia por parte del lector, cuya experiencia tangible del texto se limita al *récit*. En el cine, se ha desplegado un vigoroso debate alrededor de los temas de la voz narrativa y la fuente del discurso, pero, sólo recientemente, estas cuestiones han sido formuladas dentro del discurso especializado de la teoría narrativa.

Con anterioridad a la emergencia de la teoría narrativa del cine como un campo distintivo de estudio, los temas relacionados con la estructura narrativa, particularmente el complejo asunto de la narración, eran articulados en el interior de otros paradigmas teóricos y sobre la base de distintas analogías. Bordwell ha clasificado las primeras aproximaciones a la narración en teorías miméticas y diegéticas. La **NARRACIÓN MIMÉTICA** ha sido definida por Platón como «narrativa por imitación», en la que el poeta habla a través de los personajes, «como si él fuera alguien más» (Platón 1963, pág. 638, en Bordwell, 1985, pág. 16). Normalmente se caracteriza como la representación o la imitación directa de una acción, como en el teatro, sin la mediación o la retrospección del acto de relatar de un narrador. De modo más general, las aproximaciones miméticas al cine se refieren a la imitación de la realidad o de la percepción humana en los procesos fotográficos. La **NARRACIÓN DIEGÉTICA**, por otro lado, es definida por Platón como «narrativa simple» en la que «es el mismo poeta el que habla» (ibídem). Las aproximaciones diegéticas a la narración fílmica enfatizan los aspectos discursivos del cine, y comparan el cine con un tipo de *retórica, discurso, o forma cuasilingüística de enunciación*. Partiendo de un concepto de cine como una forma de «contar», la composición de plano, el montaje, la iluminación, etc., son comparados con actividades lingüísticas.

Enunciación y narración cinematográfica

Este concepto de narración fílmica surgió a principios de la década de los setenta bajo la influencia de la lingüística estructural. Inicialmente, estuvo caracterizado por una especial preocupación por los códigos específicos, el trabajo de la denotación y las propiedades de la connotación que caracterizan al cine de ficción, una aproximación

que tiene su mejor ejemplo en el trabajo inicial de Metz. Con posterioridad, las teorías diegéticas de la narración desplazaron su énfasis a la enunciación, definida por Prince en narratología literaria como «Las huellas en un discurso del acto de generar ese discurso», como las palabras «yo» y «ahora» (Prince, 1987, pág. 27). En la teoría fílmica, la enunciación ha venido también a significar la constitución de la subjetividad en el lenguaje, y en segundo lugar, la producción y el control de las relaciones del sujeto a través del nexo imaginario establecido entre el narrador y el espectador por medio de su inversión mutua en el discurso del cine.

Las categorías ideadas por Emile Benveniste en la lingüística fueron particularmente influyentes sobre los estudios fílmicos durante esta fase, particularmente la oposiciones entre ÉNONCÉ y ÉNONCIATION; HISTOIRE y DISCOURS. Brevemente, Benveniste distinguió entre el *énoncé*, o la misma expresión, y la *énonciation* o acto de expresarse. Los estudios sobre la enunciación se centraron en los modos en los que el hablante o el narrador se inscribía a sí mismo en el mensaje, fundamentalmente a través de pronombres como «yo» o «mí», indicadores temporales como «ahora» o «después», referencias espaciales, etc., ofreciendo, así, un cierto **MODO DE DIRIGIRSE** al espectador. Los mensajes que llevan la marca o la huella específica del hablante, en los que el hablante está inscrito de forma no ambigua como la fuente del mensaje, están caracterizados como instancias del *discours*. Los mensajes que no llevan el sello personalizado del hablante son, por contra, caracterizados como *histoire*: «Nadie habla aquí, los hechos parecen narrarse a sí mismos» (Benveniste, 1971, pág. 208). La escritura histórica, y la prosa de ficción en general, son para Benveniste ejemplos de un mensaje en el que se borran las marcas de la enunciación: «La expresión histórica caracteriza la narración de hechos pasados... Hechos que tuvieron lugar en un cierto momento del tiempo se presentan sin ninguna intervención del hablante en la narración» (ibídem, pág. 206).

En la teoría fílmica, se decía que el modo de *histoire* caracterizaba al cine narrativo clásico. En un breve ensayo que tuvo una enorme influencia en la teoría fílmica, «Historia/Discurso: Nota sobre dos voyeurismos» (1976), Metz defendía que el cine clásico borra las marcas de la enunciación; en este tipo de cine no existen indicaciones específicas de un hablante o narrador en el mensaje, la película parece «contarse a sí misma». Pero encubierto dentro de esta forma ostensiblemente transparente de *histoire* existe un agencia discursiva oculta, invisible: la cámara. El cine, en efecto, «se enmascara» como *histoire*, aunque es en realidad un modo de *discours*, con una cualidad intencional definida cuyo propósito es influir en un público. En este sentido se corresponde con la descripción que hace Benveniste de *discours*: «Toda enunciación que asume un hablante y un oyente, y el hablante tiene la intención de influir al oyente de algún modo» (Benveniste, 1971, pág. 242). Al suprimir las marcas de la enunciación, el enmascaramiento de las insignias de un

«emisor» o un «hablante», el cine facilita un intercambio imaginario por el cual el espectador produce sus propios nexos con la expresión, dando la impresión de autorizar y controlar el espectáculo de la película, que se despliega como si fuera el producto de sus propios poderes de enunciación. La película parece ser narrada por el mismo espectador, que llega a ser, en la imaginación, su fuente discursiva.

Otros críticos se basaron en esta caracterización del cine de ficción como *discours* enmascarado como *histoire*, para defender que el cine de ficción contiene indicaciones específicas de enunciación en el sentido más literal, que el *discurso* del texto-fílmico puede especificarse de formas que son similares a los pronombres, los tiempos y los modos del lenguaje. Un ejemplo de esta aplicación literal de las categorías de Benveniste es el tratamiento que hace Mark Nash (1976) de *Vampyr* (*Vampyr*, 1931), de Dreyer. Aunque Nash no encuentra ejemplos de marcadores de tiempo en el cine, intenta analizar diferentes planos, tales como planos de punto de vista y planos descriptivos, como análogos a los modos de expresión en primera o tercera persona. Los planos que simplemente presentan la percepción de un personaje, o el mundo mismo de la historia, son considerados ejemplos de *histoire* en primera y tercera persona; de los planos que llevan la inflexión o las marcas de un autor se dice que son ejemplos de *discours*. Uno de los problemas del análisis de Nash es la ausencia de cualquier equivalente de la «segunda persona» en el cine.

Tal y como escribe Bordwell: «El pronombre de segunda persona es un componente necesario de la concepción de Benveniste del discurso: muestra claramente la presencia del oyente» (Bordwell, 1985, pág. 23).

Los críticos utilizaron, con mayor frecuencia, la **TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN** de un modo más metafórico para destacar la presencia oculta del *discours*, las marcas de la enunciación ocultas dentro de la *histoire* general del texto. Uno de los críticos más importantes que acentuó las marcas discursivas de un narrador dentro de un texto cinematográfico clásico es Bellour, el cual, en una serie de artículos sobre Hitchcock (Bellour, 1979), encuentra las marcas de «Hitchcock, el enunciador», en ciertos movimientos y posiciones de cámara, en ciertas repeticiones de encuadre e imaginería, en la mirada directa del personaje a la cámara, y en la inserción autobiográfica de Hitchcock en el interior del espacio ficcional de sus películas. En estos momentos, señala Bellour, Hitchcock marca explícitamente su presencia como creador/narrador, revelando que estas películas son un modo de *discours*.

Stephen Heath llegó a una caracterización similar del cine clásico en un ensayo llamado «Narrative Space» (Heath, 1981). Aquí la discusión de la enunciación o del modo de emisión une las categorías de técnica cinematográfica, discurso narrativo y las percepciones del espectador. Estos registros se unen por medio de una estructura o metáfora que tienen en común: la noción de «posición». Heath distingue cuatro sentidos en los que se puede decir que el concepto de «posición» estructura la

experiencia ficcional en el cine: la organización en perspectiva del plano individual, la organización espacial general de la película, considerada como que proporciona una especie de «visión ideal», la posición del narrador, su actitud o punto de vista, y las «posiciones del sujeto» puestas a disposición del espectador mediante las otras operaciones. Su argumento es que el estallido de un *discours* visible, mediante una violación de la perspectiva, una ruptura de la organización espacial general o un punto de vista narrativo contradictorio, fracturarían la posición de sujeto unificado del espectador, conduciendo hacia una fragmentación de la identidad y la autoconcordancia.

El centro de estas críticas sobre la narración como un modo de *discours* que destaca del fondo general de la *histoire* es en gran medida un producto de los modelos lingüísticos que influyeron de ese modo en el análisis fílmico de los setenta. Aunque utilizadas aquí para describir tipos de narración, las categorías lingüísticas de *histoire* y *discours* no deben confundirse con las categorías narratológicas de historia y discurso, o *fábula* y *syuzhet*. Pese al parecido de los términos, y pese al hecho de que Genette utiliza el término *histoire* como sinónimo de *fábula*, debe recordarse que la *histoire* y el *discours* de la teoría de la enunciación y la historia y el discurso de la narratología tienen significados completamente diferentes. *Histoire* y *discours* son cada uno un tipo de *énoncé*, dos formas de expresión que pertenecen al mismo «nivel» y que son, estrictamente hablando, mutuamente exclusivas, pese a la tendencia de la crítica cinematográfica a encontrar instancias ocultas de una en el interior de la otra. La historia y el discurso, por otro lado, se refieren a dos «niveles» muy diferentes, no formas diferentes, de ficción narrativa. Más que ser mutuamente exclusivas, se presuponen y se necesitan uno al otro. La historia, en la mayoría de la teorías narrativas, es equivalente a la *fábula* de los formalistas; es el contenido abstracto de la ficción, el nivel básico de los hechos de la historia, actores y lugares anteriores a su ordenación y presentación artística. Es un constructo puramente virtual, el cual, dependiendo de la perspectiva de uno, bien preexiste o es proyectado desde el *récit*. El discurso, equivalente al *syuzhet*, es la presentación narrativa real, las palabras, imágenes o gestos que nosotros percibimos, que son prácticas y materiales. A diferencia de los términos lingüísticos *histoire* y *discours*, las categorías narratológicas de historia y discurso no son formas distintas de presentar el mensaje o la expresión en pugna: ambas están implicadas en cualquier relato de ficción.

Las aproximaciones cognitivas a la narración

El trabajo reciente sobre la cuestión de la narración en el cine ha avanzado en dos direcciones diferentes: una es la aproximación cognitiva avanzada por Bordwell y

Branigan, que se centra principalmente en el proceso de lectura; la otra aproximación está influenciada por la narratología literaria y se preocupa fundamentalmente de modelar la jerarquía de las «voces» narrativas en el cine, un tópico que se ha centrado recientemente en la «fuente» narrativa o «instancia de emisión» del discurso fílmico narrativo. Ambas aproximaciones han intentado sistematizar los atributos de la narración.

Varios teóricos han encontrado que el concepto de narrador cinematográfico extradiegético es cuestionable en sus premisas más básicas. Escritores como Bordwell, Branigan y George Wilson, por ejemplo, creen que la importancia de designar una instancia de emisión o una fuente discursiva en el cine es mínima. Al defender que el modelo verbal que sostiene el concepto de narrador es inapropiado en el cine, estos escritores adoptan una versión de la teoría del «no narrador» en el relato de ficción en la literatura. Puesto que nada semejante a una presencia humana o un sujeto parlante puede ser discernido como la fuente de ciertos relatos, es más fácil asumir, en palabras de Benveniste, que «nadie habla», o que los hechos simplemente «se cuentan a sí mismos» (1971, págs. 206-208). Branigan suscribe esta opinión, la cual describe como una teoría empírica de la narración y por consiguiente sitúa el énfasis en el proceso de lectura:

Yo quiero enfatizar, sin embargo, que en mi visión de la narración no existe conciencia de un narrador que produce (origina) frases que después controlan el significado para un lector sino exactamente al contrario: las restricciones sistemáticas percibidas por el lector dentro de un texto son simplemente descritas como narración con la finalidad de ser colocadas cuando sea necesario en el proceso lógico de la lectura (Branigan, 1984, pág. 59).

La visión de Bordwell sobre la narración en el cine es muy similar:

Pero a la hora de ver películas, nosotros raramente somos conscientes de que se nos está diciendo algo por parte de una entidad que se parece a un ser humano [...] La mayoría de las películas no proporcionan algo así como un narrador definible, y no existe ninguna razón para esperar que lo hagan [...] Pocas veces, creo yo, se da al proceso narrativo el poder de señalar bajo ciertas circunstancias que el espectador debe construir un narrador [...] Nosotros no necesitamos construir un narrador en la base de nuestra teoría (Bordwell, 1985, pág. 62).

Bordwell presenta un razonamiento detallado para su rechazo del concepto del narrador cinematográfico, ofreciendo en lugar de éste un proceso más global que él llama, simplemente, narración. Enfatizando los procesos cognitivos y perceptuales que se dan al comprender un relato, defiende que la noción de que el discurso narrativo emana de una fuente definible o un punto de origen es simplemente una convención proporcionada por el espectador, y no es un factor privilegiado en la comprensión narrativa. Lo que es importante es el método particular del cine de dar indicaciones al espectador para realizar ciertas hipótesis e inferencias, que luego serán comprobadas y refinadas al tiempo que la película avanza: «En el cine de ficción, la narración es el

proceso mediante el cual el *syuzhet* de la película y el estilo interactúan en el proceso de indicar y canalizar la construcción de la *fábula* por parte del espectador» (Bordwell, 1985, pág. 53).

En algunos casos, la disparidad entre los procesos de estilo y del *syuzhet* pueden ser aislados como una característica genérica, como por ejemplo en el cine de arte y ensayo europeo. Bordwell analiza varios géneros y «modos históricos de representación» desde esta base, definiendo diversos tipos como «narración paramétrica», ejemplificada por *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson, «narración histórica materialista» como la que se encuentra en Eisenstein, y «narración clásica», caracterizada por el estilo hollywoodiense. Estos análisis llenan algo así como un vacío en las aproximaciones a la narración fílmica, ya que clarifican películas concretas mediante la combinación de análisis textual minucioso con una perspectiva teórica que demuestra la utilidad del método. El valor de esta aproximación queda particularmente bien demostrado en el análisis de *Pickpocket* de Bresson.

Aunque el que Bordwell se centre en la comprensión narrativa necesita del análisis de los procesos estilísticos, debe ser tomado en consideración que esto sitúa su teoría general en el marco de lo que Pavel llama narratología del discurso. Tradicionalmente, el análisis narrativo perseguía definir los elementos que todos los artefactos narrativos tienen en común, independientemente de manifestaciones específicas de los medios, tales como el «estilo». Mientras Tynianov, un escritor frecuentemente citado por Bordwell, también defendió la inclusión del estilo como un elemento de la estructura narrativa, el objetivo de su aproximación era reducir la importancia de los componentes específicamente narrativos del cine en favor de formas fílmicas «parecidas al verso» o «poéticas» (en Eagle, 1981, pág. 94). En el trabajo de Bordwell, el centrarse en el estilo como un aspecto de la comprensión narrativa, lo inclina en dirección hacia la teoría cognitiva y perceptual, pero puede también ser visto en el contexto de una división en la propia teoría narrativa. En su trabajo reciente, Genette también se ha opuesto a la idea de un nivel abstracto de hechos narrativos, manteniendo que la división entre *fábula* y *syuzhet* está abierta a discusión. Defiende que los hechos no existen independientemente de su representación. Centrarse en la representación, como opuesta a la estructura de la historia, ha llevado a varios narratólogos a poner el énfasis sobre las manifestaciones textuales, incluyendo el estilo, más que en los elementos de la historia que todos los relatos tienen en común.

Teorías recientes sobre el narrador cinematográfico

La teoría narrativa del cine también se ha desarrollado en otra dirección: varios

escritores se han centrado no en los procesos conceptuales, sino en la arquitectura de la forma narrativa. Uno de los asuntos centrales que une el trabajo de diferentes teóricos es la cuestión del narrador cinematográfico. Teóricos como Seymour Chatman, André Gaudreault, Francesco Casetti y Tom Gunning han defendido el concepto del narrador cinematográfico como esencial para la comprensión del proceso y la estructura de la comunicación narrativa del cine. De acuerdo con estos autores, la presencia de un narrador extradiegético, manifiesto o implícito, es una necesidad lógica, que dispone los principios directrices por medio de los cuales entendemos la jerarquía de los roles narrativos, determinamos la cualidad de verdad y autenticidad en el mundo ficcional, y comprendemos los hechos representados del cine como una especie de «mensaje».

El argumento general a favor de un narrador en el cine es congruente con la opinión de muchos teóricos de la literatura que piensan que el concepto de narrador es lógicamente necesario en todas las ficciones Rimmon-Kenan, por ejemplo, defiende que:

Incluso cuando un texto narrativo presenta pasajes de puro diálogo, un manuscrito encontrado en una botella, o cartas y diarios olvidados, existe además de los hablantes o escritores de este discurso una autoridad narrativa «más elevada» responsable de «citar» el diálogo o «transcribir» los registros escritos (Rimmon-Kenan, 1983, pág. 88).

Otros críticos literarios, como Dolezel y Marie-Laure Ryan, mantienen que los conceptos de verdad y autenticidad en la ficción son dependientes del concepto del narrador: la categoría del narrador proporciona el componente fundamental del contrato ficcional básico que el relato establece con el espectador o el lector. La importancia del narrador para el contrato ficcional general reside en el hecho de que sólo el narrador puede producir discurso funcional verdadero dentro de lo que es obviamente un constructo ficcional. En otras palabras, dentro del contrato narrativo general en el cual una ficción se relata a un receptor, existe otro nivel en el cual un narrador «cuenta la verdad» acerca del mundo ficcional. Tal y como escribe Ryan:

[El relato] trata de lo que es, desde el punto de vista del autor y del lector, un posible mundo alterno, pero en el nivel del contrato insertado, el hablante y el oyente se comunican acerca de lo que es para ellos el mundo real. Todo texto narrativo, cuyo narrador no esté alucinando, presupone un nivel en el que un hablante cuenta una historia como un hecho real y no como invención (Ryan, 1981, pág. 524).

Casetti ofrece una demostración de la importancia de este rol narrativo concreto en el cine mediante los análisis de *Cronaca di un amore* (1950), de Michelangelo Antonioni, y *Pánico en la escena*, de Alfred Hitchcock. Se centra en la función del **ENUNCIADOR**, una especie de híbrido del narrador extradiegético y el autor implícito, a la hora de dar validez o sancionar, en estas dos películas, la versión de los hechos

de un personaje sobre la de otro. El papel del enunciador es definido aquí en términos de cuatro funciones o manifestaciones de autoridad: **COMPETENCIA**: el conocimiento requerido para relatar la historia; **ACTUACIÓN**: la habilidad para relatar la historia; **MANDATO**: designación como agente responsable de referir el relato, y **SANCIÓN**: la autoridad autenticadora para establecer los hechos del mundo de ficción, sobre y por encima de cualquier otro registro falso acerca de los hechos del mundo de ficción y sus habitantes. Cuando el enunciador transfiere este rol a un personaje-narrador interno, todas estas cualidades deben estar presentes para que el discurso del personaje-narrador sea considerado como auténtico. Al detallar exactamente cuál de estos poderes es asignado a los narradores y narratarios internos de ambas historias, descubre que el atributo de sanción no le es concedido a los personajes de *Cronaca di un amore*, y tampoco le es concedido a Jonathon, el personaje-narrador «que miente» en *Pánico en la escena*. Mientras que estos personajes diegéticos parecen en un principio poseer todo lo que se requiere para asumir las obligaciones del enunciador: tener un mandato, una competencia y una habilidad para representar (comunicar) la historia, la cualidad crucial de ser capaz de confirmar, de sancionar la historia, no está presente:

El detective, Paolo, y Guido [en *Cronaca*] necesitan algo extra para ratificar lo que ellos han estado observando. Ellos necesitan una sanción [...] una especie de cupón de control como sello de garantía; esto legitimaría la presencia y la representación de los personajes [...] Pero como el mandato, la sanción tampoco puede alcanzar a las partes interesadas a menos que alguien valore las acciones desde el exterior [...] además de un receptor que es evaluado, un sujeto que evalúa... (Casetti, 1986, pág. 76).

El argumento de Casetti en lo referente a *Pánico en la escena* detalla el proceso mediante el cual la autoridad sancionadora no le es concedida a Jonathon como personaje-narrador, lo que lleva a la desautenticación de su versión de los hechos, presentada en el famoso «*flashback* mentiroso» hacia el principio de la película. Aunque el «*flashback* mentiroso» parece ser un registro auténtico de los hechos, el personaje-narrador o el narrador invocador no posee la autoridad autenticadora que el narrador extradiegético dirige, tal y como cabría esperar. Para que el discurso de Jonathon sea tomado como verdadero, el enunciador debe confirmar de algún modo la narración del personaje. En el modelo de Casetti, el narrador extradiegético podría delegar alguna de las cuatro funciones enunciativas en un personaje-narrador, tales como la representación y la competencia, y podría permitir que el mandato sea proporcionado por otro personaje, como Eve, que solicita abiertamente el relato de Jonathon, pero la habilidad crucial de ser capaz de sancionar el relato del personaje-narrador sólo puede residir en un narrador extradiegético que controla solo la función de autenticación. Mientras que todo lo que el narrador extradiegético modula produce un hecho para el mundo de ficción, el personaje-narrador, por contra, ha de

«ganar su autoridad autenticadora» (Dolezel 1980, pág. 18).

Tom Gunning ofrece una visión comprehensiva y sintética de la narración fílmica en «D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film», (1991). Gunning comienza por discutir la aparente dificultad de percibir el cine como una forma narrativa, dado su carácter abiertamente mimético. ¿Como se puede entender que el cine «cuenta» una historia, cuando en primer lugar «muestra» un mundo de ficción, de un modo aparentemente neutral, sin inflexión narrativa o comentario? Su solución es defender que es precisamente la canalización y la organización de la dimensión mimética del texto fílmico lo que define el rol de la narración cinematográfica:

La primera labor del narrador cinematográfico debe ser superar la resistencia inicial del material fotográfico al contar por medio de la creación de una jerarquía de elementos narrativamente importantes dentro de una masa de detalles contingentes. A través del discurso fílmico, estas imágenes del mundo se emiten a un espectador, desplazándose desde los fenómenos naturales a los productos humanos, significados dispuestos para un espectador. Es mediante el modelado y la definición de los significados visuales por lo que funciona el narrador fílmico (Gunning, 1991, pág. 17).

Esto se consigue por medio de un proceso que Gunning llama narrativización, concepto derivado de Stephen Heath, que hace referencia a la restricción de la riqueza de detalles miméticos del cine en la dirección de la coherencia narrativa: «el concepto de narrativización se centra en la transformación del mostrar en el contar, la restricción del excesivo realismo del cine con intenciones narrativas. (Gunning 1991, pág. 18).

Gunning se centra en el discurso narrativo del cine, el plano de la expresión como oposición al plano del contenido, el nivel que Genette llama el *récit*. En el cine, el discurso narrativo es especialmente complejo en el sentido en que funciona a tres niveles distintos de forma simultánea. Estos tres niveles, que Gunning describe como lo **PROFÍLMICO**, el material físico de la escena anterior al acto de filmar, la imagen encuadrada y el proceso de montaje, cada uno comunica información narrativa, pero es a través de su combinación, su trabajo de común acuerdo, mediante lo que se logra la narración en el cine. Mediante el proceso de narrativización, estos tres niveles se unen uno a otro formando el sistema general de la narración en el cine. Lo profílmico se ocupa de los elementos situados delante de la cámara para ser filmados: actores, iluminación, diseño de decorado, etc. Estos elementos, más que ser considerados simplemente como materia prima, pueden ser entendidos como discurso narrativo por el hecho de haber sido elegidos y seleccionados para comunicar significados narrativos. Al reconocer la tensión entre los aspectos miméticos y los narrativos del cine, Gunning remarca que «como discurso narrativo lo profílmico encarna una serie de elecciones y revela una intención narrativa detrás de las elecciones».

El segundo nivel del discurso fílmico es la imagen encuadrada. Esto implica composición y relaciones espaciales. La construcción de la imagen establece un

punto de vista particular sobre la acción, que incluye perspectiva, selección de la distancia de cámara y ángulo, y el movimiento dentro del encuadre. Gunning incluye en esta categoría los movimientos de cámara y los mecanismos ópticos como las imágenes fraccionadas, las sobreimpresiones y los planos con *catch*.

El tercer nivel de inscripción narrativa consiste en el montaje. El montaje crea varios sintagmas narrativos que permiten un amplio abanico de articulaciones espaciales y temporales entre los planos. Las relaciones de tiempo, por ejemplo, están registradas y manipuladas fundamentalmente a través del montaje.

Los tres niveles, que funcionan de común acuerdo, son considerados como los recursos mediante los cuales las películas «cuentan» historias, y así se dice de ellos que constituyen el narrador cinematográfico. «El narrador encarna el diseño que organiza el discurso narrativo, las intenciones que unifican sus efectos» (Gunning, 1991, pág. 24). En el caso de D. W. Griffith, puede ser descubierta una forma particular de sintetizar estos niveles, una aproximación a la narración que Griffith desarrolló mientras estaba en los estudios de cine Biograph. Esta organización particular de los tres niveles en Griffith, su aproximación sistemática a la forma narrativa, es llamada por Gunning **SISTEMA DEL NARRADOR**. Otros realizadores cinematográficos emplean diferentes sistemas narrativos, que pueden ser caracterizados por diferentes elecciones dentro y entre los tres niveles del discurso fílmico. Esto le permite especificar un abanico de narradores cinematográficos, que van desde el estilo narratorio «invisible» del cine clásico de Hollywood, al discurso narrativo altamente idiosincrático de, por ejemplo, Jean-Luc Godard.

El sistema del narrador utiliza los tres niveles diferentes del discurso fílmico con la finalidad de comunicar mensajes acerca del mundo de la historia, o la *fábula* y sobre la relación del narrador con el mismo discurso. Gunning adopta el modelo de Genette de estas relaciones, y muestra cómo las categorías de tiempo, modo y voz funcionan en el discurso narrativo fílmico, específicamente en relación con los tres registros de lo profílmico, el encuadre y el montaje de las películas de Griffith en la Biograph.

El modelo ofrece muchas ventajas sobre aproximaciones anteriores al relato fílmico, principalmente porque la jerarquía de las funciones narrativas que Gunning distingue promueve una visión comprensiva de la narración fílmica, mientras que también permite un alto grado de especificidad y matiz en la designación de los diferentes atributos de la narración. El mensaje modelizado a través del hecho profílmico, por ejemplo, puede ser distinguido del mensaje narrativo comunicado mediante el ángulo de cámara, aunque ambos mensajes son todavía considerados como funciones de la narración cinematográfica. La unidad conceptual que surge de esta visión de la narración fílmica no desvanece otras distinciones importantes de nivel y sustancia en el discurso narrativo del cine.

Un argumento diferente a favor de la existencia de un narrador extradiegético en el cine es presentado por Chatman Basando su teoría en el modelo comunicativo de la transmisión narrativa, Chatman mantiene que la noción de un «mensaje» narrativo presupone el concepto de un «emisor»: «El emisor está lógicamente implicado por el “mensaje”; un emisor está por definición firmemente asentado: inscrito o inmanente en cada mensaje» (Chatman, 1986a, pág. 140).

El mensaje narrativo, sin embargo, no necesita ser «contado», es decir, no necesita ser presentado bajo forma verbal. En su opinión, no existe ninguna razón para rechazar el concepto del narrador cinematográfico, simplemente porque no existe nada semejante a una voz parlante o un agente «que se parezca a un ser humano» que emita frases dirigidas hacia un espectador. El concepto de voz narrativa, después de todo, incluso en las ficciones verbales, es normalmente una metáfora: más que «vocalización», Chatman señala que la voz narrativa se refiere a una especie de codificación que denota una fuente o un emisor del material significativo. La historia puede en realidad ser mostrada, más que contada, presentada de forma icónica más que lingüística. La teoría de Chatman del narrador como un elemento constitutivo de la comunicación narrativa se extiende, al igual que la de Gunning, incluso a la presentación escénica: la organización espacial del plano y aparentemente, aunque esto no es afirmado, también a la organización profílmica de materiales, elementos a los que a menudo se hace referencia como a los aspectos miméticos del texto fílmico: «Las películas, en mi opinión, son siempre presentadas —mayormente y a menudo exclusivamente mostradas, pero en ocasiones parcialmente contadas— por un narrador o narradores» (Chatman, 1990, pág. 133). En este sentido, el narrador de Chatman es muy similar al de Rimmon-Kenan, que, en muy poca medida, «cita» o «transcribe» el diálogo o los gestos de los personajes.

En el cine, esta codificación narrativa es compleja y utiliza tanto los canales visuales como auditivos: iluminación, montaje, ángulo y movimiento de cámara, color, *mise-en-scène*, pueden todos ser atribuidos a las articulaciones visuales del narrador. La música, la voz en *over* y la voz en *off* pueden ser entendidas como sus manifestaciones auditivas. Para Chatman, el texto fílmico se narra en todos sus detalles; la actividad de un narrador difunde cada aspecto del texto.

La completa discrepancia de las posición de Chatman y Gunning y de las de los teóricos de la ausencia de narrador, ilustra la dificultad de especificar el papel del narrador externo en el cine. Ambas posturas representan rigurosos intentos por situar al cine en el amplio grupo de las formas narrativas, describiendo características del texto fílmico que puedan ser comparadas a las características dominantes de los relatos literarios. Pero estas teorías parecen ignorar las diferencias básicas entre texto fílmico y los relatos literarios, a saber, la abrumadora importancia de lo que el narratólogo literario Martínez-Bonati llama el **ESTRATO MIMÉTICO**, el «mundo real del

universo de ficción», el «dominio real» que el espectador imagina que percibe directamente, más que a través de la representación:

El «estrato-mimético» de la obra no es experimentado como lenguaje sino directamente como mundo: el lector no llega simplemente a la conclusión «el narrador dice P» a partir de las afirmaciones miméticas del narrador, también deriva «P es el caso» y considera P como un hecho no mediado del mundo real del universo de ficción. (en Ryan, 1984, pág. 131).

En el cine, esto correspondería a la distinción entre la presentación escénica y lo que podría llamarse los aspectos discursivos del texto, la distinción entre el mismo mundo ficcional y el tipo de interpolaciones expresivas, que podrían ser comparadas con la voz narrativa de Genette.

Muchos de los elementos textuales que Chatman, por ejemplo, asimilaría a la agencia de un narrador son percibidos por el espectador directamente como elementos del mundo ficcional, más que como elementos del discurso de un narrador. Material como la aparición de un actor, la localización o el decorado, la *mise-en-scène*, la totalidad del estrato mimético que Chatman adscribe a la actividad presentacional del narrador, son percibidos en primer lugar como el mismo mundo ficcional, y sólo en segundo lugar como un discurso del narrador. Mientras que su argumento de que el narrador cinematográfico cita o «presenta» el conjunto total de los hechos en el mundo ficcional no sirve para mantener la agencia del narrador en el primer plano del modelo, crea un problema igualmente difícil. ¿Cómo vamos a distinguir las «afirmaciones miméticas» del narrador, los elementos del texto fílmico que forman los «hecho(s) no mediados del mundo real del universo ficcional», de las interpolaciones expresivas del narrador, el equivalente fílmico de los juicios de un narrador, comentarios, interpretaciones y críticas? En el modelo de Chatman no hay forma de distinguir entre la «presentación» del mundo ficcional a cargo del narrador y los «comentarios» del narrador sobre este mundo ficcional. Gunning, por otro lado, distingue las diferentes actividades del narrador, pero no toma en consideración la distinción pragmática entre el estrato mimético del texto fílmico y la actividad modeladora de la narración.

La teoría narrativa del cine ha reconocido hace tiempo la distinción entre «comentario» y «presentación», aunque el problema ha sido formulado de modos diferentes y todavía tiene que ser resuelto de forma satisfactoria. En los debates del formalismo ruso, esta cuestión tomó la forma de discusiones sobre la dominancia relativa del «estilo» o la «historia» en la construcción narrativa del cine. La historia era considerada como una categoría mimética, evidenciada por la comparación formalista de las películas narrativas con el «teatro»; el estilo, por otro lado, se ponía en relación con el proceso y el método de presentar la historia, lo que podría ser llamado la postura narrativa hacia la historia. En la teoría de la enunciación, el asunto fue expresado en términos de *histoire* y *discours*, con una forma o la otra dominando

en una escena dada. Más recientemente, la teoría narrativa del cine se ha ocupado directamente de la estructura dualista del relato cinematográfico, y ha comenzado a construir modelos que pueden dar cuenta de dos tipos de narración, comentario y presentación, que funcionan simultáneamente.

André Gaudreault ha desarrollado una posición original sobre la narración fílmica en su reciente libro *Du littéraire au filmique: système du récit*. Defiende que el filme narrativo consiste en una superimposición de una forma mimética y no mimética de diégesis, una laminación de *mostración* y narración. La **MOSTRACIÓN**, en general, es el acto de «exhibir en progresión», de presentar los hechos en tiempo presente, una especie de «narración simultánea rigurosamente sincrónica» (Gaudreault, 1987, pág. 32). En la mayoría de los casos, la *mostración* está sujeta a una única temporalidad, el presente, y puede sólo «exhibir» o «presentar» los hechos cuando ocurren. Mientras que el modo más puro de *mostración* se encuentra en el teatro con su tiempo presente inamovible, la *mostración* también sucede en el cine en términos de la presentación directa de los hechos como si estuvieran ocurriendo en la inmediatez del tiempo presente. En la teoría de Gaudreault, la cámara es el mecanismo principal del *mostrador*.

El cine narrativo presenta a su vez los hechos miméticamente, a través de la *mostración*, y reformula el hecho, a un segundo nivel, de acuerdo con el punto de vista directriz del narrador. La distinción fundamental que marca los dos modos, de acuerdo con Gaudreault, es la introducción de una compleja temporalidad característica de la narración, la inserción de un «pasado narrativo verdadero» en el interior de un hecho aparentemente mimético, un «tiempo de reflexión» entre el momento en el que el hecho ha ocurrido y el momento en que es recibido. El «tiempo unipuntual» de la *mostración* sólo puede ser reformulado en un modelo significativo a través de una segunda inscripción narrativa. Únicamente mediante la narración el flujo temporal de la película puede ser reestructurado de acuerdo con una lógica y un propósito específico, y sólo mediante la narración se puede introducir un espacio entre lo ocurrido y su relato: tal y como escribe:

La «unipuntualidad» a la que se ve obligado el que muestra le impide de forma irreductible modular el flujo temporal del relato [...] Esto es porque el mostrador, cualquier mostrador, se agarra de forma tan cercana a la inmediatez de la «representación» que es incapaz de hacer accesible este espacio en el *continuum* temporal [...] Sólo el narrador nos puede transportar en su alfombra voladora a través del tiempo (Gaudreault, 1987, págs. 32-33).

El código principal a través del cual el narrador cinematográfico se expresa a sí mismo es el montaje: es el montaje, señala Gaudreault, el que comprende la «actividad del narrador fílmico que permite la inscripción de un pasado narrativo verdadero» (ibídem pág. 32). El montaje permite la introducción de un tiempo de reflexión entre el momento en el que los hechos han ocurrido, presentados bajo la forma de

mostración, y el momento en el que son recibidos por un narratario, permitiendo que el hecho sea reemplazado delante de los ojos del espectador en cualquier orden que el narrador desea, produciendo una «lectura guiada». El dominio del tiempo es la forma privilegiada mediante la cual el narrador se manifiesta a sí mismo, tomando los hechos recogidos por el *mostrador-cámara* y reconstruyéndolos de acuerdo con una lógica temporal que sirve de guía: «Sólo el narrador (= el montador) puede inscribir entre dos planos (por medio de cortes y articulación) la marca de su punto de vista, puede introducir una lectura guiada y por eso trascender la unicidad temporal que de forma inevitable constriñe el discurso de la narración» (ibídem, pág. 33).

Gaudreault defiende que la narración fílmica consiste en una mezcla única de estos dos modos de comunicación, una combinación de narración y *mostración*; en esencia dos clases de narración: la *mostración* expresada al nivel del plano individual, y la narración hecha posible por el montaje y su poder sobre la dimensión temporal.

Aunque esta aproximación es teóricamente prometedora, la aplicación concreta del modelo requiere que el texto fílmico esté programáticamente dividido más de acuerdo con la técnica que con la intención narrativa. Su distinción entre *mostración* y narración depende de la rígida separación entre trabajo de cámara y montaje. Al margen de volver a dar validez a una de las más viejas oposiciones en la teoría fílmica, la cual, tal y como él señala, ha dado forma a las teorías de Eisenstein, Balasz y Bazin, esta separación conduce a una desafortunada atomización del texto fílmico. El trabajo de cámara puede funcionar claramente como narración, en la medida en que el ángulo de cámara, el movimiento y el tamaño del plano pueden proporcionar el equivalente a una «lectura guiada». En realidad, el complejo total de la representación cinematográfica, incluyendo la iluminación, la textura de la imagen, el color, el sonido, la música, la voz en *over*, en breve, todos los códigos que Chatman asocia a la presentación narrativa del mundo ficcional, pueden ser utilizados para transmitir el análogo cinematográfico al comentario, la evaluación y el énfasis que Gaudreault desea reservar sólo para el montaje.

Una aproximación que mantiene la promesa de resolver estas dificultades es la teoría de la **NARRACIÓN IMPERSONAL**. Las premisas de esta teoría han sido expuestas por Ryan en la narratología literaria, y han sido adaptadas para el cine por el presente autor. El concepto central de la teoría de la narración impersonal es que el discurso narrativo impersonal implica dos actividades: crea o construye el mundo ficcional mientras que al mismo tiempo se refiere a él como si tuviera existencia autónoma, como si pre-existiera al acto ilocucionario. Por contra, la **NARRACIÓN PERSONAL**, por ejemplo, la narración de un personaje-narrador, no crea el mundo ficcional, sino simplemente da cuenta de él, al modo de un testigo o un participante. La situación paradójica de la narración impersonal, el discurso narrativo como creador del mundo del mismo modo que reflector del mundo, nos permite concebir al narrador al tiempo

como la fuente ilocucionaria del mundo ficcional y el agente que comenta, evalúa, cualifica y embellece los hechos del mundo ficcional.

Al crear el mundo ficcional, el narrador impersonal produce un tipo de discurso que es leído directamente como los hechos del «mundo real» del universo ficcional. La carencia de personalidad humana del narrador impersonal, permite al espectador imaginar que se está confrontando directamente al universo ficcional, dejando de lado cualquier reflexión sobre la forma del discurso narrativo. Lo que Martínez-Bonati llama el estrato mimético de la obra no es experimentado como discurso, sino más bien directamente como mundo (en Ryan, 1984, pág. 131). Esto resulta incluso más evidente en el cine que en la literatura donde el discurso narrativo, consistente en un conjunto de señales visuales y acústicas, es leído en primer lugar como los hechos del mundo ficcional, y sólo en segundo lugar como el modelo formal de imágenes y sonidos.

El personaje-narrador personal, por otro lado, no crea un mundo, sino simplemente da cuenta de él. Así, puede distorsionar los hechos del mundo ficcional, que todavía permanecen intactos pese al relato falso. Sin embargo, contrariamente a la opinión de muchos escritores, el personaje-narrador no fiable puede utilizar imágenes al igual que palabras, tal y como se ve en *Pánico en la escena*. Aunque algunos escritores, como Kozloff, defienden que es la convención del realismo la que impide que la banda de imagen distorsione la verdad (Kozloff, 1988, pág. 115), y otros, como Bordwell, que la narración que miente en *Pánico en la escena* no narra simplemente lo que el mentiroso cuenta sino que lo muestra como si realmente fuera objetivamente verdad (Bordwell, 1985, pág. 61), la fiabilidad de la imagen depende completamente de si es producida por el discurso de un narrador personal o invocador como opuesto al narrador impersonal. Tal y como dice Ryan, «todo lo que dice el narrador impersonal produce un hecho para el mundo ficcional» (1981, pág. 534), mientras que el narrador personal, por el contrario, «tiene que ganarse su autoridad autenticadora» (Dolezel, 1980, pág. 18).

El modelo descrito aquí tiene muchos elementos en común con la aproximación bi-lineal de Gaudreault. La superimposición de *mostración* y narración en Gaudreault puede ser comparada a las actividades de creación del mundo y reflexión del mundo características del narrador impersonal.

En segundo lugar, la acertada insistencia por parte de Gaudreault en que la característica definitoria de la narración es el lapso temporal entre el tiempo del hecho y el tiempo del relato puede ser entendida en términos de la distinción expuesta arriba entre la construcción del mundo ficcional por parte del narrador y la actividad de referirse a él como si fuera una entidad preexistente. Al reformular el problema de la temporalidad dual en términos de la distinción más fundamental entre las actividades de la narración —crear y reflejar el mundo— podemos evitar el problema

de asignar capacidades narrativas sólo a aquellos códigos o figuras que han sido utilizadas convencionalmente para manipular abiertamente las relaciones temporales, como el montaje. El lapso temporal que Gaudreault exige acertadamente a una teoría de la narración cinematográfica puede encontrarse en la capacidad del narrador impersonal para comentar el mundo ficcional, como si tuviera una existencia autónoma, independiente de y preexistente al acto ilocucionario del narrador.

El tiempo

Las relaciones de tiempo constituyen uno de los más importantes elementos de la estructura narrativa, y proporcionan una poderosa técnica artística para presentar el mundo de la historia de formas variadas y estéticamente interesantes. La categoría del tiempo se refiere a las relaciones temporales entre la historia y el *récit*, o la historia y el discurso. Al nivel de la historia, los hechos son concebidos como si ocurrieran en una secuencia cronológica estricta, en un orden simple y lineal. Al nivel del discurso, sin embargo, los hechos pueden ser presentados en un orden que se desvía de la pura cronología, en el cual los mecanismos *del flashback*, los paralelismos, el *flashforward*, complican la progresión del relato. Además, los simples hechos de la historia pueden ser presentados de un modo complejo que implique repetición, elipsis y la aceleración o la congelación del tiempo.

Aunque muchos narratólogos han discutido la cuestión del tiempo, la investigación más ampliamente aceptada de esta categoría es la que proporciona Genette en *Figures III*. El tiempo, junto con el modo y la voz, comprenden el *récit*, en el sistema de Genette. Además separa las relaciones de tiempo en tres subdivisiones principales: orden, duración y frecuencia. El **ORDEN** se refiere a la relación entre la secuencia en la que los hechos suceden en la historia y el orden en el que son contados. La pura cronología es un tipo de orden, mientras que los hechos presentados fuera de tal secuencia son llamados **ANACRONÍAS**. Las anacronías son de dos tipos: **ANALEPSIAS**, o *flashbacks*, y **PROLEPSIAS** o *flashforwards*. Las analepsias pueden ser **EXTERNAS**, si cubren un período de tiempo anterior a los hechos del relato principal, por ejemplo cuando un relato proporciona información de fondo, o pueden ser **INTERNAS**, si llenan un vacío en el relato principal.

En el cine, la cronología pura es utilizada en la mayoría de ocasiones. Tal y como Brian Henderson escribe: «Parece que la mayoría de las películas de cualquier época han sido contadas en orden puramente cronológico, mientras que de acuerdo con Genette ese orden es la excepción entre las novelas» (1983, pág. 5). Las desviaciones de la cronología pura son especialmente extrañas en los primeros veinte años de la historia del cine, de acuerdo con Henderson, aunque en *El nacimiento de una nación*

puede encontrarse una analepsia interna: «el Pequeño Coronel» relata a sus compañeros sureños los amargos acontecimientos que han sucedido bajo la Reconstrucción. Mientras que las analepsias son de algún modo más comunes en géneros como *el film noir*, las prolepsias resultan muy infrecuentes en el cine. Henderson cita a Nicholas Roeg y a Alain Resnais como realizadores cinematográficos que utilizan prolepsias de un modo cargado de intención, pero se mantienen como la excepción.

Henderson señala que, ya que el cine no tiene un sistema temporal firmemente asentado, cualquier desviación de la pura cronología debe ser profusamente señalada: voz en *over*, efectos musicales, cambios de vestuario o escenario, disoluciones o punteados de la imagen, del mismo modo que mecanismos como hojas que se arremolinan o páginas de calendario que pasan, guían al espectador siempre que se introduce un cambio en el orden: «El cine clásico reacciona al cambio de tiempo como si se tratara de un cataclismo; el espectador debe ser avisado a todos los niveles de la expresión cinematográfica, mediante sonidos, mediante imágenes, y en lenguaje escrito, por miedo de que se desorienten» (Henderson, 1983, pág. 6).

La segunda de las categorías de Genette referente al tiempo es la **DURACIÓN**. Las figuras de la escena, **PAUSA DESCRIPTIVA**, resumen y elipsis son las formas principales de duración, lo cual tiene que ver con variaciones de la velocidad o el ritmo constantes de la historia y el ritmo y los tiempos variables del discurso. La pausa descriptiva se da cuando el tiempo se detiene en la historia mientras que la descripción continúa de forma detallada. Un ejemplo en el filme podrían ser los planos iniciales de una secuencia que introducen al espectador a un decorado o un escenario. Tanto Henderson como Chatman consideran que la pausa descriptiva es una categoría problemática para el cine, porque incluso planos simplemente descriptivos de un paisaje a menudo de forma encubierta sirven para hacer avanzar el relato. Tal y como escribe Henderson:

Incluso si no ocurre ninguna acción en este plano o en este escenario, el tiempo dedicado a ellos genera expectación de acciones que están por llegar; ellos también son tics del reloj dramático. En realidad pocas cosas crean más expectación que planos de objetos sin voz en un filme narrativo (1983, pág. 10).

La relación opuesta entre tiempo de discurso y tiempo de la historia se da en la **ELIPSIS**. Aquí, el tiempo pasa en la historia mientras que no transcurre tiempo en el discurso. Las elipsis permiten a los realizadores cinematográficos eliminar por montaje hechos que carecen de importancia, para seccionar dramáticamente relaciones causa y efecto, y para cubrir de forma económica amplios períodos de tiempo de la historia. Mientras que la elipsis es típicamente utilizada para desempeñar funciones de compresión narrativa, algunos realizadores cinematográficos utilizan la elipsis de un modo altamente expresivo y simbólico, entre ellos Roberto Rosellini y

Bernardo Bertolucci, en cuyas películas la discontinuidad temporal es utilizada para articular un argumento lógico. En *1900*, de Bertolucci, por ejemplo, la elipsis sirve como uno de los elementos principales de análisis e interpretación histórica, enlazando momentos separados del pasado histórico de tal modo que emerge una relación discursiva. Del mismo modo en las películas de Rosellini, tal y como escribe Henderson: «La elipsis traza el movimiento de un argumento que no se ocupa de la diégesis convencional ...» (1983, pág. 10). Quizás el uso más ejemplar de la elipsis puede ser encontrado en las películas de Robert Bresson, en las cuales la técnica expresa temas importantes. Con frecuencia en Bresson, los hechos principales de la trama están completamente elididos: el hecho es representado sólo en su ausencia. La acumulación de semejantes hechos elididos sugiere un reino en el que la realidad de los fenómenos tiene menos importancia que las cosas que no pueden ser representadas directamente, tales como la espiritualidad o la gracia. Thomas Elsaesser (1983) ha apuntado que la elipsis es una fuerte marca de la enunciación, pero, a diferencia de otros sistemas enunciativos como la secuencia de montaje, normalmente oculta la marca de la enunciación, y permite al lector sentir que él o ella están realizando las conexiones. En el lenguaje de la teoría de la enunciación, es un caso clásico de *discours* enmascarando una *histoire*. En las películas de Godard, sin embargo, la elipsis es utilizada de un modo directamente autorial, dividiendo y separando el discurso de la película del mundo de la historia, de tal modo que hechos cruciales son elididos, las continuidades espaciales y temporales son fracturadas, e incluso los planos individuales tienen secciones que les han sido eliminadas, como en los famosos «*jump-cuts*».

La **ESCENA** es otra categoría de la duración, que se da cuando el tiempo del discurso y el tiempo de la historia coinciden. En la escena, el hecho es registrado sin manipulación temporal. Los ejemplos más claros de escenas en el cine son los planos-secuencia en los cuales el hecho gana poder dramático a través del énfasis en su duración. Ciertos realizadores cinematográficos como Renoir y Welles son bien conocidos por sus planos-secuencia, que subrayan dramáticamente los hechos más significativos de sus películas. Otros realizadores hacen uso de la **ISOCRONÍA**: la identidad entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, con la finalidad de desafiar el sentido convencional de ritmo en el cine, y llamar la atención sobre los ritmos habituales de recepción del espectador. Obras como *Jeanne Dielman*, de Chantal Ackerman, *Wavelength*, de Michael Snow, *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), de Straub y Huillet, y *Sleep*, de Andy Warhol, consisten casi completamente en escenas que se despliegan con toda la deliberación y lentitud de los hechos reales.

La cuarta categoría de la duración es el **RESUMEN**, en el que un amplio período del tiempo de la historia es condensado, o abreviado, en un breve pasaje del discurso. El

resumen es típicamente utilizado para mostrar una serie de hechos, desplegados sobre el tiempo, de una forma sucinta, como el montaje de las vías del tren, las ruedas y las estaciones, que podría ser utilizado para resumir un viaje a través del país, o el montaje de titulares de periódico que presenta de un modo condensado «la ascensión a la cima» de un político o una actriz. Un uso particular del resumen digno de mención puede encontrarse en la famosa secuencia de «la mesa del desayuno» en *Ciudadano Kane*, en la cual la desintegración del matrimonio de Kane a través del curso de varios años es indicada brevemente en una serie de encuentros durante el desayuno.

Además, existe una categoría de la duración no mencionada por Genette pero bastante evidente en el cine, a saber, lo que Bal llama **DETENIMIENTO**. Esta categoría se haya en contraste directo con el resumen, y puede definirse como el discurso que incrementa el tiempo de un hecho que ocupa un tiempo considerablemente más corto en la historia. En el cine las escenas que se desarrollan en movimiento lento son ejemplos primarios de detenimiento, como lo son los hechos reiterados desde una variedad diferente de ángulos de cámara, como la escena de los platos rotos en *El acorazado Potemkin* (1925), o la escena del ahogo en *Amenaza en la sombra* (Don't look now, 1973). Otro ejemplo puede encontrarse en la secuencia en que montan en bicicleta en *Sálvese quien pueda* (Sauve qui peut [la viel, 1981), de Godard, en la que las imágenes parpadeantes, tambaleantes, de la mujer que monta en bicicleta descomponen de forma efectiva el movimiento del personaje en fragmentos como los de Muybridge. El detenimiento aumenta de forma invariable el efecto dramático de la secuencia. En algunas películas se asocia con las respuestas subjetivas de los personajes, como en la escena de *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976), de Martin Scorsese, en la que Travis Bickle ve a Betsy en la calle por primera vez, o cuando Jake La Motta en *Toro salvaje* (Raging Bull, 1980) experimenta su epifanía extracorporal en el ring.

Debido a que el cine es discursivo de forma simultánea en sus diferentes canales de significación, la duración puede ser representada de forma diferente en las distintas bandas. En *Malas tierras*, por ejemplo, la voz en *over* de Holly resume los hechos de varios años, mientras que la imagen permanece en el presente. Las películas que utilizan la voz en *over* pueden situar de este modo dos esquemas de duración diferentes uno junto al otro.

La tercera gran categoría que Genette discute respecto al tiempo es la **FRECUENCIA**, que hace referencia a la relación entre el número de veces que algo ocurre en la historia y el número de veces que es representado en el discurso. Estas relaciones pueden ser destiladas en tres tipos: descripciones repetidas de unos hechos únicos, descripciones únicas de hechos repetidos, o una relación de uno a uno entre el hecho y la descripción. En el cine la **FORMA QUE SE REPITE** es raramente utilizada, y

se pasa generalmente por alto. Mientras que *Rashomon* es el ejemplo más famoso, con sus relatos repetidos y divergentes de la violación y el asesinato en el bosque, pueden encontrarse otros ejemplos como *Consejo de guerra*, *La estrategia de la araña*, de Bertolucci, y, en cierta medida, *The Thin Blue Line*, de Errol Morris. Todas estas películas se centran en el proceso de una investigación, con diferentes personajes proporcionando diferentes relatos de los hechos. Parecería que la forma que se repite debe estar motivada diegéticamente en el cine, justificada por los requerimientos de la historia y la presencia de más de un narrador intradieético.

El tipo opuesto es la descripción única que aparece para múltiples sucesos, conocida como el modo **ITERATIVO** o el **FRECUENTATIVO**. Es en ocasiones difícil distinguir en el cine lo iterativo de hechos que tienen la intención de ser vistos como sucesos singulares. Por ejemplo, una escena que representa una típica comida diaria, que tiene la intención de representar una serie de comidas semejantes, podría de repente resultar ser la ocasión de un suceso único. Genette reconoce esta indeterminación al desarrollar distintos tipos de iteratividad, incluyendo la **PSEUDO-ITERATIVO**, en el que ciertos hechos marcarán de forma clara el momento aparentemente común como fuera de lo ordinario, no susceptible de ser duplicado.

La cuestión de lo iterativo en el cine en general se complica por la viveza de las características de detalle del medio, su concreta expresión de la textura única de cada momento, que hace difícil para el cine conseguir la cualidad de generalización que es necesaria para lo iterativo. Podría incluso decirse que lo iterativo es imposible en el cine. De cualquier modo, tal y como dice Henderson parafraseando a Metz, el punto importante es que las películas son entendidas y que lo iterativo no es una excepción (1983, pág. 36).

La forma **SINGULATIVA** de frecuencia puede ser descrita como una única descripción de un único hecho. Es de lejos la forma más común en el cine, y es el estándar frente al que se miden todas las desviaciones. Genette también propone otro tipo de frecuencia, en la cual los hechos que suceden un número de veces en la historia son presentados un número x de veces en el discurso.

En definitiva, las relaciones de tiempo proporcionan uno de los medios principales mediante los que el discurso del cine puede variar, retardarse, elaborar o destacar las relaciones cronológicas de la historia. Los diversos mecanismos artísticos explorados por los formalistas en la literatura tienen un análogo en el cine en las relaciones temporales. Hasta la fecha muy poco trabajo se ha realizado en esta área del cine. Obras de Bordwell, Gaudreault, Burgoyne, Gunning, Henderson y Marsha Kinder tratan este tema, pero en su totalidad, el estudio del tiempo en el cine es una de las más amplias áreas por explorar en la teoría fílmica.

4. El psicoanálisis

La teoría psicoanalítica del cine representa, más que un alejamiento, un desarrollo de la semiótica del cine, ya que, tal y como señala Christian Metz: «Tanto los estudios lingüísticos como los psicoanalíticos son ciencias del hecho mismo del sentido, de la significación» (Metz, 1979, pág. 9). Algunos teóricos del cine vieron una relación entre el modo en el que la psique humana (en general) y la representación cinematográfica (en particular) funcionan, y consideraron que la teoría freudiana de la subjetividad humana y la producción inconsciente podrían arrojar una nueva luz sobre los procesos textuales implicados en la realización y el visionado de una película. Uno de los objetivos, por consiguiente, de la teoría psicoanalítica del cine es una comparación sistemática del cine como un tipo específico de espectáculo y la estructura del individuo social y psicológicamente constituido. Esta aproximación ve el psicoanálisis como un campo general de investigación, una matriz estructurante en la que los diversos términos y conceptos se interconectan para proporcionar un marco para que se elabore esta relación. Por este motivo, la discusión de términos específicamente fílmicos estará precedida por un breve resumen del psicoanálisis.

La teoría psicoanalítica

La utilización del psicoanálisis por parte de la teoría fílmica está basada fundamentalmente en la reformulación a cargo del psicoanalista francés Jacques Lacan de la teoría de Freud, más notablemente en su énfasis sobre la relación del deseo y la subjetividad en el discurso (y es este énfasis el que permite al psicoanálisis ser entendido como una teoría social). Tal y como lo formula Rosalind Coward: «Lo inconsciente se origina en el mismo proceso mediante el cual el individuo penetra en el universo simbólico» (Coward, 1976, pág. 8). Esto significa, en primer lugar, que los procesos inconscientes son de naturaleza esencialmente discursiva, y en segundo lugar, que la vida psíquica es a su vez individual (privada) y colectiva (social) al mismo tiempo. Para la teoría fílmica, considerar lo inconsciente suponía sustituir el cine como un «objeto» por el cine como un «proceso», abordar los estudios semióticos y narrativos del cine a la luz de una teoría general de la formación del SUJETO. El término sujeto hace referencia a un concepto crítico relacionado con, pero no equivalente a, el individuo, y sugiere un completo abanico de determinaciones (sociales, políticas, lingüísticas, ideológicas, psicológicas) que se entrecruzan para definirlo. Al rechazar la noción de yo como una entidad estable, el sujeto implica un

proceso de construcción mediante prácticas significativas que son al mismo tiempo inconscientes y culturalmente específicas.

El énfasis sobre los procesos inconscientes en los estudios fílmicos es lo que se conoce como aproximación **METAPSICOLÓGICA**, porque trata de la construcción psicoanalítica del sujeto espectador del cine. El término metapsicología fue inventado por Freud para referirse a la dimensión más teórica de su estudio de la psicología, la teorización de lo inconsciente. Esto supone la construcción de un modelo conceptual (un modelo que desafía la verificación empírica) para el funcionamiento del aparato psíquico y que está dividido en tres aproximaciones: la dinámica (los fenómenos psíquicos son el resultado del conflicto de fuerzas instintivas); el económico (los procesos psíquicos consisten en la circulación y distribución de la energía instintiva); y el topográfico (el espacio psíquico está dividido en términos de sistemas [inconsciente, preconsciente y consciente] e instancias [id, ego y superego]).

Como *consecuencia* del giro *desde* el «objeto» al «proceso», el objetivo del análisis se desplazó desde los sistemas de significado dentro de las películas individuales a la «producción de subjetividad» en la situación de visionado de la película; cuestiones acerca del espectador en el cine comenzaron a plantearse desde el punto de vista de la teoría psicoanalítica. Si el psicoanálisis examina las relaciones del sujeto en el discurso, entonces la teoría psicoanalítica del cine significa la integración de cuestiones de subjetividad dentro de nociones de producción de significado. Además, significa que el visionado de la película y la formación del sujeto eran procesos recíprocos: algo sobre nuestra identidad inconsciente como sujetos se refuerza al visionar una película, y el visionado de una película resulta efectivo debido a nuestra participación inconsciente. Desplazándonos desde la interpretación de películas individuales a una comprensión sistemática de la misma institución cinematográfica, algunos teóricos del cine vieron el psicoanálisis como una forma de dar cuenta del inmediato y penetrante poder social del cine. Para ellos el cine «reinscribe» aquellos procesos muy profundos y globalmente estructurados que forman la psique humana y lo hace de tal modo que anhelamos continuamente repetir (o re-representar) la experiencia.

El **PSICOANÁLISIS** es una disciplina, fundada por Freud, cuyo objeto de estudio es lo inconsciente en la totalidad de sus manifestaciones. Como método de investigación, consiste en traer a la conciencia el material mental reprimido. Como método de terapia, interpreta la conducta humana en términos de 1) **RESISTENCIA**: la obstrucción del acceso a lo inconsciente; 2) **TRANSFERENCIA**: la actualización de deseos inconscientes, generalmente en la situación analítica, mediante la otorgación de una especie de valor al analista que permite la repetición de conflictos anteriores, y 3) **DESEO**, la circulación simbólica de deseos inconscientes a través de signos ligados a nuestras formas más tempranas de satisfacción infantil. Como teoría de la

subjetividad humana, el psicoanálisis describe el modo en el que el pequeño ser humano llega a establecer un «yo» específico y una identidad sexual dentro de la red de relaciones sociales que constituye la cultura. Toma como su objeto los mecanismos de lo inconsciente: resistencia, represión, sexualidad infantil y el complejo de Edipo, y busca analizar las estructuras fundamentales del deseo que subyacen a toda actividad humana.

Para Freud, que descubrió y teorizó lo inconsciente, la vida humana está dominada por la necesidad de reprimir nuestras tendencias hacia la satisfacción (el «principio de placer») en nombre de la actividad consciente (el «principio de realidad»).[1] Llegamos a ser quien somos de adultos por medio de una masiva e intrincada represión de aquellas expresiones muy tempranas, muy intensas, de energía libidinal (sexual). (Como concepto, **LIBIDO** es bastante difícil de definir, en primer lugar, porque está en constante evolución dentro del pensamiento de Freud en la medida en que él iba refinando su teoría de los instintos, y en segundo lugar, no existe en la literatura una definición esclarecedora. Sin embargo, algunas características consistentes permiten la sugerencia provisional de que la libido es energía psíquica y emocional asociada a la transformación de los instintos sexuales en relación con sus objetos, o de forma más precisa, la manifestación dinámica del instinto sexual). Para Lacan, el proceso es también lingüístico; el sujeto llega a ser en y a través del lenguaje. Designa como «el **OTRO**» ese lugar inconsciente del habla, discurso, significación y deseo que forma la matriz de este proceso. En palabras de Terry Eagleton:

[El «otro»] es aquel que, como el lenguaje, es siempre anterior a nosotros y siempre se nos escapará, aquel que nos lleva en primer lugar a existir como sujetos pero que siempre supera nuestro entendimiento... Nosotros deseamos lo que los demás, nuestros padres, por ejemplo, desean inconscientemente para nosotros, y el deseo sólo se puede dar porque nosotros estamos atrapados en relaciones lingüísticas, sexuales y sociales, la totalidad del campo del «Otro», que lo genera (Eagleton, 1983, pág. 174).

Así, por razones obvias, lo **INCONSCIENTE** es central tanto para Freud como para Lacan. En términos muy generales, lo inconsciente se refiere a la división de la psique no sujeta a la observación directa sino inferida de sus efectos sobre los procesos conscientes y la conducta. Lo «inconsciente» es lo que Freud designa como aquel lugar al que son relegados los deseos no realizados en el proceso de represión que lo forma. Como tal, es concebido como aquel «otro escenario/escena» donde el drama de la psique (o, en términos lacanianos, de la «construcción del sujeto») es representado. En otras palabras, debajo de nuestra conciencia de las interacciones sociales diarias, existe una dinámica, un juego activo de fuerzas de deseo que es inaccesible a nuestros yos racionales y lógicos (aunque la división no es tan simple como parece; existe una constante reciprocidad transformadora entre los niveles de

actividad conscientes e inconscientes).

Lo inconsciente, sin embargo, no es simplemente un lugar dispuesto y en espera del deseo reprimido, es producido en el mismo acto de la **REPRESIÓN**: la exclusión inconsciente de impulsos dolorosos, deseos o miedos de la mente consciente, y que Freud consideró un proceso mental universal debido a su centralidad en la construcción de lo inconsciente como un dominio separado del resto de la psique. Y sus «contenidos» (representaciones de energía libidinal) sólo nos son conocidos mediante efectos distorsionados, transformados y censurados que son prueba de su trabajo: sueños, neurosis (el resultado de un conflicto interno entre un ego defensivo y un deseo inconsciente), síntomas, chistes, juegos de palabras y *lapsus-linguae*. Para Lacan, este inconsciente está al mismo tiempo producido y puesto a nuestro alcance en el lenguaje: el momento de capacidad lingüística (y la percepción de un yo hablante) es el momento de la inserción de uno dentro del reino social (y el reconocimiento de su diferencia, su mediación por los demás y el ser insertado en un sistema de intercambio verbal). El término «**SUJETO ESCINDIDO**» hace referencia a esta división psíquica: el sujeto humano está irremediabilmente escindido entre consciente e inconsciente y es, en realidad, *producido* en una serie de escisiones.

Al describir el proceso mediante el que se forma lo inconsciente, Freud parte de la vida hipotética del niño cuando se desarrolla, desde una identidad totalmente bajo la influencia de la satisfacción libidinal, hasta un individuo capaz de establecer una posición en un mundo de hombres y mujeres. Este mismo proceso es formulado en términos lacanianos de este modo: el sujeto nace en división y marcado por la **FALTA**, una serie de pérdidas que definen la constitución del yo. Estas pérdidas son activadas en varias **TRAMAS PSÍQUICAS**: momentos determinantes en los que nuestra identidad es formada como el resultado de nuestra implicación, a una edad muy temprana, con una red de relaciones familiares. «Quién somos nosotros» como individuos está pues relacionado con procesos de deseo, fantasía y sexualidad.

Tanto las descripciones de Freud como las de Lacan presentan una teoría de la mente humana que no es simplemente una parábola del desarrollo individual, sino un modelo general de la forma en que la cultura humana está estructurada y organizada en términos de la circulación del deseo. El proceso deseante comienza en los momentos más tempranos de nuestra existencia. En Freud, esto se ve en una de sus más radicales contribuciones a la teoría de la personalidad humana, el descubrimiento de la **SEXUALIDAD INFANTIL**; el erotismo existe en las experiencias de nuestra más temprana infancia.

Incluso antes de que el niño establezca un yo centrado (un ego, una identidad), o sea capaz de distinguir entre él mismo y el mundo exterior, el niño es ya un campo a través del cual actúa la energía libidinal de los instintos. Lacan reinterpreta esto, a la luz de su énfasis lingüístico, como el nacimiento simultáneo de la significación y el

deseo: al «comunicarse» el niño se convierte en un ser deseante. Es importante señalar que ninguna de estas «experiencias» formativas puede ser recordada en el sentido usual, ya que es precisamente debido a la represión por lo que se convierten en parte de nuestro carácter psíquico inconsciente. Al señalar estas tramas psíquicas, tanto Freud como Lacan se preocupan, más bien, de demostrar el trabajo de lo inconsciente, la producción de fantasía y el componente erótico del deseo que subyace incluso a nuestras actividades más banales (y aparentemente neutras); ellos no se preocupan del desarrollo del individuo *per se*.

El primer momento de pérdida en la formación del «sujeto» se asocia con el pecho, la ausencia del cual, tanto en la explicación freudiana como en la lacaniana, inicia el incesante movimiento de deseo, esa fuerza inconsciente, nacida de la ausencia y que evoca la imposibilidad de satisfacción, cuyos desplazamientos perpetuos son impelidos por una pérdida engendrante. El argumento freudiano puede ser resumido del modo siguiente: desde el preciso momento inicial en la vida de un niño, el pequeño organismo se afana por la satisfacción de esas necesidades biológicas (comida, calor, etc.), que pueden ser designadas como instintos para la auto-preservación. Sin embargo al mismo tiempo, esta actividad biológica también produce experiencias de intenso placer (la succión sensual en el pecho, un complejo de sentimientos satisfactorios asociados con el calor y el agarrar y similares). Para Freud, esta distinción indica la emergencia de la sexualidad; el deseo nace en la primera separación del instinto biológico de la pulsión sexual. Es importante el hecho de que el elemento de la fantasía ya está presente, puesto que todos los futuros anhelos de leche por parte del niño estarán marcados por una necesidad de recobrar esa *totalidad* de sensaciones que va más allá de la mera satisfacción del hambre. En otras palabras, existe un proceso de alucinación, un **PROCESO FANTASMÁTICO**, que funciona; cada vez que el niño llora en demanda de leche, podemos decir que el niño está en realidad llorando por la «leche» (leche entre comillas), esa representación o imagen alucinada de ese plus de satisfacción que surge cuando la necesidad del hambre es cubierta.^[2]

Lacan discute este momento en términos de la triada **NECESIDAD/DEMANDA/DESEO** para mostrar cómo la fantasía, el deseo y el lenguaje marcan al niño incluso en la pérdida originaria que engendra la subjetividad, la separación primaria del pecho. En principio existe sólo una necesidad física de comida, que el bebé expresa mediante el llanto. Una vez que la necesidad es abolida por la acción de la madre de traer leche, el niño conecta el llanto con la satisfacción recibida, por eso convierte la simple señal (el llanto) en una demanda dirigida a un «otro», alguien fuera y distinto del yo. El llanto se convierte así en un signo, que existe en una cadena de significado que también incluye el no llorar: el llanto *significa*. Pero, como referíamos arriba, una vez que esta cadena significante ha comenzado, siempre existirá algo que exceda la mera

satisfacción de la necesidad; la memoria del placer experimentado estará para siempre asociada con una pérdida, con algo que no está bajo el control del sujeto, y esta imposibilidad se convierte en deseo. Lacan llama a lo que surge de esta discrepancia entre la satisfacción de la necesidad y la demanda no satisfecha de amor **OBJETO PEQUEÑO A** (*objet petit a*), el objeto del deseo atrapado en la insaciable búsqueda de un placer eternamente «perdido». Lo que esto significa en términos más simples es que el deseo siempre existirá en el registro de la fantasía, de la memoria y de la imposibilidad. El sujeto (de deseo) lacaniano intenta, a lo largo de su vida, recapturar la fantasía de plenitud y unidad que está asociada con la experiencia primordial del pecho. El objeto original de deseo es así creado como *fantasía* en la diferencia entre la necesidad de comida y la demanda de amor, la diferencia entre la satisfacción de la necesidad instintiva y la memoria elaborada de esa satisfacción. Nunca es, por lo tanto, una relación con un objeto real independiente del sujeto, sino una relación con la fantasía. Y esta creación «fantasmática» se repite continuamente a lo largo de la vida del sujeto cuando diversos objetos «sustituyen» a lo que nunca puede lograrse por completo. Así, los lacanianos describen el deseo como: «circulando sin fin de representación en representación».

Un concepto relacionado con esto es el de **PULSIÓN**, o energía instintiva, definido como el proceso dinámico que dirige al organismo hacia un objetivo. De acuerdo con Freud, un instinto tiene su *fuerza* en un estímulo corporal; su *objetivo* es eliminar el estado de tensión que se deriva de la fuerza; y es en el *objeto*, o gracias a él, que el estímulo puede lograr su objetivo.^[3] En «Instincts and their Vicissitudes», Freud señala que «un instinto puede sufrir las siguientes vicisitudes: invertirse en su opuesto, volverse sobre el sujeto, represión, sublimación» (Freud, 1936c, pág. 91). Lo que es importante señalar acerca de la aproximación de Freud es que distingue las pulsiones del instinto biológico. La teoría de las pulsiones componentes explica al tiempo la disposición bisexual del niño y la variabilidad que determinará, a lo largo de la vida de un individuo, el tipo de representación que estará asociada con la pulsión.

En la explicación freudiana, en la medida en que el niño crece, existe una organización gradual de los instintos libidinales (que en un principio han circulado **POLIMÓRFICAMENTE**, sin estar fijados a un objeto específico ni motivados en una única dirección). Esta organización, aunque todavía centrada en el propio cuerpo del niño, ahora canaliza la sexualidad hacia varios objetos y propósitos. La primera fase de la vida sexual se asocia con la pulsión de incorporar objetos (la fase oral); en la segunda, el ano se convierte en la zona erógena (la fase anal); y en la tercera, la libido del niño se centra en los genitales (la fase fálica).

Nuestra discusión sobre Freud y Lacan es necesariamente provisional, simplificada por mor de dar una explicación. Hecha esta precisión, puede establecerse

una conexión laxa entre la fase oral de Freud y la **FASE DEL ESPEJO** de Lacan. El segundo de los momentos de pérdida que estructura la vida del niño en la formulación lacaniana implica la primera adquisición del «yo», es decir, el modo en el que el sujeto comienza a establecer *una identidad* dentro de un universo de sentido a través de una serie de identificaciones imaginarias, provocadas por una sensación inicial de separación, o diferencia. Lacan considera este desarrollo del yo y la formación de la psique en términos de **REGISTROS PSICOANALÍTICOS** que son más o menos equivalentes a las fases preedípicas y edípicas de Freud en la vida del niño.

En lo que Lacan llama el reino **IMAGINARIO** (imaginario en que, gobernado por procesos visuales, es un repertorio de imágenes), el primer desarrollo de un ego por parte del niño, una autoimagen integrada, comienza a tener lugar. Es aquí, en la fase del espejo, dice Lacan, que el ego llega a realizarse mediante la identificación del niño con una imagen de su propio cuerpo. Entre las edades de seis y dieciocho meses, el bebé humano está físicamente descoordinado, se percibe a sí mismo como una masa de inconexos movimientos fragmentarios. No tiene sentido que el puño que se mueve esté conectado con el brazo y el cuerpo, y así sucesivamente. Cuando el niño ve su imagen (por ejemplo, en un espejo, pero también se puede tratar de la cara de la madre o cualquier «otro» percibido como una totalidad), confunde esta forma unificada coherente con un yo superior. El niño se identifica con esta imagen (tanto en la medida en que refleja el yo, y como algo otro), y encuentra en ello una unidad satisfactoria que él no puede experimentar en su propio cuerpo. El niño internaliza esa imagen como un **EGO IDEAL**: un ideal de omnipotencia narcisista construido sobre el modelo de narcisismo infantil (o inversión de energía en el yo) y distinta del **IDEAL DEL EGO**, que está formado en relación con las figuras paternas en la situación edípica y se combina con el superego como una agencia punitiva de prohibición y conciencia. Este proceso crea la base para todas las identificaciones posteriores, que en principio son imaginarias. Lacan es muy específico acerca de la naturaleza ficticia de este sentimiento muy temprano del yo: «[El punto importante es que esta forma sitúa la agencia del ego ante su determinación social, en una dirección ficcional]» (Lacan, 1977, pág. 2).^[4] Así el imaginario, como uno de los tres registros psíquicos que regulan la experiencia humana (junto al Simbólico y el Real), implica una estructura narcisista en la que imágenes de otredad son transformadas en reflejos del yo. No puede ser simplemente señalado como una fase, porque sus influencias regresan constantemente en la vida adulta, particularmente en las relaciones amorosas.

Expresado de forma simple, para que de algún modo se produzca comunicación, nosotros debemos ser capaces a algún nivel de decirnos unos a otros: «Yo sé cómo te sientes». La habilidad para, de forma temporal, e imaginaria, *llegar a ser* otra persona comienza por este momento original en la formación del ego. Existe por tanto **NARCISISMO, RECONOCIMIENTO ERRÓNEO** y **ALIENACIÓN** en el momento del Espejo. El

sujeto narcisista se ve a sí mismo en otros, o, a la inversa, toma a «otro» por sí mismo. (El psicoanálisis toma el mito de Narciso, que se enamoró de su propio reflejo, como un paradigma tanto del inevitable fracaso al intentar poseer el objeto de deseo como del amor al yo que precede el amor a otros). Reconoce erróneamente la unidad imaginada como perfecta, como superior a sí mismo, y así idealiza lo que ve, o a la inversa, reconoce erróneamente esta imagen del yo como otra cosa. Este proceso sólo se da si el sujeto está alienado, situado a una distancia de su imagen «perfecta». O, expresado de otro modo: «El niño está dividido desde el momento que forma una concepción propia... Al decir “Ése soy yo” está diciendo “Yo soy otro”» (Lapsley y Westlake 1988, págs. 69-68).

Otro momento de abrumadora ausencia en la vida del sujeto es el de la adquisición del lenguaje, y por tanto la habilidad de simbolizar, descrita por Freud (y desarrollada por Lacan) mediante el ejemplo del juego del niño *FORTIDA*. En 1915, Freud desarrolló una teoría sobre el juego de su nieto, ya en edad de caminar, con un carrito de hilo, en el sentido de la manipulación por parte del niño de un «símbolo» lleno de significado en su esfuerzo por controlar la experiencia de pérdida. El juego implicaba al niño que lanzaba el carrito por el lado de su cuna y lo recuperaba, acompañándolo de «o-o-o-o» (*fort/gone*) y «da» (*there*).^[*] Bajo la hipótesis de que el niño había convertido el carrito en un símbolo de su madre, Freud observó que el placer del niño se derivaba de «él mismo representando la desaparición y el retorno de los objetos a su alcance» (Freud, 1959, pág. 34).

Lacan sitúa el énfasis no en el dominio, sino en la capacidad de comprender el lenguaje como un sistema de diferencias en el sentido de Saussure, en el cual el significado surge de las relaciones entre palabras, más que de sus propiedades intrínsecas. Una vez que el niño ha convertido el carrito en un «signo» en lugar de la madre, él puede también interpretar este signo sólo en términos de lo que no está: está presente porque no está ausente, y viceversa. Lacan conecta esta actividad de simbolizar con la ausencia fundamental en el corazón de todos los sistemas significantes, al poner en relación esta situación (en la que la palabra nunca es adecuada a la cosa) con el vacío primario que engendra el deseo:

[El] juego del carrito de hilo es la respuesta del sujeto a lo que la ausencia de la madre ha creado en la frontera de su dominio, el borde de su cuna, a saber, una *zanja*, alrededor de la cual uno sólo puede jugar saltando [...] Es en el objeto al que se aplica la oposición en realidad, el carrito [...] al [cual] le aplicaremos más tarde el nombre que lleva en el álgebra lacaniana, el *petit a* [...] La actividad en su totalidad simboliza repetición [...] es la repetición de la partida de la madre como causa de una *Spaltung* [escisión] en el sujeto, superada por el juego de alternancias, *fort-da*. [...] Está dirigido a lo que, en esencia, no está allí (Lacan, 1977, págs. 62-63).

Esta cita es de importancia primordial para la teoría psicoanalítica del cine ya que contiene tres conceptos básicos: escisión, *fort/da* y objeto pequeño a, los cuales,

aunque raramente mencionados de forma explícita en los análisis del cine (un personaje que desaparece puede ser descrito como «que representa» el objeto «pequeño a», por ejemplo), forman la matriz básica de la que se derivan todas las discusiones psicoanalítico-semióticas del cine. El sujeto escindido del psicoanálisis es el espectador en la teoría del cine psicoanalítica; la presencia y ausencia del juego *fort/da* es su mecanismo significante central; y el concepto crucial de la mirada no es otra cosa que el objeto pequeño a en el campo visual.

La pérdida más significativa que estructura la psique es aquella simbolizada por la **CASTRACIÓN**, y en realidad Lacan ve el **COMPLEJO DE EDIPO** como el momento central en la formación de lo inconsciente, un momento tan crucial que funciona para reinterpretar todas las estructuras previas en términos de su principal principio organizador: el reconocimiento de la diferencia sexual. Técnicamente, el complejo de Edipo hace referencia al cuerpo organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta hacia sus padres. Toma su nombre de una tragedia griega escrita por Sófocles, la cual, para Freud, dramatizaba la rivalidad (y el deseo de muerte) con el padre y el deseo sexual por la madre, que Freud consideraba como una verdad de la vida psíquica. La palabra **COMPLEJO**, que hace referencia a un grupo de ideas y sentimientos interconectados que ejercen un efecto dinámico sobre la conducta del individuo, enfatiza la intersección de relaciones más que la idea (de sentido común) de un desorden en la personalidad. Para Freud, que llamó a la situación edípica «el complejo nuclear de las neurosis» (Freud, 1963b, pág. 66), éste es un punto decisivo en la estructuración de la personalidad y la orientación del deseo humano, ya que define la emergencia del individuo en una autoidentidad sexuada. La teoría infantil de la castración es el resultado de la perplejidad del niño ante la diferencia anatómica entre los sexos; el niño considera la diferencia atribuible al hecho de que los genitales de la niña han sido cortados.

En las fases preedípicas, tanto el niño como la niña se encuentran en una relación diádica con la madre y comparten por igual impulsos masculinos y femeninos. Con el momento edípico, la relación de dos términos se convierte en tres, un triángulo, que está sexualmente definido, es formado por el niño y ambos padres. El progenitor del mismo sexo se convierte en un rival para el deseo del niño por el progenitor del sexo opuesto. El muchacho abandona su deseo incestuoso por la madre debido al miedo, al miedo del castigo por castración que percibe proveniente del padre; al hacer esto, se identifica con su padre (se convierte en él simbólicamente) y se prepara para ocupar su posición de rol masculino en la sociedad. El deseo prohibido hacia la madre es conducido a lo inconsciente, y el muchacho aceptará sustitutos para la madre/objeto deseado en su futuro como un hombre adulto. Para la mujer, el momento edípico no es un momento de temor, sino de realización, ella reconoce que ya ha sido castrada, y, desilusionada en su deseo por el padre, de mala gana se identifica con la madre.

Además, el complejo de Edipo es mucho más complicado para la muchacha, que debe cambiar su objeto amoroso de la madre (el primer objeto para ambos sexos) al padre, mientras que el muchacho puede sencillamente continuar amando a la madre.

El complejo de Edipo marca la transición desde el principio de placer al principio de realidad, del orden familiar a la sociedad en general. El miedo a la castración y el complejo de Edipo son las imposiciones simbólicas de las normas de una cultura, representan la ley, la moralidad, la conciencia, la autoridad, etc. Freud utiliza este esquema para describir el proceso mediante el cual el niño desarrolla un sentido unificado del yo (un **EGO**) y ocupa un lugar particular en las redes culturales de relaciones sociales, sexuales y familiares.

Mary Ann Doane describe este proceso en términos lacanianos:

Es con el complejo de Edipo, la intervención de un tercer término (el padre) en la relación madre-hijo y la serie resultante de desplazamientos, los cuales reformulan la relación con la madre como el deseo de un objeto perpetuamente perdido, que el sujeto accede al uso activo del significante (Doane, 1978, pág. 11).

El término «significante» confirma el énfasis lingüístico de Lacan, en el que la situación edípica se convierte en un conflicto entre el deseo y la ley, representado en lo que él llama el registro **SIMBÓLICO** de la psique. En el sentido más amplio, esto significa que el momento edípico implica estructuras simbólicas, representaciones que son significantes para el sujeto, más que individuos reales. Y el drama es representado en lo inconsciente, de ahí que implique un red de significación radicalmente distinta de nuestras vidas diarias.

Debido a su énfasis lingüístico, Lacan relee el complejo de Edipo a lo largo de estas líneas: el niño sale de la unidad preedípica con la madre no sólo a través del miedo a la castración, sino también mediante la adquisición del lenguaje. Así el momento de capacidad lingüística (la habilidad de hablar, de distinguir un yo hablante) es también el momento de la inserción de uno en un reino social (un mundo de adultos y de intercambio verbal). Lacan enfatiza la conexión entre lo lingüístico y lo social subsumiendo la adquisición del lenguaje y la prohibición del incesto bajo la ley general de la cultura, designada como el **NOMBRE DEL PADRE**: es la agencia (no debe confundirse con el padre «real») que instituye y mantiene la ley e impone una identidad sexual sobre el sujeto.

Lacan considera dos leyes simbólicas que caracterizan a la especie humana, la capacidad de un lenguaje y el **TABÚ DEL INCESTO**, que gobiernan la formación del mismo inconsciente. El tabú del incesto es la prohibición de relaciones sexuales entre parientes de sangre, vista en términos culturales como la agencia proscritora (o la ley universal de las estructuras familiares) que establecen las condiciones mínimas para la definición de una cultura. Tal y como mantiene Lacan:

La ley primordial es por tanto aquella que al regular los vínculos matrimoniales sobreimpone el reino de la cultura sobre aquel de una naturaleza abandonada a la ley del emparejamiento. La prohibición del incesto es meramente su pivote subjetivo [...] Esta ley, así, se revela suficientemente como semejante a un orden de lenguaje (Lacan, 1977, pág. 66).

Debido a que se establece una conexión con el lenguaje, un principio general estructurador de la cultura y los orígenes de lo inconsciente, puede decirse que lo inconsciente está presente en todos nosotros, que hemos aprendido a hablar, a utilizar el lenguaje. Aprendemos a hablar en la lengua y las costumbres de nuestra cultura particular; Lacan invierte esto para decir que somos en realidad *hablados* por la misma cultura. Nuestro sentido de yo se forma a través de las percepciones y el lenguaje de otros, incluso a los niveles más profundos de lo inconsciente. Esto es otra forma de ilustrar la función simbólica de lo inconsciente, en su intersección con una función social igualmente determinante.

El trabajo de Lacan depende de una alianza entre el lenguaje, lo inconsciente, los padres, el orden simbólico y las relaciones culturales. El lenguaje es lo que nos divide internamente (entre consciente e inconsciente), pero también es eso que nos une externamente (a los otros en la cultura). Mediante la reinterpretación de Freud en términos lingüísticos, Lacan enfatiza las relaciones entre lo inconsciente y la sociedad humana. Estamos todos ligados a la cultura mediante relaciones de deseo; el lenguaje es tanto aquello que habla desde el fondo de nuestro interior (mediante esquemas y modelos que preexisten a nuestro nacimiento), como aquello que nosotros hablamos en nuestra continua interacción con otros.

Como un orden de estructuras sociales preestablecidas (tales como el tabú del incesto que regula las relaciones matrimoniales y de intercambio), lo Simbólico introduce el reconocimiento de «otros» culturales. Donde lo Imaginario era caracterizado por las relaciones armoniosas y duales de madre e hijo, lo Simbólico está marcado por la intervención de un tercer término disruptivo. Así la figura del padre representa el hecho de que existe una red familiar y social más amplia, y por implicación, que el niño debe buscar una posición en ese contexto. El niño debe ir más allá de la identificación imaginaria del reino dual en el cual la distinción entre yo/tú siempre se vuelve borrosa, para tomar una posición como alguien que se puede designar a sí mismo como «yo» en un mundo de terceros, adultos sexualmente diferenciados («él», «ella» y «ello»). La aparición del padre prohíbe así la unidad total del niño con la madre, y causa que el deseo sea representado en lo inconsciente. Debido a que el discurso Simbólico connota el reino de todo discurso e intercambio cultural, cuando entramos en el **ORDEN SIMBÓLICO** entramos en la misma lengua/cultura. Existe por tanto una dimensión social compartida para lo inconsciente; el significado ya no es por más tiempo simplemente una consecuencia del desarrollo social, es la fuente de la que el ser social se deriva.

Lacan opone lo Simbólico a lo Imaginario (aunque están en una relación

imbricada compleja) ya que es el orden de los sujetos sociales que utilizan el lenguaje. Esta oposición se deriva de tres puntos principales. En primer lugar, porque hace referencia a la organización de la sociedad en términos de autoridad paterna, lo Simbólico está regulado por la ley del padre, mientras que las relaciones diádicas de lo Imaginario pueden considerarse como dominadas por la madre. En segundo lugar, como el orden del lenguaje y la significación estructurada, lo Simbólico está organizado en términos del sujeto que habla, mientras que lo Imaginario es mayormente prelingüístico. Y en tercer lugar, debido a que el acceso a lo Simbólico se constituye a partir de la renuncia de los sentimientos incestuosos hacia la madre, es considerado como un orden de ley y lenguaje fundado sobre la represión de lo Imaginario.

Para Lacan, el significante de la castración es el FALO, y la formulación lacaniana del guión edípico está encuadrada en términos de su posesión. En la antigüedad clásica el falo era la representación figurativa del órgano masculino; en psicoanálisis el término denota la función simbólica de este órgano como el posible objeto de la castración en la relación edípica. En su función como significante, y de aquí su diferencia del genital masculino real, el falo no es el símbolo de una cosa; más bien representa el propio hecho de significar en sí mismo. Así, *ambos* sexos se definen a sí mismos en relación con el falo, como significante de la falta, y es esta representación de la ausencia la que simboliza todas las separaciones anteriores. El momento de la castración divide el mundo entre aquellos que poseen los medios para representar esta ausencia y aquellos que no los poseen.

Esto se debe a que en la estructura de Lacan se supone que ambos sexos *son* el falo durante la fase preedípica. El niño pequeño se imagina lo que la (M)adre desea, el objeto que satisfará su deseo de plenitud que surge de su sensación de falta. El guión de la castración, representado por el falo, marca la transición desde ser a tener, y por tanto crea la división entre masculino y femenino que la posesión del falo significa. Pero esto no es la misma cosa que la distinción, anatómica o biológica, entre el pene y la vagina. Más bien, el falo tiene un valor simbólico, cuyo estatus como un objeto transformable y separable, le convierte en el único factor en relación con el cual ambos sexos toman una posición que es definida en términos de presencia y ausencia, de tener o no tener. El falo puede ser visto como en posesión de dos significados interrelacionados, que se corresponden a las fases preedípica y edípica. En primer lugar, como un órgano imaginario y separable, el pene que el niño cree que la madre posee, es un efecto de una fantasía de unidad y plenitud. En segundo lugar, como resultado del reconocimiento de la castración, el falo viene a significar la ley del padre y una entrada en lo Simbólico. Como tal, es una presencia que representa una ausencia, un significante de la pérdida y así una versión posterior del objeto perdido originario (el pecho).

Cuando se hace referencia al falo como el **SIGNIFICANTE DEL DESEO**, se entiende que desempeña un papel simbólico en los deseos de los tres protagonistas del triángulo edípico, la madre, el padre y el niño; es el objeto al que se dirige el deseo. Es por tanto no un objeto real, sino uno ausente (un objeto fantasmático marcado por la pérdida), uno que figura en una relación significativa triangular; en realidad nunca «pertenece» a ninguno de los tres. En palabras de Parveen Adams: «Lo que le falta [a la mujer] no es el pene como tal, sino el medio para representar la falta» (Adams, 1978, pág. 67). Como significante del deseo, el falo representa la sustitución de las gratificaciones inmediatas de la sexualidad infantil con un reconocimiento del yo como un sujeto social, sexuado, que habla.

Todas estas «representaciones» de pérdida que produce el inconsciente a través de un proceso de represión también fisuran al sujeto como una entidad ideal, es decir producen un **SUJETO ESCINDIDO**. Estrictamente hablando, en Freud existe una separación entre dos niveles del ser, la vida consciente del ego, o yo, y los deseos reprimidos de lo inconsciente. Un modelo relativamente esquemático está implicado en esta división, en la cual los deseos culpables, ocultados bajo la superficie del entendimiento consciente, produce que lo inconsciente llegue a manifestarse. Lo inconsciente es radicalmente distinto de la vida consciente racional, es totalmente *otro*, extraño, ilógico y contradictorio en su juego instintivo de las pulsiones y su incesante anhelo de satisfacción. El psicoanálisis lacaniano modifica (y multiplica) esta separación en términos de lingüística estructural: el sujeto dividido se produce en el lenguaje como una dinámica constante de diferencia articulada.

Stephen Heath describe el proceso de este modo:

El paso al interior de y al lenguaje divide y *en esa división produce* al individuo como sujeto [...] El sujeto, por tanto, no es el principio sino el resultado de una estructura de diferencia, del orden simbólico, y el resultado indica una pérdida, la división, que es el constante «drama del sujeto en el lenguaje» [...] En breve, existe una permanente representación del sujeto en la misma lengua (Heath, 1981, págs. 117-118).

El sujeto escindido es distinto del «individuo» tal y como es concebido por la **PSICOLOGÍA DEL EGO**. El énfasis lacaniano en la articulación de la subjetividad mediante procesos sociales contrasta con las interpretaciones normativas, restrictivas y desarrollacionistas de la psicología del ego, que ve la resistencia como externa al ego ya constituido y unificado. El ego es concebido como una agencia de adaptación, mientras que para los lacanianos la resistencia es interna, parte de la constitución del mismo ego. Consideran al ego como el producto dinámico de identificaciones, en un proceso dialéctico y continuo, cuyo resultado es, hablando de forma simple, la formación de un objeto-amado. Mientras que la psicología del ego persigue sostener al sujeto unificado mediante el reforzamiento de la percepción de un yo coherente, el psicoanálisis lacaniano implica una crítica de esta unidad idealizada por medio de la

introducción de la contradicción y la división en la misma noción de la formación del sujeto.

La distinción se reduce a una cuestión de énfasis; una vez que lo inconsciente y sus mecanismos son vistos como que establecen la discontinuidad fundamental de la vida psíquica, no puede nunca existir certeza absoluta *acerca* de la observación empírica. Radicalmente separado de la experiencia objetiva, el inconsciente dinámico es concebido como un lugar de deseo, atravesado perpetuamente por impulsos que sobrepasan nuestra comprensión consciente. Teorías de la percepción y el conocimiento pierden esta radical heterogeneidad del inconsciente, mientras que es concretamente esa diferencia de la vida consciente la que define la perspectiva lacaniana. Un concepto relacionado es aquel de la **REALIDAD PSÍQUICA**, un término utilizado por Freud para designar la correlación del mundo de la psique y el mundo material, una relación que permite a elementos en el interior de la psique adquirir para el sujeto la fuerza de la realidad. Es un concepto íntimamente conectado con los deseos inconscientes y, tal y como lo describe Jean Laplanche y J.-B. Pontalis, la «noción está conectada con la hipótesis freudiana sobre los procesos inconscientes: no sólo estos procesos no toman en cuenta la realidad exterior, también la reemplazan con una psíquica» (Laplanche y Pontalis, 1973, pág. 363). Sin embargo, esto no significa simplemente una oposición entre dos tipos de realidad; más bien, los deseos inconscientes y su formación como fantasías están constantemente implicadas en la vida material del sujeto, mientras que la relación entre lo consciente y lo inconsciente es una relación de conexiones enmascaradas.

Al sujeto escindido también se hace referencia como el **SUJETO EN EL LENGUAJE** o el **SUJETO HABLANTE**, convirtiendo la conexión entre identidad, subjetividad y lenguaje en una característica fundamental de lo inconsciente. Decir que el sujeto «actúa en el lenguaje» es reconocer la presencia diferenciadora de lo inconsciente en cada acto de habla. El yo hablante es una unidad ilusoria (y elusiva) que permite que la comunicación tenga lugar, pero debajo de cada sujeto hablante está la fuerza contradictoria de lo inconsciente articulando su propia lógica, su propio lenguaje de deseo. Así, cuando nosotros hablamos, nunca existe simplemente un significado completo, obvio o lógico para nuestras palabras (ya que «nuestras palabras» son siempre la suma de las mismas palabras y de nuestra afirmación de ellas). Tú el sujeto, como el sujeto de una frase, siempre ocupa una posición de algún modo arbitraria cuando se habla. El pronombre «yo» permanece en lugar del sujeto siempre elusivo, el yo hablante.

Por tomar el ejemplo citado con más frecuencia, cuando digo «yo estoy tumbado», el «yo» en la frase es bastante estable y coherente; pero el «yo» que pronuncia la frase (y pone su veracidad bajo cuestión en el camino) es una fuerza que se desplaza, en perpetuo cambio. Por motivos de comprensión, el «yo» de la frase y

el que la produce/pronuncia son colocados en una unidad que es de un tipo imaginario. Así existe un cierto nivel de ilusión sobre la identidad; nosotros estabilizamos el desplazamiento que se da al hablar para hacer posible la comunicación. Es en este sentido en el que la identidad del sujeto hablante, totalmente consciente, auto-presente y con dominio de sus significados, es un constructo ficcional.

Además, presentado en términos de psicoanálisis lingüísticamente orientado, el «yo» de la afirmación (el sujeto del *énonce*) está diciendo la verdad: es un hecho que lo que yo digo es falso. Pero el yo que produce la afirmación (el sujeto de la *énonciation*) está realmente engañando al oyente, produciendo de forma engañosa una afirmación que aparece como verdad. Y esto es incluso más complicado, ya que el sujeto de la enunciación está, en realidad, afirmando también la verdad: yo te estoy engañando (ése es mi deseo). Al engañar, el sujeto de la enunciación está siendo fiel a [su] deseo. Este desplazamiento contradictorio y el juego de significados son una evidencia de que el inconsciente está trabajando. Stephen Heath demuestra que la conexión entre la significación, lo inconsciente y la formación del sujeto resulta central para el pensamiento de Lacan:

Lo inconsciente es el hecho de la constitución-división del sujeto en el lenguaje; un énfasis que incluso puede llevar a Lacan a proponer sustituir la noción de lo inconsciente por aquella del sujeto en el lenguaje. «Es un círculo vicioso decir que nosotros somos seres hablantes; nosotros somos «hablantes», una palabra que puede ser de forma ventajosa sustituida por lo inconsciente» (Heath, 1981, pág. 79).

Finalmente, debido a que rechaza situar una esencia preexistente y específicamente femenina (o masculina) sino más bien describe y analiza los procesos mediante los cuales se produce la **DIFERENCIA SEXUAL** en la sociedad humana, el psicoanálisis ha sido retomado por las feministas interesadas en comprender la construcción cultural de la sexualidad y las implicaciones de ello para el **DISCURSO FEMENINO**; la articulación y expresión del lenguaje, el deseo y la subjetividad de las mujeres. En el psicoanálisis, la **FEMINIDAD** es considerada como una categoría, producida psicológica y socialmente, más que como un conjunto de características biológicas o anatómicas, y por esta razón los feministas (tanto hombres como mujeres) encuentran al psicoanálisis útil para formular una estética y una práctica social alternativas.

Bajo esta luz, la caracterización familiar de Freud del sexo femenino como el «continente oscuro» está tomada no como una reafirmación del mito perdurable de la esencia enigmática y seductora de las mujeres, sino como el planteamiento de una cuestión para que se someta a análisis, y el mismo Freud es muy claro en esto: «De conformidad con su peculiar naturaleza, el psicoanálisis no trata de describir lo que es una mujer, ésta sería una tarea que apenas podría realizar, pero comienza a indagar

cómo ella llega a ser» (Freud, 1965, pág. 116). Del mismo modo es malinterpretada la famosa frase de Lacan: «La mujer no existe» porque más que negar la existencia de la mujer real, se refiere al hecho de que no hay una esencia femenina universal, sólo una fantasía de feminidad. Tal y como lo explica Jacqueline Rose:

Como el lugar en el que la falta es proyectada, y a través del cual es simultáneamente denegada, la mujer es un «síntoma» para el hombre. Definida como tal, reducida a ser no otra cosa que este lugar fantasmático, la mujer no existe. La afirmación de Lacan [...] significa, no que las mujeres no existan, sino que su estatus como categoría absoluta y garante de la fantasía (exactamente *La mujer*) es falso (La). (Rose, 1986, pág. 72).

Sin embargo, semejante crítica del **BIOLOGISMO** puede virar hacia la negación total del cuerpo. Para diversos teóricos feministas el problema se convierte en una cuestión de mantener la preocupación por la naturaleza construida de la feminidad (un proceso que es paralelo a la emergencia de la misma subjetividad) mientras se negocia un espacio para el cuerpo femenino y se reclama la *JOUISSANCE* (el éxtasis sexual o el placer caracterizado por la explosividad, la disipación, el hacer añicos los límites) desde su definición fálica. Varias feministas francesas proponen teorías de la escritura femenina basadas en una concepción muy específica del cuerpo femenino; irónicamente, esto las ha abierto a las mismas críticas de esencialismo aplicadas a los que proponen una esencia femenina universal preexistente.

Julia Kristeva y Hélène Cixous ven fuerzas de resistencia asociadas con el registro imaginario de la psique, con lo preedípico, y con el cuerpo maternal (femenino). Cixous pregunta: «¿Qué es el placer femenino, dónde sucede, cómo se inscribe en su cuerpo, en su inconsciente? ¿Y después cómo lo escribimos?» (Heath, 1982, pág. 111). Kristeva responde con la teoría de la **CHORA SEMIÓTICA** en relación especial, al tiempo, con la lengua poética y con lo femenino que, a través de su desordenamiento de la sintaxis y de la secuencia lógica y de su énfasis en los ritmos, entonaciones y energías del discurso preverbal, desafían constantemente y transforman el falocentrismo del orden simbólico. Luce Irigaray, una psicoanalista que rompió con la *Ecole Freudienne* de Lacan, defiende una especificidad del **LENGUAJE FEMENINO** que está basada en una identidad con la anatomía femenina; su «discurso bilabial» desafía la unidad de la representación simbólica fálica con fluidez y multiplicidad, indicando así posibles formas para la expresión del deseo femenino. Michelle Montrelay sugiere que hay un inconsciente femenino específico que existe simultáneamente con el inconsciente masculino, por tanto le permite adherirse a las estructuras de la economía fálica, mientras defiende una *jouissance* específicamente femenina basada en «el “conjunto” de pulsiones femeninas». Así, mientras se mantiene la prioridad simbólica del falo, ella sitúa una noción de mujer no como «castrada», sino como «plena» que ha de ser reprimida, y en tal plenitud reside la «ruina de la representación».

Para Mary Ann Doane, los términos del cuerpo y de la sexualidad no son reductibles a lo meramente físico (como en la definición de sentido común de «respuesta sexual»), sino que están contruidos en una matriz de relaciones simbólicas y sociales. Aun, ella encuentra que un énfasis sobre la organización de los procesos físicos definidos sólo en relación a una subjetividad masculina está en peligro de dejar al cuerpo femenino completamente fuera. En palabras de Joan Copjec existe un legítimo «temor a ser engañado por la misma teoría a través de la cual esperamos que se nos lleve a la verdad» (Copjec, 1986, pág. 58). Doane por tanto propone que «tratemos de considerar la relación entre el cuerpo femenino y el lenguaje, sin olvidar nunca que es una relación entre dos términos y no dos esencias» (Doane, 1981, págs. 30-31). Para hacer esto, ella sugiere utilizar la noción de ANACLISIS desarrollada por el psicoanalista Jean Laplanche; es el proceso mediante el cual los instintos libidinales tempranos (tales como las pulsiones orales y anales) se separan a sí mismas de sus objetos originales (los órganos corporales) mientras que estos objetos asumen una función simbólica, o fantasmática. Tal y como vimos anteriormente, el deseo nace de esta desviación, de este «vacío» en la pulsión, pero el cuerpo físico debe estar allí como soporte de este proceso. Como lo expresan Robert Lapsey y Michael Westlake: «Aunque el cuerpo no es la causa de la psique, no obstante, tiene un papel en su estructuración» (Lapsey y Westlake, 1988, pág. 102). Así, a diferencia de las teorías de las feministas francesas, la sexualidad preedípica no implica algún reino prístino extraído de las estructuras de la simbolización; el cuerpo está *ya* atravesado por una red organizada de relaciones de fantasía y símbolos deseantes, incluso en la condición preedípica de la infancia. Doane concluye que: «La sexualidad sólo puede tomar forma en una disociación de la subjetividad desde la función corporal, pero el concepto de función corporal está necesariamente en la explicación como, precisamente, un soporte (Doane, 1981, pág. 27).

Las cuestiones de la feminidad y el deseo femenino permanecen como asuntos importantes que la teoría psicoanalítica debe confrontar. Dado que el psicoanálisis describe la emergencia de la subjetividad masculina, pero lo hace alrededor del catalizador de la diferencia sexual, resulta crítico comenzar a desarrollar una teoría de la sexualidad que no privilegie a un sexo sobre el otro. Elizabeth Cowie señala que debemos ser capaces de: «Ver a la mujer no como algo dado biológicamente o psicológicamente, sino como un categoría producida en prácticas significativas... o a través de la significación al nivel de lo inconsciente» (Cowie, 1978, pág. 60). Paradójicamente, ésta es quizá la característica más importante del psicoanálisis: que comienza a trazar el camino para que nosotros pensemos en estos términos, pero lo hace de tal modo que el desafío feminista es absolutamente necesario.

La teoría psicoanalítica del cine

Si se puede decir de algún texto que cristaliza el pensamiento psicoanalítico sobre el cine es el importante ensayo de Metz *El significado imaginario*.^[5] Tal y como apunta el título, el cine implica procesos de lo inconsciente en mayor medida que cualquier otro medio artístico: la propia constitución de su significante es imaginaria. A diferencia de las artes literarias o pictóricas, cuyos significantes preexisten al trabajo imaginativo del lector o espectador (bajo la forma de palabras en un texto o imágenes en un lienzo), las películas en sí mismas sólo llegan a existir a través del trabajo ficcional de sus espectadores. Obviamente, esto no significa que la propia película (en un sentido material) no preexista a su visionado, sino que sus significantes (su modo de producir significado) son activados al ser vista. Las imágenes y sonidos del cine no son significativos sin el trabajo (inconsciente) del espectador, y es en este sentido en el que toda película es una construcción de su espectador. En cierto modo, *El significado imaginario* es el texto básico de la teoría psicoanalítica del cine; casi cualquier artículo sobre el tema realiza alguna referencia al trabajo de Metz. La pregunta principal del ensayo es la siguiente: «¿Qué contribución puede... realizar el psicoanálisis al estudio del significante cinematográfico?» (Metz, 1975, pág. 28) y Metz busca responderla mostrando cómo el cine moviliza técnicas del imaginario con la finalidad de: 1) asegurar el funcionamiento del aparato cinematográfico; 2) crear las condiciones de repetición específicas para el espectador cinematográfico; y 3) generar la cualidad peculiarmente fantasmática de la significación cinematográfica.

Metz utiliza el término «imaginario» de tres modos; el primero trata del sentido ordinario de la palabra como «ficcional» o «ficticio»: las películas son historias imaginarias representadas por imágenes presentes de objetos y personas ausentes. El segundo significado tiene que ver con la naturaleza «imaginaria» del significante cinematográfico. Debido a que el cine depende en un alto grado de la actividad perceptual (visión, sonido y la percepción del movimiento en una secuencia ordenada) mientras que al mismo tiempo invoca un grado inferior de sustancialidad (las imágenes filmadas y sus espectadores no comparten el mismo tiempo y espacio, tal y como sucede, por ejemplo, en el teatro dramático) existe un penetrante sentido de la ausencia en el corazón de su representación. Las imágenes en la pantalla se «hacen presentes bajo la forma de ausencia» ofreciéndonos «una riqueza perceptual desacostumbrada, pero normalmente marcada profundamente por la irrealidad» (Metz, 1975, pág. 48).

El tercer significado es más estrictamente psicoanalítico, en la medida en la que Metz se refiere específicamente al «imaginario» lacaniano, aquel lugar de la constitución inicial del ego anterior al momento edípico (que, como se ha apuntado,

contiene la totalidad de las relaciones de fantasía y deseo que forman el «núcleo inicial de lo inconsciente» (ibídem, pág. 15). Pero incluso en el mismo inicio del ensayo, Metz tiene cuidado de evitar la caracterización del cine como exclusivamente imaginario, afirmando que estará constantemente preocupado por «la articulación de este imaginario que se ramifica íntimamente con la hazañas del significante, con la huella semiótica de la ley (aquí los códigos cinematográficos) que también marca lo inconsciente» (ibídem). En otras palabras, el cine es al tiempo un sistema simbólico y una operación imaginaria, y cualquier análisis que tenga éxito deberá estar equilibrado en una situación dinámica entre los dos.

En términos más generales, la teoría psicoanalítica del cine basa su descripción en una equivalencia entre el espectador de la película y el que sueña, tomando esa producción arquetípica de la fantasía inconsciente, el **TRABAJO DEL SUEÑO**, como análoga al mismo cine. En su condición de realizaciones simbólicas de deseos inconscientes, los sueños son «textos» estructurados que pueden entenderse mediante un análisis de su **CONTENIDO MANIFIESTO** (la «historia» contada en el sueño), con la finalidad de revelar el **CONTENIDO LATENTE**, el **DESEO DEL SUEÑO** (el deseo inconsciente y prohibido que genera el sueño) bajo la colección, aparentemente aleatoria y confusa, de imágenes. En *La interpretación de los sueños*, Freud demuestra, a través de un proceso de desciframiento (en el cual se desenredan los diversos hilos de la imaginería del sueño), los procesos transformadores y deformadores del trabajo del sueño que permiten al deseo inconsciente aflorar en una representación. Estos procesos del trabajo del sueño reciben el nombre de **PROCESOS PRIMARIOS**, y consisten en la **CONDENSACIÓN** (en la cual un abanico completo de asociaciones puede representarse mediante una única imagen), **DESPLAZAMIENTO** (en el que la energía psíquica se transfiere desde algo significativo a algo banal, confiriendo gran importancia a un hecho trivial), **CONDICIONES DE REPRESENTABILIDAD** (en las que se hace posible para ciertas ideas el ser representadas mediante imágenes) y **REVISIÓN SECUNDARIA** (en la que una coherencia narrativa lógica se impone sobre la corriente de imágenes). En la actividad de la producción inconsciente, se combinan para transformar las materias primas del sueño (estímulos corporales, cosas que han sucedido durante el día, ideas del sueño) en esa «historia visual» alucinatoria que es el mismo sueño.

El poder de la analogía cine-sueño para la teoría fílmica viene de la peculiar construcción que hace el cine de su espectador como un soñador semidespierto. El énfasis de la teoría psicoanalítica del cine sobre la subjetividad como un proceso de construcción implica que nunca puede existir un reino del significado fijado e independiente de una cadena significativa en la que el sujeto se halla insertado. Por este motivo, el desplazamiento desde el análisis del significado como un contenido al análisis del significado como un proceso estructurante da nueva prioridad al

inconsciente en la descripción del estatuto del espectador. Si el significado es siempre producido *para* un sujeto, la preocupación de la teoría psicoanalítica del cine abarca a su vez el significado del mismo texto fílmico (el *énoncé*) y la producción de ese texto (la *énonciation*), considerando a su vez al realizador cinematográfico y al espectador como fuentes de esa producción. Desde esta perspectiva, tanto autor y espectador son concebidos no sólo como individuos que toman decisiones cognitivas al formar interpretaciones conscientes, sino como procesos en la producción de una subjetividad deseante, y esto implica una noción global del cine como una institución, una práctica social y una matriz psíquica. Si se puede decir que el psicoanálisis se ocupa del problema de «subjetividades entrelazadas» atrapadas en una red de sistemas simbólicos, entonces la teoría psico-analítica del cine se ocupa del estatuto del espectador como una parte integral de este complicado tejido.

Así, el espectador del cine es un espectador deseante, y dentro del marco psicoanalítico, tanto el estado de visionado que «construye» a este espectador como el texto fílmico en sí mismo se considera que movilizan las estructuras de la **FANTASÍA INCONSCIENTE**. Más que cualquier otra forma, el cine es capaz de reproducir realmente o aproximarse a la lógica y la estructura de los sueños y de lo inconsciente. Por Freud sabemos que «fantasía» hace referencia a la producción psíquica alrededor de un deseo inconsciente por medio de una **ESCENA IMAGINARIA** en la que el sujeto/soñador, descrito como presente o no, es el protagonista. Para los franceses posfreudianos Laplanche y Pontalis: «Las ideas [finconscientes están organizadas en fantasías o guiones imaginarios a los que el instinto se fija y que pueden ser concebidas como verdaderas *mises-en-scène* [representaciones/actuaciones del deseo]» (Laplanche y Pontalis 1973, pág. 475). La teoría psicoanalítica del cine enfatiza en su descripción la noción de producción, centrándose en los modos en los que el espectador es situado por medio de una serie de «atracciones» alucinatorias, como el productor deseante de la ficción cinemática. De acuerdo con esta idea, cuando vemos una película estamos de algún modo soñándola también; nuestros deseos inconscientes trabajan en tándem con aquellos que generaron la película-sueño.

Deben hacerse tres puntualizaciones adicionales sobre la noción de fantasía. En primer lugar, fantasía en esta utilización no significa simplemente un contenido fantástico o imaginario que se origina en la mente del director (tal y como algunos análisis psicológicos basados en el contenido nos harían creer; citemos, por ejemplo, el caso de un Hitchcock anticlerical). Más bien es el resultado de una relación interactiva entre la película y el espectador, en la que el espectador tanto construye la fantasía como es constituido por ella en un complejo relevo de procesos de proyección (en el cual impulsos específicos, deseos y aspectos del yo se imagina que son situados en un objeto exterior a él) y de identificación (en la cual se trata bien de

un extensión de identidad en otro, un préstamo de identidad de otro, o una fusión/confusión de identidad con otro). En segundo lugar, la fantasía nunca es simplemente la satisfacción del deseo, sino la formación de un compromiso en el que (tal y como vemos en el trabajo del sueño) las ideas reprimidas sólo pueden encontrar expresión mediante la censura y la distorsión; el compromiso se da entre el deseo y la ley. De nuevo Laplanche y Pontalis dejan esto claro cuando describen la fantasía como «escena imaginaria [...] que representa la realización de un deseo [...] de un modo que es en mayor o menor medida distorsionado mediante procesos defensivos» (Laplanche y Pontalis, 1973, pág. 314). Finalmente, la fantasía juega un papel en el aplazamiento perpetuo del deseo más que en su satisfacción (es representación de la satisfacción, y no satisfacción en sí misma). Lacan lo expresa de este modo: «La fantasía es el soporte del deseo, no es el objeto el que es el soporte del deseo» (Lacan, 1979, pág. 185).

El espectador cinematográfico de la teoría psicoanalítica del cine es por tanto el «mecanismo» central de toda la operación cinematográfica. El texto fílmico (cuya afinidad con el sueño está marcada por el hecho de que ambos son «historias contadas en imágenes» que el sujeto se relata a sí mismo) implica a este espectador en un complejo de placer y significado mediante la movilización de estructuras de fantasía, identificación y visión profundamente enraizadas, y lo hace mediante el entrelazamiento de sistemas de narratividad, continuidad y punto de vista. El resultado es que en cada visionado de una película se puede decir que los espectadores repetidamente «enuncian su propia economía de deseo» (Lapsley y Westlake, 1988, pág. 95). Las discusiones sobre la teoría psicoanalítica del cine se organizaran alrededor de cinco conceptos esenciales: el aparato, el espectador, la enunciación, la mirada y la teoría feminista.

El aparato cinematográfico

Debido a que la constitución psicoanalítica del espectador cinematográfico también sugirió modos de comprender el impacto social del cine como institución, Metz formuló, en primer lugar, su petición de una aproximación psicoanalítica en términos de la forma institucional del cine. En *El significado imaginario*, habla de la «relación dual» entre la vida física del espectador y los mecanismos financieros o industriales del cine con la finalidad de mostrar cómo las relaciones recíprocas entre los componentes psicológicos y tecnológicos de la institución cinematográfica trabajan para crear en los espectadores no sólo una creencia en la impresión de realidad ofrecida por sus ficciones, sino una profunda satisfacción psíquica y un deseo de continuo retorno. Vale la pena citar el pasaje completo, ya que esta intersección de lo psíquico

y lo social se halla en el núcleo de la definición del **APARATO CINEMÁTICO**:

La institución cinemática no es simplemente la industria cinematográfica (que también trabaja para llenar los cines, no para vaciarlos). Es también la maquinaria mental, otra industria, que los espectadores «acostumbrados al cine» han internalizado históricamente, y que los ha adaptado al consumo de películas. (La institución está fuera de nosotros y dentro de nosotros, colectiva e íntima indistintamente, sociológica y psicoanalítica, exactamente como la prohibición del incesto tiene como su corolario individual el complejo de Edipo [...] o quizá [...] diferentes configuraciones psíquicas que [...] *imprimen* la institución en nosotros a su propio modo). La segunda máquina, es decir, la regulación social de la metapsicología del espectador, como la primera, tiene como su función establecer buenas relaciones objetuales con las películas [...] Al cine se asiste atendiendo al deseo, sin desgana, con la esperanza de que la película nos agrada, no nos desagradará [...] [L]a institución en su totalidad tiene únicamente como su objetivo el placer fílmico (Metz, 1975, págs. 18-19).

Hablando de forma general, el término aparato cinemático se refiere a la totalidad de las operaciones interdependientes que disponen la situación de visionado del cine, que incluyen: 1) la base técnica (efectos específicos producidos por los diversos componentes del equipamiento fílmico, que incluyen: cámara, luces, película y proyector); 2) las condiciones de proyección de la película (la sala oscura, la inmovilidad implicada por estar sentado, la pantalla iluminada al frente, y el haz de luz que es proyectado desde detrás de la cabeza del espectador); 3) la misma película como un «texto» (que implica diversos mecanismos para representar la continuidad, la ilusión de espacio real y la creación de una impresión de realidad verosímil); y 4) la «maquinaria mental» del espectador (que incluye procesos perceptuales conscientes así como inconscientes y preconscious) que le constituyen como sujeto de deseo. Así, tanto los componentes tecnológicos como los libidinales/eróticos se combinan para formar el aparato cinemático como una totalidad, produciendo una definición de todo el cine-máquina que va más allá de las mismas películas hasta el abanico completo de operaciones implicadas en su producción y consumo, y que sitúa al espectador, como sujeto inconsciente del deseo, en el centro de todo el proceso. Otro modo de definir el aparato cinematográfico es considerarlo como un punto de intersección de un número de relaciones: relaciones de texto, significado, placer y posición del espectador, que cristalizan y se condensan en la proyección de una película.

Los textos germen en la teoría del aparato son el artículo de Jean-Louis Baudry de 1970, «Los efectos ideológicos del aparato cinematográfico básico» y el más profundamente psicoanalítico «El aparato: aproximaciones metodológicas a la impresión de realidad en el cine» (1975).^[6] Aunque el aparato cinemático es definido como una estructura compleja de engranajes a través de cuatro tipos distintos de funcionamiento, desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica del cine la característica más destacable de este aparato es su construcción como un **ESTADO DE SUEÑO**. Determinadas condiciones hacen el visionado de películas similar al soñar:

nos encontramos en un habitación oscurecida, nuestra actividad motora está reducida, nuestra percepción visual se aumenta para compensar nuestra falta de movimiento físico. Debido a esto, el espectador del cine entra en un **RÉGIMEN DE CREENCIA** (donde todo es aceptado como real y diáfanas imágenes bidimensionales tienen la misteriosa sustancia de cuerpos y cosas reales) que es similar a la condición del que sueña. El cine puede conseguir su poder más grande de fascinación sobre el espectador no simplemente por su impresión de realidad, sino más precisamente porque esta impresión de realidad es intensificada por la condición del sueño, lo que se conoce como el **EFEECTO DE FICCIÓN**.

Es este efecto de ficción el que permite al espectador tener la sensación de que él o ella están realmente produciendo la ficción cinematográfica, soñando las imágenes y situaciones que aparecen en la pantalla. Esto es lo que hace ir al cine, similar a otras situaciones de fantasía (soñar despierto, soñar, fantasear) y proporcionan la base para el deslizamiento entre soñador y espectador, que es la bisagra de la teoría psicoanalítica del cine. El cine, de hecho, crea una impresión de realidad, pero se trata de un efecto total, que engulle y en cierto sentido «crea» al espectador, ya que es mucho más que una simple réplica de lo real. Otro término de esta constelación de características es el **EFEECTO SUJETO**, y viene del hecho de que Baudry, en su segundo ensayo, atribuye la impresión de realidad del cine, no a su verosimilitud sino a una experiencia creada en el espectador: «Todo el aparato cinematográfico se activa para provocar esta simulación: es en realidad una simulación de una condición de sujeto, una posición del sujeto, un sujeto y no la realidad» (Baudry, en Cha, 1980, pág. 60).

Estas condiciones producen lo que Baudry llama «un estado de **REGRESIÓN ARTIFICIAL**» (ibídem, pág. 56). Los efectos totalizadores, como de matriz de la situación de visionado del cine representan, para él, la activación de un deseo inconsciente de regresar a una fase anterior del desarrollo psíquico, anterior a la formación del ego, en la que las divisiones entre yo y otro, internas y externas, todavía no han tomado forma. Para Baudry, esta condición en la que el sujeto no puede distinguir entre percepción (de una cosa real) y representación (una «imagen» que está en lugar de) es como las formas más tempranas de satisfacción del niño en las que las barreras entre él mismo y el mundo están confusas. Baudry dice que la situación del cine reproduce el poder alucinatorio de un sueño porque convierte una percepción en algo que parece como una **ALUCINACIÓN**, una visión con una irresistible sensación de realidad de algo que, precisamente, *no* está allí. Pero Baudry señala que existe una diferencia importante. Donde Freud afirma que el sueño es una «psicosis alucinatoria normal» de cada individuo, Baudry señala que el cine ofrece una «psicosis artificial sin ofrecer al que sueña la posibilidad de ejercer cualquier tipo de control inmediato» (ibídem, pág. 58). Resulta central para la teoría psicoanalítica del cine el hecho de que la capacidad única del cine para recrear el estado del sueño hace

de lo inconsciente el factor primario tanto en nuestro deseo por el cine como en su efecto de realidad.

En su explicación de la curiosa disyunción entre dos mundos experimentada «en la sala de cine», Roland Barthes también retoma la receptividad aumentada del espectador (un estado algo así como la sugestibilidad de la hipnosis) producida por la regresión artificial del efecto de ficción. Dice que nosotros soñamos *antes* de convertirnos en espectadores, situados tal y como estamos, en una «condición cinematográfica» prehipnótica dentro de «un cubo anónimo e indiferente de oscuridad», «un capullo cinematográfico» donde nosotros «brillamos con toda la intensidad de [nuestro] deseo» (Barthes, 1975a, págs. 1-2). Al invocar al sujeto escindido del psicoanálisis (el espectador está a la vez en la historia y «en otra parte»), Barthes conecta la fascinación fílmica con la atracción del narcisismo en las identificaciones imaginarias anteriores (todos los términos deben ser considerados en relación con el espectador). Con mayor importancia, sugiere modos en los que podemos complicar nuestra relación con la pantalla (nosotros estamos «fijados a la representación» (ibídem, pág. 3) ya sea estableciendo una distancia crítica a través de la técnica brechtiana, o multiplicando la fascinación mediante la atención a los alrededores extracinemáticos.

El trabajo preparatorio para la centralidad del espectador en el aparato ya había sido dispuesto por el mismo artículo que introdujo el término «aparato» en la teoría fílmica, el ensayo anterior de Baudry sobre «Efectos ideológicos». Fue aquí donde se planteó la relación entre la cámara y el sujeto que mira como el lugar de la producción ideológica, y que el espectador ocupa una posición central e ilusoria en toda la disposición cinematográfica. Baudry demostró en primer lugar cómo la noción idealista de un **SUJETO TRASCENDENTAL** (en la cual todos los objetos son percibidos desde un punto fijado, concebido como la fuente del sentido, y este punto es entonces considerado como una unidad ideológica, que deniega a la contradicción mantener su centralidad ilusoria y sitúa al sujeto filosófico del idealismo) fue transferida desde las leyes ópticas de la perspectiva monocular en la pintura renacentista a la base mecánica de la cámara. Analiza el modo en el que el sentimiento de dominio del sujeto es reforzado cuando las diferencias entre los fotogramas son borradas en nombre de una ilusión de realidad sin fracturas, una visión continua. La sensación de dominancia incluso se mantiene más allá cuando las múltiples perspectivas implicadas por el montaje son sintetizadas por el sujeto en una totalidad coherente y significativa. El trabajo ideológico del aparato se explica en términos de una duplicidad: el sujeto se siente como la fuente de los significados cuando en realidad el sujeto es el efecto de los significados.

Lo que surge aquí (de modo resumido) es la función específica desarrollada por el cine como soporte e instrumento de la ideología. Constituye al «sujeto» mediante la delimitación ilusoria de

una posición central, sea ésta la de un dios o cualquier otro sustituto. Es un aparato destinado a obtener un efecto ideológico preciso, necesario para la ideología dominante: creando una fantasmaticización del sujeto, colabora con una marcada eficacia en el mantenimiento del idealismo [...] Todo sucede como si el mismo sujeto fuera incapaz de dar cuenta de su propia situación, y por algún motivo, fuera necesario sustituir órganos secundarios [...] instrumentos o formaciones ideológicas capaces de llenar su función como sujeto. En realidad, esta sustitución sólo es posible con la condición de que la misma instrumentalización sea ocultada o reprimida (Baudry, en Cha, 1980, pág. 34).

Esta combinación de operaciones técnicas, ideológicas y psicológicas, nos devuelve a la definición original de aparato, cuya forma de funcionamiento está brillantemente ilustrada por el ejemplo cinematográfico de Dziga Vertov, *Czseloviek s Kinoappartom* [El hombre de la cámara].

En una película cuyo tema ostensible es un día en la vida de una bulliciosa ciudad soviética, las cuatro áreas del aparato son hábilmente puestas en movimiento, mientras que «el hombre con la cámara de cine» conecta las diversas «demostraciones» (del aparato y de la vida cotidiana) y da prioridad al ojo de la cámara (y del espectador). Todos los aspectos del aparato se movilizan en esta película, que constantemente revela el proceso de su propia creación: trata tanto de la construcción de la realidad cinematográfica como de la vida soviética, proporcionando un poderoso desenmascaramiento de esas operaciones que el trabajo ideológico del aparato debe suprimir. Se alude a la base técnica en la actividad del cámara; la cámara, trípode, lentes, y otras tecnologías para grabar y proyectar son descritas del mismo modo. Las condiciones de recepción son mostradas por secuencias en la misma sala de cine. El texto-filme tiene una especie de papel estelar, en la medida que el montaje es mostrado en fotogramas que son congelados en la mitad del movimiento, llevados a la mesa de montaje, examinados, catalogados y cortados en secuencias que ponen en primer plano las manos y los ojos del montador. Pero más importantes son los mismos espectadores: aquellos que ven la película dentro de la película como los espectadores descritos, deslizándose constantemente desde la realidad documental a la ilusión construida, fascinados y conscientes al mismo tiempo. Más que una exposición de técnicas y métodos cinematográficos, *El hombre de la cámara* refuerza el papel central del espectador en el aparato cinematográfico, porque mientras desmitifica su ilusión para mostrar cómo son producidas, reafirma continuamente el hecho de que la participación psíquica del espectador es lo que hace existir a la película.

El espectador

La concepción psicoanalítica del ESPECTADOR cinematográfico es la matriz de la que

fluyen todas las otras descripciones en éste campo. Pero éste es un tipo de espectador muy particular, bastante diferente de aquel presupuesto por otras aproximaciones metodológicas en los estudios fílmicos. A diferencia de los modelos de público de masas ofrecidos por aproximaciones al cine empíricas o sociológicas (la gente «de verdad» que va al cine), y a diferencia de la noción del espectador conscientemente informado proporcionada por las aproximaciones formalistas (gente que tiene ideas artísticas e interpretaciones conscientes acerca de lo que ellos ven), la teoría psicoanalítica del cine discute el estatuto del espectador del cine en términos de la circulación del deseo. El abanico de conceptos psicoanalíticos que tienen que ver con la fantasía inconsciente y la formación de una identidad (sexuada) son listados para explicar y describir las formas peculiares de proyección imaginaria y comprensión que caracterizan al sujeto-cinematográfico y el estado de visionado. Alain Bergala determina cuatro áreas de investigación en la teoría del espectador: 1) ¿Qué es lo que el espectador desea al ir al cine? 2) ¿Qué clase de sujeto-espectador es construido por el aparato cinematográfico? 3) ¿Cuál es el «régimen» metapsicológico del espectador durante la proyección de la película? 4) ¿Cuál es, estrictamente hablando, la posición del espectador dentro de la misma película? (en Aumont y otros, 1983, págs. 172-173). Mientras cada una de estas cuestiones delimita una posible aproximación al estatuto del espectador en términos de una teoría de lo inconsciente, un examen más detallado revela que todos son contingentes uno con otro, un completo complejo de características que se entrecruzan forma al espectador psicoanalíticamente construido. La discusión sobre el aparato fue en cierto modo orientada a responder las preguntas 1) y 2); el apartado sobre la mirada se ocupara más profundamente de la cuestión 4). La cuestión 3), aquella del «régimen» metapsicológico, es la base de las teorías psicoanalíticas sobre el estatuto del espectador, y será discutida aquí.

La teoría psicoanalítica del cine ve al espectador no como una persona, un individuo de carne y hueso, sino como un constructo artificial, producido y activado por el aparato cinemático. El espectador es concebido como un «espacio» que es al tiempo «productivo» (como en la producción del material del sueño u otras estructuras de la fantasía inconsciente) y «vacío» (cualquiera lo puede ocupar); para lograr esta dualidad ambigua, el cine, en cierto sentido, «construye» su espectador a lo largo de un número de modalidades psicoanalíticas que unen al que sueña con el espectador del cine. Pero una película no es exactamente la misma cosa que un sueño; para que el espectador del cine se convierta en el sujeto de una fantasía que no es autogenerada, se debe producir una situación en la que el espectador es «vulnerable de forma más inmediata y más predispuesto a permitir que sus propias fantasías trabajen ellas mismas en el interior de aquellas ofrecidas por la máquina de ficción» (August, 1981, pág. 3). Este proceso se basa en la distinción entre la persona real (como un individuo) y el espectador del cine (como un constructo); y la teoría

psicoanalítica del cine toma como base las operaciones del inconsciente con el fin de explicarlo. Cinco factores entrecruzados se encuentran en la construcción psicoanalítica del espectador: 1) se produce un estado de regresión; 2) se construye una situación de creencia; 3) se activan mecanismos de identificación primaria (sobre los que, entonces, se «insertan» las identificaciones secundarias); 4) se ponen en juego por la ficción cinematográfica estructuras de fantasía tales como el romance de familia; y 5) se deben ocultar aquellas «marcas de la enunciación» que sellan a la película con la autoría.

Ya hemos visto cómo los procesos del mismo aparato, y más específicamente, las condiciones de recepción provocan un estado de regresión en el espectador que hace que se dé la susceptibilidad hacia la fantasía cinematográfica. Esto también crea el contexto para el tipo particular de creencia que caracteriza la situación de visionado: el espectador del cine es, en primer lugar y ante todo, un espectador crédulo. Utilizando el modelo psicoanalítico del **FETICHISMO** (estrictamente hablando, el mantenimiento por parte del niño de una creencia en el falo maternal frente a la evidencia de su castración que *crea* ansiedad) y extrayendo su discusión en parte del trabajo del psicoanalista Octave Mannoni, Metz describe la creencia en el cine como un proceso de negación o **RECHAZO**, el mecanismo, o modo de defensa, invocado en el fetichismo, mediante el cual el sujeto rechaza reconocer la realidad de una percepción traumática. Detrás de cada espectador incrédulo (que sabe que los hechos que tienen lugar en la pantalla son ficcionales) se encuentra uno crédulo (que, sin embargo, cree que estos hechos son verdad); así el espectador rechaza lo que él o ella saben con la finalidad de mantener la ilusión cinematográfica. El efecto total de la situación de visionado de la película depende de este continuo retroceso y avance del conocimiento y la creencia, esta escisión en la conciencia del espectador entre «Yo sé muy bien ...» y «Pero, sin embargo ...», este «no» a la realidad y «sí» al sueño. El espectador es, en cierto sentido, un espectador doble cuya división del yo es, extrañamente, como aquella entre lo consciente y lo inconsciente.

«Yo sé... pero, sin embargo» es la estructura del fetichismo en el psicoanálisis, puesto que el sujeto rechaza la falta interpretada como resultante de la castración precisamente mediante una creencia imaginaria en su realización. El fetichismo es diferente de la negociación, o de la supresión total, en que por virtud de su rechazo de la diferencia, evoca continuamente lo que pretende negar. Freud llama rechazo a «un proceso que en la vida mental del niño parece ni poco frecuente ni muy peligroso, pero que en un adulto significaría el inicio de una psicosis» (Freud, 1933, pág. 188), y mantiene que algo se puede aprender del fetichismo acerca de la «escisión del ego». El rechazo, como respuesta a la ansiedad de la castración, no es la reacción a una simple percepción de una cierta realidad, sino a la relación de dos formaciones simbólicas, el reconocimiento de la diferencia sexual y el temor a la castración por el

padre. Fetichismo es el proceso que permite la interacción simultánea de dos significados contradictorios, pero es un proceso simbólico al nivel de lo inconsciente.

Mediante la conexión de esta **ESCISIÓN DE LA CREENCIA** con un guión primordial en la vida del sujeto, Metz traza aún otra relación entre el visionado del cine y lo inconsciente. Dice que si uno entiende el guión de la castración como un drama simbólico que se convierte en una metáfora de todas las pérdidas, tanto reales e imaginarias (como en Lacan), o lo toma de forma más literal (como en Freud), el proceso es el mismo.

Con anterioridad a este descubrimiento de una falta (ya nos encontramos cerca del significante cinematográfico), el niño [...] tendrá que desdoblar su creencia (otra característica cinematográfica) y desde entonces para siempre mantener dos opiniones contradictorias [...] En otras palabras, retendrá, quizá definitivamente, su anterior creencia debajo de las nuevas, pero también se mantendrá fiel a su nueva observación perceptual mientras la rechaza en otro nivel [...] Así se establece la matriz duradera, el prototipo afectivo de todas las escisiones de la creencia (Metz, 1975, pág. 68).

Estas cuestiones tienen consecuencias dramáticas para la crítica feminista. Laura Mulvey interpreta el fetichismo como una modalidad en la relación entre el espectador y la imagen de la mujer, mientras que Jacqueline Rose cuestiona la represión de lo femenino en este modelo de creencia. Ambas serán consideradas más detalladamente con posterioridad, pero aquí está una sugerencia provisional sobre la relación de la mujer con el concepto de fetichismo. El guión del fetichismo no trata de una mujer real que carece de un pene real, sino una estructura en la que relaciones simbólicas, ya constituidas como significantes, son puestas en juego. Mirar a la pantalla no es como mirar a una mujer «castrada», pero las estructuras de creencia recapitulan la formación psíquica anterior.

Quizás el asunto más complicado en la teoría del espectador es la **IDENTIFICACIÓN**; no sólo existe una distinción entre identificación primaria y secundaria, tanto en el psicoanálisis como en la teoría fílmica, sino también la definición de éstas es interpretada de forma distinta por Freud y Lacan, y más tarde por Baudry y Metz, los dos teóricos que utilizaron el término de forma más comprensiva. Brevemente, en el psicoanálisis la definición más simple del término implica un proceso de asimilación por el sujeto de un otro, bien en su totalidad (como al identificarse con un individuo), o parcialmente (como en la aceptación de un rasgo físico o una característica). De acuerdo con Laplanche y Pontalis, el sujeto «se transforma, total o parcialmente, tras el modelo que el otro proporciona. Es por medio de unas series de identificaciones que se constituye y especifica la personalidad» (Laplanche y Pontalis, 1978, pág. 205).

Debido a que la identificación, el más temprano lazo emocional en la vida del sujeto, desempeña un papel en la formación imaginaria del ego (pese al hecho de que el mismo Freud nunca estuvo completamente satisfecho ni con su definición ni con su

situación entre otros procesos de la psique), la teoría psicoanalítica del cine le concede una posición central en su concepción del acceso imaginario del espectador a la película. Así para Alain Bergala:

La [i]dentificación es al tiempo el mecanismo básico de la constitución imaginaria del ego (una función fundante) y el núcleo, el prototipo de un número de instancias psíquicas subsiguientes y procesos mediante los cuales el ego, una vez constituido, continúa diferenciándose de sí mismo (una función matriz). (en Aumont y otros, 1983, pág. 174).

Para Freud (provisionalmente), la identificación primaria implica un modo temprano de la constitución del yo sobre el modelo de otra persona, y como tal, una forma anterior de relación afectiva con un objeto, antes de que exista cualquier tipo de distinción real entre el yo y el objeto. Es preedípica, en estrecha relación con la incorporación oral, y caracterizada por una cierta cantidad de confusión entre el ego y el otro. Es distinta del tipo de identificación en la fase del espejo de Lacan, porque para Lacan es aquí donde se establece la relación dual entre el ego y el otro, entre sujeto y objeto (una relación de similitud y diferencia). Esta primera diferenciación del sujeto empieza sobre la base de una identificación con una imagen en una relación inmediata, dual y recíproca, pero depende, precisamente, de un reconocimiento del yo como distinto y distanciado de la imagen. Sin embargo, existe también un sentido en el cual esto es también identificación primaria (las afinidades entre las descripciones dejan esto claro).

Otro modo de clarificar este asunto es pensar en términos de la distinción entre el ego ideal (asociado con lo preedípico y lo imaginario) y del ideal del ego (asociado con la función paterna punitiva en el complejo de Edipo y que emerge en lo simbólico). Aunque estas distinciones no están muy claras en la mayoría de la literatura, pensar en la identificación primaria en relación con el ego ideal la asocia con una idealización temprana del yo, mientras que los procesos que implican al ideal del ego tienen que ver con la identificación con los padres, sus sustitutos, o ideales colectivos como modelos a los cuales el sujeto intenta parecerse, procesos más alineados con la identificación secundaria.

Para Freud y Lacan, las identificaciones secundarias son aquellas bajo la competencia del complejo de Edipo, en las que el sujeto al tiempo se constituye a sí mismo en lo Simbólico (el reino del lenguaje y la cultura) y establece su singularidad, su identidad en relación a los padres y «otros» culturales. Las identificaciones secundarias son siempre ambivalentes, caracterizadas por la complejidad de sentimientos contradictorios de amor y de odio. Los padres pueden servir en la misma medida como objetos de relación libidinal (el deseo de tener) u objetos de identificación (el deseo de ser); lo que es importante retener es la idea de que todas las relaciones futuras contendrán algún elemento de identificación, sobre el modelo del **TRANSITIVISMO** infantil (por ejemplo, cuando un niño atribuye su propia conducta

a otro, como cuando ve que otro niño se hace daño y empieza a llorar).

Lo que normalmente llamamos «identificación», cuando se basa en una especie de reacción empática con personajes en una novela, obra de teatro o película, se considera que está en el reino psicoanalítico de las identificaciones secundarias. Pero el tema de la identificación en el sentido psicoanalítico es incluso más complejo: ya que la identificación psicoanalítica se ocupa de los procesos inconscientes de la psique más que de los procesos cognitivos de la mente, la empatía conscientemente experimentada tiene muy poco que ver con la identificación en el sentido psicoanalítico (o en el cine, en lo que se refiere a esto). La diferencia puede ser expresada del modo siguiente: *Empatía* = «Yo sé cómo te sientes»; el conocimiento y la percepción son sus categorías estructurantes. *Identificación* = «Yo veo cómo tu ves, desde tu posición»; visión y situación psíquica definen sus términos. Aunque esto puede parecer a algunos como una rígida escisión de los procesos cognitivos de aquellos del inconsciente, es absolutamente crucial mantener una distinción entre estos dos niveles de actividad. Aunque el conocimiento y lo inconsciente se interaniman (el deseo motiva pensamiento consciente y, en ciertos casos, viceversa) la distinción entre empatía e identificación depende de un claro entendimiento de su separación. Otra cosa más que mencionar (particularmente en términos de las críticas al modo en el que la identificación ha sido utilizada en la teoría fílmica) es que, lejos de establecer un sujeto unificado, las identificaciones imaginarias que constituyen el ego lo hacen en un complejo agrupamiento, «una verdadera labor de imágenes dispares» (Aumont y otros, pág. 180) que ha llevado a Lacan a llamar al ego una «mezcolanza de identificaciones» (citado por Bergala, *ibídem*).

Metz define la **IDENTIFICACIÓN CINEMÁTICA PRIMARIA** como la identificación del espectador con el mismo acto de mirar:

Yo estoy percibiéndolo todo [...] la instancia constitutiva [...] del significante cinemático (soy Yo el que hace la película) [...] [E] 1 espectador se *identifica con él mismo*, con él mismo como un puro acto de percepción (como el estar despierto, alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y así como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay* (Metz, 1975, págs. 48-49).

Esta clase de identificación es considerada primaria porque es la que hace posibles todas las identificaciones cinemáticas secundarias con personajes y hechos en la pantalla. Este proceso, al tiempo perceptual (el espectador ve el objeto) e inconsciente (el espectador participa en un modo fantasmático o imaginario), es construido y dirigido, de forma inmediata, por la mirada de la cámara y su sustituto, el proyector. Desde una mirada que proviene de la parte de detrás de la cabeza, así, «precisamente donde la fantasía sitúa el “foco” de toda visión» (Metz, 1975, pág. 49), al espectador se le da esa capacidad ilusoria de estar en todas partes al mismo tiempo, ese poder de la visión por el que el cine es famoso. En «Efectos ideológicos», Baudry

describe este pacto de un modo ligeramente más tecnológico. El espectador se identifica menos con lo que es representado, el espectáculo en sí mismo, que con lo que representa el espectáculo, se hace visible, obligándole a ver lo que ve, ésta es exactamente la función asumida por la cámara como una especie de relevo» (Baudry, en Cha, 1980, pág. 34).

Metz pone en relación esta clase de identificación con la fase del espejo al decir que la identificación cinemática primaria sólo es posible porque el espectador ya ha sufrido el proceso psíquico formativo de esta constitución inicial del ego. La participación ficcional del espectador cinematográfico en el desarrollo de los hechos se hace posible por esta primera experiencia del sujeto, aquel momento anterior en la formación del ego, cuando el niño pequeño empieza a distinguir objetos como diferentes de sí mismo, y al hacerlo, comienza a distinguir un yo. Lo que une este proceso con el cine para Metz es el hecho de que sucede en términos de imágenes visuales, lo que el niño ve en este momento (una imagen unificada que es distanciada y objetivizada) constituye como él o ella interactuará con otros en etapas posteriores de la vida. El aspecto ficticio también resulta crucial aquí, la percepción de ese «otro» como un yo más perfecto es también una percepción errónea, un reconocimiento erróneo.

Así, parte de la correspondencia de la teoría del cine entre identificación cinemática primaria y la fase del espejo, proviene de las semejanzas entre el niño en frente del «espejo» y el espectador en frente de la pantalla, encontrándose ambos fascinados por, y identificados con, un ideal imaginado, visto desde una distancia. Este proceso anterior a la construcción del ego, en el que el sujeto que ve encuentra una identidad mediante la absorción de una imagen en un espejo, es uno de los conceptos fundantes en la teoría psicoanalítica del estatuto del espectador del cine y la base para su discusión de la identificación primaria. De acuerdo con esta descripción, parte de la fascinación del cine proviene del hecho de que mientras permite la pérdida temporal del ego (el espectador del cine se «convierte» en alguien más), al mismo tiempo refuerza el ego (a través de la invocación de la fase del espejo). En cierto sentido, el espectador del cine al tiempo se pierde a sí mismo y se encuentra a sí mismo, una y otra vez, al representar continuamente este primer momento ficticio de identificación y establecimiento de identidad.

Otro aspecto de la analogía con la fase del espejo que es punto de debate en la teoría psicoanalítica del cine tiene que ver con la ilusión de coherencia y dominio sugerida por la constitución imaginaria del ego (como correlato de la ilusoria posición de control del espectador). Se pueden buscar los orígenes de esto en el sujeto trascendental de Baudry del primer artículo, en el cual «tanto la tranquilidad especular y la afirmación de la propia identidad de uno» (Baudry, en Cha, 1980, pág. 34) son producidos por la posición del espectador: «El significado y la conciencia»

confluyen en un único punto para el sujeto (ibídem, pág. 30). En un artículo que critica esta noción del espectador precisamente porque niega las ramificaciones de la diferencia sexual y al espectador femenino, Mary Ann Doane define esta problemática: «La coherencia de visión asegura un conocimiento controlador, el cual, a su vez, es una garantía de la centralidad y unidad carente de problemas del sujeto» (Doane, 1980, pág. 28). Pero éste es un reconocimiento erróneo, traído por aquellos procedimientos cinemáticos que borran la contradicción y la diferencia. Para Doane, «el placer de este reconocimiento erróneo reside en última instancia en su confirmación del dominio del sujeto sobre el significante, su garantía de un ego unificado y coherente capaz de controlar los efectos de lo inconsciente» (ibídem).

La transformación para el sujeto en la fase del espejo desde una imagen del cuerpo fragmentada a una imagen de totalidad, unidad y coherencia, es tomada (por Baudry en su primer artículo) para ser aplicada al espectador en el cine. De esta fantasía de integración asociada con el espejo proviene una concepción del cine como una respuesta a nuestro deseo de plenitud, ofreciéndonos mundos fijados, coherentes, no contradictorios con el sujeto como la fuente del significado. Este concepto del espectador figuró ampliamente dentro de un importante debate teórico en Francia durante los años setenta (implicando a Baudry, Marcellin Pleynet, Jean-Patrick Lebel, Jean Narboni, Jean-Louis Comolli y otros, y revistas como *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma* y *Tel Quel*) sobre la relación entre el aparato, el sujeto y la ideología. El alcance político del debate se centró en las posibilidades de un cine alternativo, materialista, que enfatizara la contradicción y esas diferencias borradas en la producción del sujeto trascendental (ejemplificado por el trabajo de Godard y del Grupo Dziga Vertov, Jean-Marie Straub/Danielle Huillet y otros). Pero éste es un énfasis ligeramente diferente de la construcción específicamente psicoanalítica del sujeto que discutimos aquí.

La unidad, en el sentido estrictamente psicoanalítico, pone un poco más de énfasis en la constitución imaginaria del yo en el paradigma lacaniano, «en el que lo imaginario, opuesto a lo simbólico pero constantemente imbricado con ello, designa *la atracción básica del ego* [énfasis añadido], la impresión definitiva de un *antes* del complejo de Edipo [que también continúa después de él] ...» (Metz, 1975, pág. 15). Barthes enfatiza la correlación entre ver cine y esta temprana unidad narcisista:

Una imagen fílmica (sonido incluido), ¿qué es? Una *atracción*. Esta palabra debe de tomarse en el sentido psicoanalítico. Yo estoy encerrado en la imagen como si estuviera atrapado en la famosa relación dual que establece el imaginario.[...] Por supuesto la imagen mantiene (en el sujeto que yo creo que soy) un conocimiento erróneo conectado al ego y al imaginario [...] Yo pego mi nariz en el espejo de la pantalla, al imaginario otro con el que me identifico a mí mismo narcisísticamente (Barthes, 1975a, pág. 3).

Sin embargo, Metz tiene siempre cuidado de enfatizar la relación entre esta

unidad imaginaria y las discordancias de lo simbólico, respondiendo implícitamente a las críticas de totalización al sugerir que no es la teoría la que totaliza, sino la interpretación de la teoría. Como él dice:

El imaginario del cine presupone lo simbólico, ya que el espectador debe en primer lugar haber conocido el espejo primordial. Pero como este último instituyó el ego en gran parte en el imaginario, el segundo espejo de la pantalla, un aparato simbólico, él mismo a su vez depende del reflejo y la falta (Metz, 1975, págs. 58-59).

Cualquier forma de identificación en el cine se relaciona, así, con un nivel psicoanalítico secundario, porque trata de un sujeto ya constituido, un sujeto que ha evolucionado más allá de la indiferenciación de la niñez temprana y accedido al orden simbólico, y, por consiguiente, que es capaz de «poseer» una mirada. Por esta razón, Metz establece una distinción entre identificación primaria en el sentido psicoanalítico e identificación primaria cinemática, que es la identificación del espectador con su propia mirada. Este tipo de identificación tiene sus raíces en la fase del espejo, pero no es completamente homóloga a ella: «El espejo es el lugar de la identificación primaria. La identificación con la propia mirada de uno es secundaria con respecto al espejo [...] pero es el fundamento del cine y por tanto primario cuando este último está bajo discusión» (Metz, 1975, pág. 58).

Se pueden encontrar aclaraciones adicionales en el concepto de **IDENTIFICACIÓN CINEMÁTICA SECUNDARIA**:

En lo que se refiere a las identificaciones con personajes, con sus propios niveles diferentes (personaje fuera de campo, etc) son identificaciones cinemáticas secundarias, terciarias, etc.; tomadas en su conjunto en oposición a la simple identificación del espectador con su propia mirada, constituyen la identificación cinemática secundaria, en singular (Metz, 1975, pág. 58).

Este concepto de múltiples puntos de identificación proporciona una escapatoria de ese callejón sin salida de la unidad implicada por la idea monolítica de la identificación primaria, bien sea en términos de invocar las «identificaciones múltiples» sugeridas por la estructura de la fantasía inconsciente o en términos de una «variedad de posiciones del sujeto» sugerida por algunas formas de cine alternativo. La primera opción, la sugerida por la fantasía, retiene la fuerza de lo inconsciente como el motor del estatuto del espectador mientras desafía la idea de que éste *sólo* implica la presuposición de una imagen propia unificada. El ensayo de Freud, «Pegar a un niño» (Freud, 1963a), es el artículo utilizado por los teóricos del cine para trazar el modo en el que, en palabras de Janet Bergstorm: «Los espectadores son capaces de ocupar múltiples posiciones identificatorias, bien sucesiva o simultáneamente» (Bergstorm, 1979a, pág. 58). Freud demuestra la posibilidad para el sujeto de la fantasía de participar en una variedad de papeles, deslizándose, intercambiándose y duplicándose en las posiciones intercambiables de sujeto, objeto y observador. Hace

esto al comprometerse con diferentes formas de la fantasía en términos de los pronombres lingüísticos que implican: «Mi padre está golpeando al niño», «Yo estoy siendo golpeado por mi padre» y «Un niño está siendo golpeado» (yo estoy probablemente viéndolo). Durante las tres fases de esta fantasía, el sujeto (una mujer) ocupa el lugar del padre que es el que está golpeando, el niño que está siendo golpeado y el espectador de la escena. El sujeto de la fantasía se convierte así en una entidad móvil y mutable más que un individuo particular dotado de género, y la sexualidad asume la cualidad variable implicada por el psicoanálisis (la teoría de Freud sobre la bisexualidad). Las implicaciones para los estudios feministas están bastante claras.

El concepto de **POSICIONAMIENTO DEL ESPECTADOR**, a menudo citado como **POSICIONAMIENTO DEL SUJETO**, es otra forma de referirse al modo en el que el espectador es «situado» en (y por) el texto y se le hace asumir papeles basados en la participación identificatoria. Sitúa la habilidad para establecer la coherencia o el significado de una película en lo inconsciente, y se refiere más bien a un «lugar» que a un individuo. Todavía existe gran confusión y la distinción exacta entre posicionamiento del sujeto e identificaciones de la fantasía no está muy clara, aunque el posicionamiento del sujeto se halla más alineado con el proyecto político de un contra-cine. El potencial radical de una película puede ser considerado en términos de su habilidad para «romper» posiciones fijadas de identificación y la coherencia del estado unificado del sujeto. Por otra parte, la discusión de la fantasía inconsciente como un posible modo de identificación dispersa ha sido ampliamente considerado en términos del cine narrativo de ficción dominante.

Stephen Heath proporciona aclaraciones adicionales. Para él, las películas no son unidades formales discontinuas, sino «relaciones de subjetividad, relaciones que no son la simple “propiedad” de la película ni la del espectador individual, sino aquellas de la producción de un sujeto en las que la película y el individuo tienen su específica realidad histórica y social como tales» (Heath, 1979, pág. 44). Considerar el texto fílmico como un proceso de producción de subjetividad significa incorporar una noción de posicionamiento del espectador al análisis del cine y rastrear los posibles modos en que se podría producir la identificación; Heath aporta una dimensión histórica a este concepto mientras mantiene la fuerza radical de lo inconsciente en la definición. Sin embargo, también parece utilizar el posicionamiento del sujeto de modo intercambiable con identificación, y esto ha contribuido a la confusión. Por ejemplo, en «Narrative Space» describe la operación cinematográfica en términos de «posicionamiento» inducido en el sujeto: los elementos combinados de la representación en perspectiva, montaje, narración y modos de identificación producen una posición del sujeto de coherencia y unidad. Pero también tiene cuidado de unificar esta definición con un énfasis correctivo en el proceso:

Lo que mueve una película, en definitiva, es el espectador, inmóvil enfrente de la pantalla. El cine es la regulación de ese movimiento, el individuo como sujeto atrapado en un desplazamiento y posicionamiento del deseo, energía, contradicción, en una perpetua retotalización del imaginario (la escena dispuesta de imagen y sujeto). Ésta es la inversión del cine en la narrativización; y crucialmente por un espacio coherente, la unidad de lugar para la visión. Otra vez, sin embargo, la inversión está en el proceso [...] el toma y daca de la ausencia y la presencia, el juego de la negatividad y la negación, flujo y detención. La narrativización, con su continuidad, cierra, y es ese momento de clausura el que desplaza al espectador como sujeto en sus términos: el espectador es el *punto* de las relaciones espaciales del cine; el cambio, por ejemplo, de plano a contraplano, su ratificación como sujeto (Heath, 1981, págs. 53-55).

El cuarto rasgo que caracteriza la construcción del espectador descante (después de la regresión, la creencia y la identificación) es la utilización de estructuras de fantasía tales como el **ROMANCE FAMILIAR**. Ésta se utilizará como un modelo de la forma en la que el cine moviliza producciones inconscientes con el fin de activar la participación fantasmática del espectador. En psicoanálisis, el término novela familiar hace referencia a una forma temprana de actividad imaginativa mediante la cual el niño fantasea padres ideales para reemplazar a los reales, considerados inferiores. Fantasías de este tipo implican la modificación de las relaciones de los padres, como si fuera un huérfano de una cuna real, o fuera el bastardo de una relación ilícita de la madre con un padre noble. Basadas en el complejo de Edipo, se considera que surgen por la presión ejercida sobre el sujeto por la situación edípica. Ambos tipos de romance familiar están ligados a la diferenciación del sujeto respecto a sus padres, y pueden ser combinados con otros procesos dentro de la estructura en evolución del ego. La fantasía del huérfano es asexual e implica la simple sustitución de los padres reales por unos superiores; la fantasía del bastardo emerge por un elevado conocimiento de la diferencia sexual e incorpora la sexualidad a la producción ficcional de los orígenes.

Mediante la utilización de frases como «trabajos de ficción» y «romances imaginativos», Freud acuñó por primera vez el término para dar cuenta de una primitiva forma de actividad ficcional a cargo del sujeto. Tanto lo psicoanalítico (relaciones de lo familiar) como lo narrativo (la etimología de «novela») convergen en esta clase temprana de trabajo fantasmático discutido por Freud según las líneas del sueño durante el día. Como una escena narrada que el sujeto se relata a sí mismo en un estado de vigilia, soñar despiertos es el prototipo para la producción de mundos imaginarios en un intento de corregir la realidad percibida. Su estructura y forma son indicativas de toda la vida de fantasía (consciente o inconsciente) en el sentido de que es, como en el trabajo del sueño, una escena imaginaria, un guión ficticio, que representa la realización de un deseo inconsciente y la designación del sujeto como protagonista. La novela familiar es un tipo particular de fantasía que anticipa futuras formas de fantasear más complicadas. Considerado inicialmente por Freud un síntoma patológico de la paranoia, más tarde resultó ser un fenómeno normal, y de

hecho universal, de la vida infantil. La universalidad de una estructura de fantasía como el romance familiar está relacionada con una cualidad *a priori* de la generalización que Freud encuentra en el complejo de Edipo, y por extensión, en lo inconsciente.

Los estudios fílmicos utilizan la novela familiar de dos modos, dos énfasis generales que corresponden a grandes rasgos a temáticas (la novela familiar como un contenido narrado o representado) y procesos de producción (el romance familiar, en su función de realizar deseos, corregir la realidad, como generador ficticio de ese contenido narrado o representado). Las dos áreas se cruzan; el contenido representado de una película no es simplemente un asunto de análisis social o ideológico, mientras que el proceso de producción psíquica no es simplemente el dominio del psicoanálisis. Stephen Heath y Geoffrey Nowell-Smith ven el melodrama como «una inversión en una constante repetición de la novela familiar fantaseando tanto en sus temas y en sus procesos relacionales como en las posiciones del sujeto-hablante» (Heath y Nowell-Smith, 1977, pág. 119). Con mucho, el desarrollo más interesante de la novela familiar en el cine es el de Stephen Heath en un artículo titulado «Screen Images: Film Memory». Donde el énfasis de Freud se sitúa sobre fantasías específicas de la niñez acerca de padres nobles, Heath utiliza el concepto para discutir el cine como un proceso de narrativización y memoria. En ambos casos las relaciones familiares son el punto de partida tanto para las producciones ficticias como las fantasmáticas. Heath contrasta dos teorías de la ficción en Freud, la del romance familiar, en la que «la producción de ficción sirve para regular y unificar, para mantenerse unido en el imaginario» (Heath, 1976, pág. 39) y la del juego *fort-da*, en el que la ficción no es simplemente un dominio coherente, sino que es producida como una repetición de la ausencia. El argumento de Heath es que de los dos tipos de creación de la ficción en Freud —uno totalizador (como en los sueños de día y la novela familiar), el otro orientado hacia un proceso (como en el regreso continuado de una pérdida en el juego *fort-da*)— el último es más fundamental para el cine en su proceso sin fin de activar y recobrar la diferencia y la ausencia. Pero el cine produce sus efectos en un movimiento doble: el cine clásico siempre trabaja para atrapar el flujo en «ficciones de coherencia» manteniendo, suspendiendo y fijando sus procesos. Este juego dialéctico permite a Heath afirmar: «En un sentido real, en el sentido de este desarrollo y explotación, las novelas y las películas tienen un único título (el título de la novelística): *Novela familiar...*» (ibídem, pág. 4).

Semejante utilización de la novela familiar indica algo fundamental en la creación de la ficción y el inconsciente que se repite a sí mismo en el visionado del cine, y esto tiene que ver con el espectador. El sueño, la fantasía y el cine, todos tienen esto en común: son producciones imaginarias que tienen su fuente en el deseo inconsciente, y el sujeto en todas las producciones/proyecciones fantasmáticas (de las cuales, aquí, la

novela familiar es el prototipo) se encuentra invariablemente presente. Freud resume concisamente esta función del sujeto deseante: «Su Majestad el Ego, el héroe de todos los sueños diurnos y todas las novelas» (Freud, 1958, pág. 51). En el cine, debido precisamente a que este espacio de subjetividad es producido como un espacio vacío, se puede dar el deslizamiento que crea en el espectador la sensación de producir la ficción cinematográfica. La novela familiar, como una forma temprana de actividad ficticia, representa, a un nivel inconsciente, la participación en el fantasma justo en ese modo.

Antes de discutir cómo esto es posible a través de estrategias de enunciación cinematográfica, dos ejemplos fílmicos demostrarán la construcción psicoanalítica del estatuto del espectador. *Vampyr*, de Carl Dreyer, pretende representar lo sobrenatural y es capaz de crear la realidad ambivalente de los sueños precisamente porque construye una posición de visionado que es análoga a aquella del que sueña. Al hacer borrosa la distinción entre fantasía y realidad, presente y pasado, percepción e imaginación, sustancia y fantasma, *Vampyr* recrea el estado del sueño del sujeto que ve una película. De acuerdo con Bertrand August:

La película se dobla hacia sí misma para explorar y definir las mismas condiciones que caracterizan las operaciones elusivas del cine y del imaginario, estableciéndose ella misma en el proceso concreto como la metáfora central del proceso creativo [...] Parecería que la película fue concebida como una metáfora del mecanismo del imaginario. (August, 1978, págs. 6, 23).^[7]

Lo que nosotros como espectadores vemos (y lo que el personaje central David Gray también ve) elude constantemente nuestro entendimiento al desafiar todas las leyes de la representación realista; «el precario equilibrio entre creencia y no creencia se inclina a favor de la no creencia» (ibídem, pág. 12). En *Vampyr*, los fantasmas bailan y desaparecen, los objetos familiares se convierten misteriosamente en «otros», y las percepciones se convierten en alucinaciones; la película dramatiza la totalidad de las condiciones que producen el efecto de ficción, regresión, ruptura de la creencia, identificación cinematográfica primaria, estructuras de fantasía, y el borrado de las marcas de enunciación, en un reflejo del efecto-sujeto que abarca del mismo modo tanto a los personajes como a los espectadores.

No en menor medida una película sobre lo inconsciente, *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, cuenta la historia de una seducción que puede no haber ocurrido nunca. Con un título muy apropiado (Jacques Lacan publicó el famoso artículo «La fase del espejo» en *Marienbad* en 1936) la película implica activamente a su espectador en el ensamblaje de su relato, construyendo su propia realidad al margen de las categorías externas. El autor del guión, Alain Robbe-Grillet, dijo que la película representaba «un intento de construir un espacio y tiempo puramente mental», aquel del sueño o la memoria. La propia interpretación de Resnais es que la película trata «sobre grados mayores o menores de realidad», una interpretación entre

otras (hay al menos dieciocho posibles relatos de lo que sucede en la película), pero una que llega al corazón de la película. Debido a que está centrada *en* el espectador, la película funciona subliminalmente para crear una experiencia totalmente subjetiva al acercarse a la intrincada estructura no lineal de la mente. El más pequeño de los argumentos implica a tres «personajes» acerca de los cuales no sabemos nada, sólo que ellos existen en el *continuum* espacio-tiempo que es la película. El personaje X de voz zalamera intenta a lo largo de la película convencer al personaje A de que escape con él, de dejar el lugar helado (¿recurso?) habitado por elegantes invitados robóticos y también de que deje al personaje M. Como cada espectador es conducido a través de un laberinto de posibilidades autoconstruido, se torna claro que la única realidad es la misma película, el pasado no tiene realidad más allá del momento en que es evocado mientras que los personajes y las imágenes no tienen status más allá de su presencia en la pantalla. Más que cualquier otra cosa, *El año pasado en Marienbad* dramatiza su estatus como aparato para utilizar fantasía, memoria y deseo, y al dejar de funcionar sin el espectador, crea una lección-objeto en la teoría del estatuto del espectador del cine.

La enunciación

El quinto elemento en la construcción del espectador cinematográfico tiene que ver con la «autoría» y su borrado. Con el fin de dar al espectador la impresión de que es él o ella el que está produciendo el fantasma cinematográfico sobre la pantalla, algo debe ocurrir para ocultar a la vista al «verdadero» soñador, al autor implícito de la película, el sujeto putativo de deseo. Al espectador se le debe hacer olvidar que una ficción externa está siendo mirada, una ficción que ha surgido de otra fuente de deseo. Tal y como lo expresa Metz: «Yo [el sujeto] soy soporte de la mirada del realizador cinematográfico (sin lo cual no sería posible el cine)» (Metz, 1975, pág. 56). La teoría psicoanalítica del cine recurre al concepto de ENUNCIACIÓN para describir este complicado proceso de deslizamiento, pero utiliza el concepto de modo muy diferente a como lo hace la narratología, en gran medida porque se ocupa del lugar del sujeto escindido del inconsciente en la operación enunciativa. La teoría psicoanalítica del cine conecta así lo que la narratología describe como el reconocimiento de la narración por el espectador («La película parece ser narrada por el mismo espectador, que se convierte, en la imaginación, en su fuente discursiva»; véase, Metz, 1975, pág. 106), con el deseo y la subjetividad. La enunciación está relacionada con el soñar, como una operación inconsciente, fantasmática, y no como un proceso cognitivo.

La teoría psicoanalítica del cine toma prestado el concepto de enunciación de la

lingüística estructural, enfatizando la posición del sujeto que habla como un sujeto producido en división e implicado en la actividad constante del inconsciente. En cada intercambio verbal existe tanto el *énoncé* (lo afirmado, lo dicho, el mismo lenguaje) y la *énonciation* (el proceso que produce la afirmación, cómo se dice algo, desde que posición emana). La consideración de la enunciación como un proceso implica determinaciones extralingüísticas, sociales, psicológicas, inconscientes, así como las características lingüísticas específicas del sistema de lenguaje utilizado por el hablante. Como tal, señala hacia la importancia fundamental de lo extralingüístico en cualquier acto de comunicación, por tanto enfatiza la subjetividad, el lugar del sujeto en el lenguaje, como constitutivo de la producción de todas las verbalizaciones, de todos los intercambios discursivos humanos. De acuerdo con el lingüista francés Emile Benveniste: «Lo que caracteriza a la enunciación en general es el énfasis en la relación discursiva con un compañero, sea real o imaginado, individual o colectivo» (Benveniste, 1971, pág. 85). En la medida en que está elaborado en la noción de sujeto escindido, cuando el psicoanálisis es incluido en esta relación lingüística, la *énonciation*, como un lugar de producción, se llena del deseo inconsciente. La teoría psicoanalítica del cine hace así uso del concepto como una forma de describir tanto el «origen» de la fantasía fílmica (en el lugar de la autoría) y su «apropiación» (en el lugar del estatuto del espectador).

De acuerdo con esta lógica, la teoría psicoanalítica del cine afirma que en cada película siempre existe un lugar de enunciación: un lugar desde el que surge el discurso cinematográfico. El modelo psicoanalítico teoriza esto como una posición, que no debe ser confundida con el individuo real (el realizador cinematográfico) y por tanto no es accesible ni a teorías cognitivas ni a análisis de intencionalidad. El argumento más sustancial y sugestivo a favor de la enunciación cinematográfica ha sido presentado por Raymond Bellour, fundamentalmente en su artículo, «Hitchcock: el enunciador» y en su clarificación en una entrevista con Janet Bergstorm. En «Hitchcock: el enunciador», Bellour utiliza el análisis de *Marnie la ladrona*, de Hitchcock, para demostrar el modo en el que el director utiliza su posición privilegiada para representar su propio deseo, indicando cómo «se origina el despliegue lógico de la fantasía en las condiciones de la enunciación» (Bellour, 1977, pág. 73). También es aquí donde acuña los términos CÁMARA-DESEO y CINE-DESEO para designar esa correspondencia peculiar entre el cine y la fantasía inconsciente que es la base de la teoría psicoanalítica del cine. Para Bellour, el sistema de la enunciación cinematográfica se define del modo siguiente: «Un sujeto dotado de una especie de poder infinito, constituido como el lugar desde el que el conjunto de las representaciones son ordenadas y dirigidas y hacia el cual son canalizadas de regreso. Por esa razón este sujeto es el que mantiene la verdadera posibilidad de cualquier representación» (Bellour, 1979a, pág. 98). Ya está implícito en esta definición el estatus *recíproco* de

la enunciación, pues las imágenes de la pantalla no sólo emanan de una fuente deseante, sino que también son devueltas (con la finalidad de ser controladas) a una fuente del mismo modo deseante, el espectador. Ése es el motivo por el que, en la misma entrevista, Bellour se puede extender sobre el tipo de relevo implicado por el sistema enunciativo que él analiza en *Marnie la ladrona*, señalando cuán fácilmente uno puede moverse mediante la alternancia de los puntos de vista de los distintos personajes «hacia un punto central desde el cual emanan todas estas visiones diferentes: el lugar, a la vez productivo y vacío, del sujeto-director» (ibídem). El concepto operativo aquí es la dialéctica, el movimiento doble mediante el cual el espacio enunciativo es al mismo tiempo productivo y vacío. Es en este sentido en el que la enunciación es utilizada para describir, tanto la articulación del deseo del realizador cinematográfico a través del campo visual, como el deseo del espectador en la medida en que está atrapado en esta articulación.

Metz proporciona una aclaración adicional de cómo este espacio de la enunciación cinematográfica se convierte en la posición del visionado cinematográfico en «Historia/discurso: nota sobre dos voyeurismos»^[8] un artículo que conecta el proceso enunciativo con el **VOUYERISMO**, el aspecto libidinal de la mirada placentera que es tan central para el modelo de teoría psicoanalítica fílmica del cine. En el psicoanálisis, el voyeurismo se refiere a cualquier tipo de satisfacción sexual obtenida mediante la visión, y está normalmente asociado con una posición de observación privilegiada oculta, como el ojo de una cerradura. (En algunos casos es intercambiable con **ESCOPOFILIA** otro término para el componente erótico del mirar, ya que no existe una distinción precisa entre tales términos en la literatura psicoanalítica. En general, ambos términos son invocados en el cine donde, obviamente, lo visual es dominante, pero mientras la *scopophilia* define el placer general de mirar, el *voyeurismo* denota una perversión específica). En la teoría fílmica, este punto de observación privilegiado (creado por el efecto ojo de cerradura) se convierte en la fuente y el punto final en el relevo enunciativo que representa la circulación del deseo entre autor, texto y espectador. «Si la película tradicional tiende a suprimir todas las marcas del sujeto de la enunciación, *lo hace con la finalidad de que el espectador pueda tener la impresión de ser él mismo aquel sujeto*, pero un sujeto vacío, ausente, una pura capacidad para ver» (Metz, 1976, pág. 24, énfasis añadido). En la descripción teórica del cine, para que la ficción cinematográfica al tiempo produzca y mantenga su fascinante sujeción del espectador, debe de parecer como si las imágenes de la pantalla fueran las expresiones del propio deseo del espectador. O más bien, como Bertrand August lo describe: «El sujeto-productor debe desaparecer de modo que el sujeto-espectador pueda ocupar su lugar en la producción del discurso fílmico» (August, 1979, pág. 51).

Para su modelo de cine, Metz transforma el énfasis lingüístico de la enunciación

en un concepto del enunciador como «productor de la ficción» que señala ese proceso mediante el que todo realizador cinematográfico organiza el flujo de imágenes, eligiendo y designando las series de imágenes, organizando las diversas visiones que forman el relevo entre aquel que ve (la cámara, el realizador cinematográfico) y lo que está siendo visto (la escena de la acción). Después conecta esto con el *voyeurismo* del espectador concebido como una instancia de «puramente ver», la capacidad de manejar la mirada objetivadora sin su componente exhibicionista. Metz mantiene que una de las operaciones primarias del cine narrativo clásico (lo que en realidad lo distingue como «clásico»), es el borrado u ocultación de esas marcas de enunciación que señalan hacia el trabajo del director de seleccionar y disponer los planos, indicadores textuales que, en cierto sentido, revelan la mano del realizador cinematográfico. Este efecto de enmascaramiento sobre el proceso discursivo está en el corazón del «montaje invisible» o la transparencia del cine de Hollywood. Se invocan términos de la teoría de la enunciación para describir este proceso: el trabajo de producción se oculta por medio de disfrazar el **DISCURSO** (en el que la fuente de enunciación está al mismo tiempo marcada y situada en primer plano, su punto de referencia es el tiempo presente, y los pronombres «yo» y «M» son empleados) para presentarse a sí mismo como **HISTORIA** en la que la fuente de la enunciación se suprime, el tiempo verbal es un pasado indefinido de hechos ya finalizados, y los pronombres empleados son «él», «ella» y «ello».

En un artículo que acompaña al ensayo de Metz en *Edinburgh 76 Magazine*, Geoffrey Nowell-Smith clarifica más la distinción:

Discurso e historia son ambas formas de enunciación, residiendo la diferencia en el hecho de que en la forma discursiva la fuente de la enunciación está presente, mientras que en la histórica está suprimida. La historia es siempre «allí» y «entonces», y sus protagonistas son «él», «ella» y «ello». El discurso, sin embargo, siempre contiene como sus puntos de referencia, un «aquí» y un «ahora» y un «yo» y un «tú» (Nowell-Smith, 1976, pág. 27).

En el discurso, la relación discursiva es enfatizada, mientras que en la historia (*story*) el destinatario es impersonal. En términos cinemáticos, la película, un discurso construido que emana lógicamente de una fuente específica, se hace pasar por historia, una narración impersonal que simplemente existe. En la formulación narratológica: «El proceso enunciativo transforma el discurso en una historia que aparentemente se autogenera», pero hace esto (y ésta es la diferencia), para la teoría psicoanalítica del cine, precisamente de modo que puede tener otro sujeto de la enunciación.

Algunas teorías de contra-cine radicalmente político encuadran los desafíos de estos realizadores cinematográficos al cine dominante en términos de enfatizar las marcas discursivas en los procesos enunciativos. Las películas que ponen en primer plano el discurso sobre la historia (mediante técnicas tales como montaje disyuntivo e

interpelación directa) son considerados como políticamente progresistas. En este contexto, cualquier película de Godard puede ser analizada en términos de las intervenciones discursivas del autor (bien aquellas específicamente a cargo de Godard o aquellas producidas textualmente) que interrumpen la fabricación ilusoria y sin fractura de la (hi)storia.^[*] Pero es importante no confundir los dos métodos de análisis (aquel de la teoría narrativa/lingüística y aquel del psicoanálisis); la enunciación cinematográfica en su utilización psicoanalítica implica procesos inconscientes más que estrategias formales. La teoría psicoanalítica del cine trata de la producción de subjetividades deseantes, la del autor, la del espectador, y así concibe la enunciación como un proceso de circulación más que centrarse en su manifestación a través de instancias textuales específicas.

Así, con el fin de que el espectador asuma la posición de la enunciación fílmica, para tener la impresión de que es su propia historia la que está siendo contada, debe parecer como si la ficción de la pantalla no emergiera de ningún lugar. Ya que, como afirma Metz: «La historia [...] es siempre (por definición) una *story* contada desde ningún lugar, contada por nadie, pero recibida por alguien (sin el cual no existiría)», el estilo invisible que oculta el trabajo del enunciador hace que parezca como que «es... el receptor (o más bien el receptáculo) el que la cuenta». (Metz, 1976, pág. 24). Por consiguiente, el funcionamiento efectivo y la implicación psíquica del cine como aparato sólo son posibles sobre la base de este ocultamiento de sus operaciones; en este sentido se crea un «pseudo-espectador», del que todo espectador se puede apropiarse a voluntad.

La mirada

La primera forma y quizá la más directa de discutir la constelación de cuestiones que rodean a la **MIRADA** en el cine es a través del concepto de la **ESCENA PRIMARIA**. En la teoría psicoanalítica, la escena primaria designa una experiencia infantil traumática, un guión de visión que implica la observación por parte del niño del acto sexual paterno. Como todas las **FANTASÍAS PRIMARIAS** (es decir, estructuras típicas de fantasía, tales como aquellas de la existencia intrauterina, la castración y la seducción, responsables de la organización de la vida psíquica), la escena primaria no está necesariamente basada en un hecho real. En realidad, sus estatus de «realidad» (para el sujeto) es lo que llevó a Freud a teorizar la fantasía inconsciente en general, y a establecer el concepto de realidad psíquica como modo de dar cuenta tanto del impacto dramático que estas fantasías tienen en la vida del sujeto como de la coherencia, organización, autonomía y eficacia del reino de la fantasía.

Para Freud, las fantasías primarias eran prueba de que existen estructuras en la

dimensión de la fantasía que son irreductibles a experiencias vividas; pueden por tanto ser consideradas «esquemas» inconscientes, o modelos que estructuran la vida imaginativa del sujeto, que trascienden al tiempo las experiencias vividas del individuo y sus imaginaciones personales. Como los mitos colectivos, las fantasías primarias se considera que representan una solución a cualquier enigma fundamental para el niño. Dramatizan respuestas a cuestiones de los orígenes: la escena primaria representa la emergencia del individuo; la fantasía de la seducción dramatiza la emergencia de la sexualidad; las fantasías de la castración representan los orígenes de la diferencia sexual.

Freud es muy preciso acerca de la universalidad de esas fantasías, dando especial importancia a la escena primaria:

Entre la riqueza de las fantasías inconscientes de los neuróticos, y probablemente de todos los seres humanos, existe una que raramente está ausente y puede ser revelada mediante el análisis de la observación del acto sexual entre los padres. Yo llamo a estas fantasías, junto a aquellas de la seducción, castración, y otras, *fantasías primarias* (Freud, 1963a, pág. 103).

En otra parte, habla de la « semejanza constante que como regla caracteriza las fantasías que son construidas [en] la niñez, sin tener en consideración el grado, mayor o menor, en el que las experiencias reales han contribuido a ellas » (Freud, 1936b, pág. 66). Esta descripción de la fantasía primaria como un fenómeno universal, más la evidencia de que los significados psíquicos se acumulan a un hecho que puede que nunca haya ocurrido, da a Freud una base para la teoría de la herencia filogenética: las fantasías primarias están basadas en hechos que preceden al individuo y son transmitidos históricamente de generación en generación. Así, estructuran la vida psíquica no sólo del individuo sino de la cultura en general.

Freud elabora la noción de escena primaria en su relato del caso del « Hombre Lobo ». A través de un análisis del terrorífico sueño de un paciente, determinó que la visión del acto sexual de los padres no era una memoria real, sino una reconstrucción hecha plausible por la convergencia de muchos detalles. Varias cosas emergen de este análisis. En primer lugar, el coito de los padres es generalmente interpretado por el niño como una agresión paterna; en segundo lugar, la escena ocasiona la excitación sexual en el niño, y esto es con frecuencia asociado con el peligro y la ansiedad; en tercer lugar, dentro del contexto de una teoría sexual infantil, el acto es interpretado como relación sexual anal.

Pero lo más importante para nuestro propósito es el hecho de que una disposición de elementos (oscuridad, capacidad motora reducida, estabilidad y una posición de testigo) sitúan al sujeto de la fantasía en una posición de espectador que presenta remarcadas similitudes con la del cine: « *Era de noche, yo estaba tumbado en mi cama. Es el comienzo de la reproducción de la escena primaria* » (Freud, 1936b, pág. 228). En una fase inicial de su trabajo, Freud se refirió a todas las fantasías primarias

como escenas de guiones arquetípicos al designarlas como «fantasías primarias» sin tener en cuenta su contenido. Sin embargo, sólo la estructura de fantasía que implica que el niño sea testigo del coito de los padres ha retenido la terminología visual de *escena* primaria, y esto es lo que hace tan productiva una analogía con el estatuto del espectador en el cine.

En «El significado imaginario», Metz defiende que la reactivación en el cine de la escena primaria hace al componente inconsciente del visionado del cine más fuerte que en el teatro. Atribuye esto a «ciertas características precisas de la institución» (Metz, 1975, pág. 64) entre las que el efecto ojo de cerradura, producido por esas condiciones de recepción discutidas anteriormente (y reintroducidas en términos de *vouyerismo*), es sólo la más gráfica. Metz señala tres grandes razones para establecer la afinidad entre la escena primaria y el visionado del cine. En primer lugar, la soledad del espectador y la dirección impuesta de la energía hacia la pantalla convierten al público del cine en más fragmentado y aislado que la «colectividad temporal» del espectáculo teatral. En segundo lugar, porque el cine se compone de la representación de gente y objetos *ausentes*, lo que se ve es «más radicalmente ajeno al espectador» (ibídem, 63), mientras que los actores en el teatro pueden comprometerse en una verdadera relación recíproca con los espectadores (el *vouyerismo* del espectador se combina con el exhibicionismo del actor en «una auténtica pareja perversa» (ibídem)). En tercer lugar existe una importante «segregación de espacios» implicada en el cine que aumenta y en realidad depende de la distancia entre el espectáculo y el espectador. Los dos espacios son reinos absolutamente separados. Así, «para el espectador la película se despliega en esa ‘otra parte’ simultáneamente bastante próxima y definitivamente inaccesible en la que el niño *ve* lo retozos de la pareja paterna, que son igualmente ajenos a él y lo dejan estar, un puro espectador cuya participación resulta inconcebible» (ibídem, 64). En este sentido la escena primaria es invocada para crear una analogía entre esta específica producción de una fantasía de los orígenes y las modalidades psíquicas del estatuto del espectador del cine y (de nuevo) para definir la matriz de visión y deseo que conecta el ver cine con la actividad inconsciente.

La mejor discusión de la escena primaria en relación con un texto fílmico específico es el monumental análisis textual de Thierry Kuntzel de *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, 1932) de Schoedsack y Pichel (Kuntzel, 1980a, 1980b). La primera parte tiene afinidades obvias con el análisis de los sueños de Freud, trazando la labor de los procesos primarios en una detallada exploración de sesenta y cinco páginas de cada aspecto de la película. Concluye su artículo (que transforma una película menor de aventuras en una demostración sutil de los procesos psíquicos) con una formulación de la posición inconsciente del espectador del cine (comienza por citar a Metz): «“El *vouyerismo* cinematográfico, *scopophilia* no autorizada, está [...]

en línea directa con la escena primaria”. Misterios de *El malvado Zaroff* pone en juego, representa, mi “amor” por el cine; esto es lo que yo voy a ver (otra vez) con cada nueva película; mi propio deseo, repetido sin cesar, de re-presentación» (Kuntzel, 1980a, pág. 63). El segundo artículo, «Sight, Insight and Power: Allegory of a Cave», incluye un análisis plano a plano de una particular dramatización de una secuencia de la escena primaria. El final de este artículo interrelaciona de modo ingenioso la descripción de una escena primaria en Melanie Klein tanto con los personajes de *El malvado Zaroff* como con los espectadores más allá de ésta: «Para este último espectador, que ve ambas escenas a la vez, y a menudo las ve *mejor* que el primer espectador, que es atrapado en la escena y debe de ocultarse a sí mismo, ver es tener percepción divina» (Kuntzel, 1980b, pág. 109).

Por tomar un ejemplo fílmico, un episodio de escena primaria en *Numéro Deux*, de Godard/Miéville, consistente en la observación por parte de una niña pequeña de una escena de penetración anal protagonizada por sus padres en la cocina, es presentada mediante un primer plano de la cara de la niña sobreimpreso a la imagen de la pareja. El único primer plano de la niña se funde sobre uno de la pareja, de modo que nosotros de forma retroactiva leemos el primer plano como una escena de visión. En una llamativa compresión de plano y contraplano (el espectador y la cosa que ve dentro de un única imagen) el acto de presenciar la escena primaria y su equivalente cinemático son presentados sin corte. Este plano es fotografiado de nuevo, solarizado y manipulado visualmente, creando repetidos desplazamientos invisibles de la escena. Las voces de los padres diegéticos se combinan con aquella del realizador cinematográfico (¿Qué es lo que la niña realmente vio? ¿Era violencia o hacer el amor? ¿Qué significa ser testigo? ¿Cómo fue interpretado el acto? ¿Sucedió realmente?), provocando tanto una reflexión sobre la producción de significado cinemático como sobre los componentes psíquicos del visionado del cine.

La intervención de Godard como voz autoral sugiere otra forma de pensar sobre la mirada, una forma de especificar su uso particular por la teoría psicoanalítica del cine, y se produce en términos de la conexión entre visión y enunciación. Tal y como Bellour establece en su análisis de la función de Hitchcock en *Marnie la ladrona*, cada realizador cinematográfico se apropia y luego designa «la mirada» de un modo específico, y esto es lo que caracteriza el sistema de enunciación de un determinado director. El sistema enunciativo está así alineado con estructuras del mirar, para describir el modo en que la visión y el deseo están organizados en la construcción del discurso cinemático. A través de la demostración de como Marnie es constituida como el objeto de la mirada deseante (de los personajes masculinos, del mismo Hitchcock, la cámara y por extensión, del espectador) Bellour afirma que el poder de Hitchcock para delegar su mirada (la función generadora de la imagen) a los personajes masculinos (sus sustitutos ficcionales) los inscribe dentro de la

«trayectoria de posesión virtual del objeto» (Bellour, 1977, pág. 72). Cuando Mark Rutland imagina a Marnie, en un primer plano que revela que «está soñando despierto con la mujer cuya imagen virtual él ha ayudado a crear (ibídem, pág. 71), su aparición inmediata en la pantalla, en un espacio que resulta diegéticamente imposible para que Mark lo vea, produce esta conclusión:

El deseo obsesivo por Marnie se despierta de esta relación entre él mismo y la imagen; Mark asume el deseo de Hitchcock, deseo que Hitchcock sólo puede realizar a través de la cámara [un aparato] que le prohíbe ejercer su deseo mediante la posesión [.] permitiéndole así representarlo (ibídem, págs. 71-72).

Bellour define el lugar del enunciador como aquel que controla los diferentes tipos de relación escópica con el objeto, clasificando las posiciones relativas de la cámara-mirada en relación con lo que es representado. De forma destacada, esta es una relación de deseo definida por la subjetividad masculina, en la que la mujer está irrefutablemente situada como el objeto-imagen de la mirada.

Otra forma de definir la concepción de la mirada de la teoría psicoanalítica del cine es en términos de las estructuras de punto de vista y de contraplano, figuras del montaje que se combinan con el aparato en la construcción del espectador como una entidad fantasmática. La asociación de enunciación y visión sugiere la posición central desempeñada por la organización textual de la mirada en la producción del deslizamiento entre autor y espectador que se activa en el estatuto del espectador. Las figuras de montaje que realizan esto utilizan la habilidad del espectador para crear una coherencia imaginaria, una dimensión fílmica espacio-temporal, mediante la articulación de una lógica observador/observado. En el modelo clásico del cine de ficción, el relato narrativo, el montaje sin fractura y la identificación secundaria (con los personajes) contribuye a la producción de un mundo ilusorio con su propia consistencia interna. Históricamente, fue mediante la conexión de plano a plano en la construcción de este mundo ficcional cómo el cine llegó a tener su propio método de construir, no sólo «realidad», sino también a su espectador. Esto no significa que los noticiarios de un solo plano (los noticiarios antiguos) estaban desprovistos de significado; para confirmárnoslo, existen relaciones discursivas en el interior de un único plano. Pero junto al montaje vino el privilegiar, canalizar y dirigir esas relaciones hacia la producción de una subjetividad que es marcadamente diferente del espectador de los noticiarios de un solo plano. El montaje clásico implica subjetividad, o su negociación, guiando los procesos subjetivos hacia un efecto de significado.

Pero mientras el espectador es construido, como se ha mencionado en lo que se refiere a la enunciación, la labor del principio organizador (el «autor», un sujeto motivado por el deseo y exterior al texto que seleccionó y dispuso los planos en un mundo ficcional compuesto) tiene que ser invisible. Las reglas de continuidad se

desarrollaron para mantener la impresión de una coherencia imaginaria, permitiendo la creencia del espectador en la integridad de un espacio, la secuencia lógica del tiempo y la «realidad» del universo ficticio. La participación ficticia del espectador se basa, por tanto, en una coherencia espacial percibida: a las imágenes fragmentarias se les da una coherencia lógica porque están subordinadas a una secuencia causal de hechos narrativos. En «Narrative Space», Stephen Heath se refiere a este proceso como «la conversión de lo que se ve en escena», en el que la misma visión es dramatizada, representada como un espectáculo narrado (y por tanto con significado) delante del espectador: «Lo que resulta crucial es la conversión de lo que se ve en escena, la fijación del significante al significado: el encuadre, compuesto, centrado, narrado, es el lugar de esa conversión» (Heath, 1981, pág. 37).

La habilidad del espectador para construir un tiempo y un espacio mentalmente continuos a partir de imágenes fragmentarias se basa en un sistema de miradas, un reino estructurado de miradas: 1) desde el realizador cinematográfico/enunciador/cámara hacia el hecho profílmico (la escena observada por la cámara); 2) entre los personajes dentro de la ficción; y 3) a través del campo visual del espectador en la pantalla; miradas que fijan al espectador en una posición de significado, coherencia, creencia y poder. Estas miradas que se cruzan son negociadas, en primer lugar, a través de las estructuras de contraplano y punto de vista, los medios centrales mediante los cuales «la mirada» se inscribe en la ficción cinematográfica. Principalmente aplicada a las situaciones de conversación, la estructura de **CONTRAPLANO** implica una alternancia de imágenes entre ver y visto; el **PLANO SUBJETIVO** ancla la imagen en la visión y la perspectiva de uno u otro personaje (y está marcado por un mayor o menor grado de distorsión subjetiva). El espectador, por tanto, se identifica, en efecto, con alguien que está siempre fuera de campo, un «otro» ausente cuya función principal es significar un espacio para ser ocupado (véase la discusión siguiente sobre la sutura). La estructura de contraplano permite al espectador convertirse en una especie de **MEDIADOR INVISIBLE** entre una interacción de miradas, un participante ficticio en la fantasía de la película. Desde el plano de un personaje mirando, a otro personaje mirado, la subjetividad del espectador está limitada en el interior del texto.

Al recordar la compleja y ambivalente estructura de la identificación secundaria en el complejo de Edipo (el movimiento entre el deseo, el deseo de tener y el deseo de ser), Alain Bergala discute la configuración del contraplano en términos psicoanalíticos:

En las películas, los efectos combinados del *découpage* clásico y el punto de vista sitúan al personaje en una situación similar [de ambivalencia], en ocasiones sujeto de la mirada (él es el que observa la escena, otros) y en ocasiones como objeto de la mirada de alguien (otro personaje o el espectador omnisciente). Mediante el mecanismo de la mirada [*jeu des regards*]^[*] mediado por la cámara, el *découpage* clásico de la acción fílmica ofrece al espectador de una

forma muy común, inscrito en el código, esta regulada ambivalencia del personaje ficcional en relación con su mirada (con el deseo del otro) (en Aumont y otros, 1963, pág. 179).

Metz conecta este reino de miradas con la identificación mediante la descripción de las trayectorias de la visión como otras tantas «muescas» en la complicada estructura de la creencia espectral. Se refiere al intercambio textual de miradas como «ciertas figuras localizadas de los códigos cinemáticos» que se entrecruzan con «identificación cinemática primaria, [es decir] identificación con la propia mirada de uno» en el transcurso de una película (Metz, 1975, pág. 58).

Tal y como sucede (y esto es ya otra «muesca» en la cadena de identificaciones) un personaje mira a otro que está momentáneamente fuera de campo, o bien es mirado por él. Si hemos ido una muesca más allá, es porque todo lo que está fuera de campo *nos lleva más cerca del espectador*, ya que es la particularidad de este último el estar fuera de campo (el personaje fuera de campo tiene así un punto en común con él: está mirando a la pantalla) (ibídem, pág. 57).

Metz continúa para decir que la mirada de este personaje fuera de campo es reforzada por las diversas técnicas que establecen el punto de vista, bien a través de la posición de cámara (como en el plano de punto de vista óptico) o a través de distorsiones visuales tales como el hacer borrosa la imagen o el enfoque débil (como en un plano semisubjetivo). Dice, sin embargo, que existen normalmente otros elementos, al margen de la posición de la cámara, que señalan el punto de vista del personaje, tales como la lógica del relato, un elemento del diálogo, o un plano anterior. Pero lo más importante desde la perspectiva teórica de Metz es el hecho de que «la identificación que encuentra el significante es *relevada dos veces*, doblemente duplicada en un circuito que lo conduce a lo largo de una línea [...] que sigue la inclinación de las miradas y es por tanto gobernada por la propia película» (ibídem). Antes de «dispersarse por toda la pantalla en una variedad de líneas que se entrecruzan», compuesta de las miradas de los personajes en la pantalla (una segunda duplicación), la mirada del espectador («la identificación básica») debe atravesar («“sufrir” como sí cruzara un paso estrecho») la mirada del personaje fuera de campo (la «primera duplicación»), que, es asimismo, un espectador. Metz considera a este personaje fuera de campo el «primer delegado» del espectador, y describe esta operación extremadamente compleja del modo siguiente: «Al ofrecerse a sí mismo como un paso para el espectador, modula el circuito seguido por la secuencia de identificaciones y es, sólo en este sentido, que se le ve a él mismo: como nosotros vemos a través de él, nos vemos a nosotros mismo no viéndolo a él» (ibídem).

Bertrand August clarifica esto al proponer un intrincado modelo variable que asocia identificación con un completo abanico de miradas cinemáticas: «La identificación desempeña un papel central en las operaciones del aparato cinematográfico porque regula, nivela el sutil desplazamiento de equilibrio entre los

muchos regímenes de creencia que intervienen continuamente en el proceso de producción del efecto de ficción» (August, 1978, pág. 12). Proporciona así el marco para la demostración realizada por Metz de la situación imposible construida por esas miradas y los circuitos del deseo implicados en la visión cinematográfica. Las identificaciones en el cine son siempre parciales, difusas e imaginarias, atrapan y suspenden momentáneamente al espectador en una red de miradas elusivas, un espejo invisible, pero poderoso, que mantiene al espectador en un estado de fascinación.

Otro concepto de la teoría psicoanalítica del cine que se desarrolla alrededor de la mirada es **SUTURA**. Ésta es una idea extremadamente complicada, formulada por primera vez en 1966 por Jacques-Alain Miller (un estudiante de Lacan) para designar la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso, un concepto con la intención de clarificar la producción del sujeto en el lenguaje. En 1969, Jean-Pierre Oudart lo aplicó a la teoría del cine, especialmente con referencia a las películas de Robert Bresson, como un modo de designar un tipo particular de relación entre la mirada del sujeto-espectador y la cadena del discurso. De modo más general (aunque la aplicación de la tesis de Oudart a otras películas que no sean las de Bresson ha sido problemática), la noción de sutura se concentra en las diferentes posiciones disponibles para el espectador en relación tanto con el espacio de la pantalla como con el espacio fuera de campo. Los artículos posteriores en inglés, como la influyente exposición de Oudart que realiza Daniel Dayan (Dayan, 1974) y la crítica de William Rothman de la posición de Dayan/Oudart (Rothman, 1975), así como la cuidadosa explicación del concepto a cargo de Stephen Heath en *Questions of Cinema* (1981), sitúan los términos de debate tal y como ha sido concebido por la teoría psicoanalítica del cine.

Buscando clarificar la relación del término de Miller con la producción inconsciente del sujeto, Heath cita a Lacan:

El sujeto no es por tanto otra cosa que aquello que «se desliza en una cadena de significantes» (Lacan, 1975, pág. 48), su causa es el efecto del lenguaje [...] Verdadero tesoro de significantes, lo inconsciente está estructurado como un lenguaje; el psicoanálisis, la «cura parlante», se desarrolla precisamente como una aguda atención al movimiento del sujeto en la cadena signifiante (Heath, 1981, pág. 79).

Heath apunta que Miller cita la división entre *énoncé* y *énonciation* como prueba de que «el sujeto no es uno en su representación en el lenguaje» (ibídem, pág. 85). La sutura se convierte así en el proceso mediante el cual el sujeto es «cosido» a la cadena del discurso, la cual al tiempo define y es definida por el trabajo de lo inconsciente. Pero también es utilizado en el sentido de suturar *sobre*, entrelazando y haciendo coherente ese proceso que produce el sujeto: «Sutura no sólo da nombre a una estructura de ausencia, sino también una disponibilidad del sujeto, una cierta clausura...» (ibídem). En este sentido sutura se entiende como un proceso de

ocultamiento, de toma de posesión, de ocupar el lugar de, o como lo expresa Heath: «[E]l “yo” es una división pero une de todas formas; el sustituto es la falta en la estructura, pero sin embargo, simultáneamente, la posibilidad de una coherencia, de un *llenado*» (ibídem, pág. 86).

La pretensión de Oudart es que los procesos psíquicos que constituyen la subjetividad son reiterados en el cine mediante el proceso que atrapa al espectador en la coherencia de sus ficciones, a saber la estructura de contraplano. Para él, la imagen de la pantalla ofrece al espectador una plenitud imaginaria que recuerda a la temprana experiencia del espejo para el niño. La satisfacción, sin embargo, se rompe inmediatamente por la conciencia de un espacio fuera de campo, el cual, de acuerdo con Oudart, invoca ansiedad. La ansiedad es aliviada por la estructura de contraplano, la cual, al «responder» a la ausencia evocada por el espacio vacío (con la visión del personaje fuera de campo, el **AUSENTE**), «sutura» al espectador en la experiencia original de la satisfacción imaginaria. Dayan aporta el concepto de ideología a estas operaciones, aplicando las teorías del enmascaramiento ideológico encontradas en el primer artículo de Baudry al sistema de la sutura activado en el montaje (véase Baudry, 1974-1975). Para él, la estructura de contraplano hace invisible la construcción discursiva de la película, produciendo así un sujeto mistificado que «absorbe un efecto ideológico sin ser consciente de ello». La crítica de Rothman proviene de una presentación literal del concepto de posicionamiento del espectador, defendiendo que el ausente no existe en la situación de visionado porque los espectadores siempre saben de quién es el punto de vista que está siendo representado. Sin embargo, tal y como ha sido establecido, sea llamado el ausente o no, *siempre* existe una agencia discursiva invisible en cualquier construcción cinemática. En una película, «alguien que mira» es siempre la *representación* de alguien que mira, y la noción de fuente enunciativa conecta esta representación con el deseo.

Ya que Heath explora más profundamente los fundamentos psicoanalíticos del concepto de sutura, es capaz de establecer un argumento más fiable a favor de éste. Para él la alianza de significado y subjetividad en la «producción» de una película siempre reitera la emergencia del sujeto psicoanalítico en lo simbólico: «De modo significativo, lo que esta realización de la ausencia de la imagen consigue de inmediato es la definición de la imagen como discontinua, su producción como *significante*: el movimiento desde el cine a lo cinemático, el cine como discurso» (Heath, 1981, pág. 87). Finalmente, considerado a la luz de las teorías de la sutura, la descripción de Metz (arriba) de la trayectoria de las miradas que atrapan al espectador en relaciones de deseo y significado proporciona de inmediato un argumento convincente para su existencia y una sugerente propuesta para su aplicación.

La noción de **PLENITUD**, la producción de una entidad ideal (e idealizada) a través

de procesos cinemáticos, es extremadamente complicada, cada teórico la considera en cierta medida de modo diferente. Por esta razón, las críticas a la mirada han tomado diversas formas. El contexto completo del debate incluye la implicación del cine en el **RÉGIMEN ESCÓPICO**. Situando la ausencia en el centro de todas las representaciones cinemáticas y relacionando esto al tiempo con los procesos fantasmáticos del imaginario y con los procesos significativos de lo simbólico, Metz define el régimen escópico del modo siguiente:

La práctica cinematográfica sólo es posible a través de las pasiones perceptuales: el deseo de ver (=pulsión escópica, *scopophilia*, *voyeurismo*) [y] el deseo de escuchar (ésta es la «pulsión invocante», el deseo invocativo) [...] [Las] pulsiones visuales y auditivas tienen una relación más fuerte o más especial con la ausencia del objeto [...] porque, como opuestos a otros deseos sexuales, el «deseo de percibir» [...] representa concretamente la ausencia de su objeto en la distancia a la que lo mantiene y que es parte de su misma definición [...] [Pero] lo que define al régimen escópico específicamente cinemático no es tanto la distancia mantenida, el mismo «mantenimiento» (primera forma de la falta, común a todos los *voyerismos*), como la ausencia del objeto visto [...] El significante del cine [...] instala una nueva forma de la falta (Metz, 1975, págs. 59, 60, 62, 63).

Lo que distingue al cine de otras artes basadas en ver y escuchar (la pintura, escultura, arquitectura, música, opera, teatro, etc.) es el proceso imaginario específico mediante el cual la película proporciona «una reduplicación extra, un giro específico hacia el deseo en espiral de la falta» (ibídem, pág. 61). Debido a que el espectador y los actores nunca comparten el mismo espacio, el registro en el que la subjetividad del ver puede ser discutida, el régimen escópico, está mucho más conectado al intrincado proceso de lo inconsciente que otras formas de representación que invocan las pulsiones perceptuales.

Esta «producción de una subjetividad que ve» dentro del régimen escópico ha sido entendida de dos formas diferentes, bien como una operación de sujeción totalizadora o como una operación que implica un proceso constante de división y falta. Cada opción sugiere una idea diferente del modo en que el aparato cinemático afecta a su espectador como sujeto psicoanalítico. Dos objeciones principales caracterizan las discusiones sobre la relación entre el aparato cinemático y la mirada, aquellas que se refieren a sus afinidades con la fase del espejo (y las consecuencias subjetivas implicadas) y aquellas que se refieren a su fracaso a la hora de reconocer la diferencia sexual como una categoría. En algunos casos la segunda premisa se deriva de la primera. Por ejemplo en «Misrecognition and Identity» Mary Ann Doane dibuja cuidadosamente el concepto de identificación (tanto primaria como secundaria) tal y como es expresada tanto por Laura Mulvey como por Metz, que desafían la noción de una posición coherente de dominio y, al mismo tiempo, encuentran, bien una exclusión de lo femenino, bien una incorporación a las definiciones patriarcales. Las estructuras del mirar trazadas por las teorías psicoanalíticas del aparato,

(*escopophilia/voyeurismo*, fetichismo e identificación primaria) han sido necesariamente determinadas en términos de subjetividad masculina; no son ideológicamente neutrales, ajenas al contexto de las definiciones sexuales. Concluye:

Hablar de identificación y cine [...] [es] trazar otro camino en el que la mujer está inscrita como ausente, faltaria, un espacio en blanco, tanto al nivel de la representación cinematográfica como al nivel de su teorización. En la medida en la que se trata de una cuestión de dominio de la imagen, de representación y autorrepresentación, la identificación debe ser considerada en relación con [...] la problemática de la diferencia sexual (Doane, 1980, pág. 31).

En «The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory», Jacqueline Rose sugiere exactamente un modo tal de pensar la identificación en sus múltiples posibilidades, señalando hacia la disposición bisexual de cada individuo implícita en el concepto freudiano de las pulsiones. Dice que el ensayo de Freud «Pegar a un niño», «demuestra que lo masculino y lo femenino no pueden ser asimilados a activo y pasivo y que siempre existe una separación potencial entre el objeto sexual y el objetivo sexual, entre el sujeto y el objeto de deseo» (Rose, 1986, pág. 210). La bisexualidad puede ser incorporada productivamente dentro de una noción del aparato, desestabilizando su imputada constitución de un sujeto coherente («una imaginaria cohesión esencialmente pasiva» (ibídem, pág. 200) y permitiendo posibles alternativas, identificaciones de género, disponibles tanto para los sujetos masculinos como para los femeninos. Éste es un movimiento (ella sugiere en su crítica a Metz) que no sólo es posible sino también necesario:

Redefinir [el concepto de rechazo] como la cuestión de la diferencia sexual es necesariamente reconocer su referencia fálica: el modo en que la mujer está estructurada como imagen alrededor de esta referencia y el modo en que por eso *viene* a representar la pérdida potencial y la diferencia que fundamenta todo el sistema (y es el fracaso de ocuparse de esto en lo que reside el problema con el trabajo [...] de Metz). Lo que el cine clásico representa o «pone en escena» es la imagen de la mujer como otra, continente oscuro, y desde allí lo que escapa o se pierde para el sistema; al mismo tiempo esa sexualidad está congelada en su cuerpo como espectáculo, el objeto del deseo fálico y/o de la identificación (ibídem, págs. 210-211).

La crítica más compleja (y más lacaniana) que hace Rose de Metz se encuentra en «The Imaginary», donde hábilmente desarrolla la base para una discusión, en seis partes, que resume al final del capítulo (ibídem, págs. 195-197). Entre sus puntos de crítica, Rose apunta que la ilusión en la base del sujeto «verse a sí mismo viéndose a sí mismo» es producida por la actividad del crítico y no por la situación especular; concluye que Metz necesita relacionar su consideración del «sujeto que todo lo percibe», de forma más explícita, con su discusión de la perversión escópica. Además, Rose afirma que Metz no da cuenta del uso ambivalente de la palabra «pantalla» en Lacan, donde proporciona no sólo la función de un espejo, sino también aquella de un velo («el signo simultáneo de la barrera entre el sujeto y el objeto de

deseo»). Concluye mediante la demostración de como la afirmación de Metz de que el cine es más «imaginario» que otras artes puede ser cuestionada: lo que él afirma sobre la capacidad ilusoria de la «ausencia hecha presente» del cine es igualmente aplicable a cualquier representación pictórica. Rose apoya su razonamiento con una cita de Lacan, que utiliza la historia de Zeuxis y Parrhasios y su dibujar/pintar en una pared para mostrar que «con la finalidad de engañar a un sujeto humano: “lo que uno le presenta a él o ella es la pintura de un velo, es decir, algo más allá de lo cual él o ella exige ver”» (ibídem, pág. 197).

En «The Avant-Garde and Its Imaginary», la discusión de Constance Penley sobre la mirada critica la noción idealista del sujeto presentada por el aparato, mientras que sus críticas están mucho más elaboradas en «Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines». En este último artículo proporciona una interpretación y evaluación comprehensiva del trabajo de Doane, Copjec y Rose, en la que postula, como Rose, una noción de las identificaciones múltiples y cambiantes del sujeto que se encuentra en la estructura de la fantasía como un modo de incorporar la diferencia sexual a la teoría del aparato.

Uno de las más sofisticadas críticas psicoanalíticas viene de Joan Copjec, cuya discusión (a través de una serie de complejos artículos) supone una precisa y sutil comprensión de Lacan. En «The Delirium of Clinical Perfection» dice que el concepto de la mirada, como la mirada fundadora de la cámara «con la que el espectador se identifica en un acto que establece su identidad como la condición de la posibilidad de lo percibido» (Copjec, 1986, pág. 60), «no está gobernado únicamente por el reconocimiento de una imagen completa con la que uno puede entonces identificarse a sí mismo. En cambio esta relación permanece como una de alteridad en la que hay una medida de no reconocimiento, desencuentro y ansiedad» (ibídem, pág. 64). Los otros artículos que culminan en «The Orthopsychic Subject», proporcionan una crítica profunda de todo el aparato de la mirada, la única discusión (con la posible excepción de Rose) que proviene completamente del interior de los parámetros del psicoanálisis lacaniano. Al argumentar que la concepción de la mirada de la teoría fílmica depende de estructuras psicoanalíticas (y presumiblemente masculinas) de *voyeurismo* y fetichismo, Copjec defiende en cambio que la mirada surge de las suposiciones lingüísticas que, a su vez, dan forma a los conceptos psicoanalíticos desde una matriz de división. Por ejemplo:

La ley no construye un sujeto que simplemente y de forma inequívoca tiene un deseo, sino un sujeto que *rechaza* su deseo, que quiere no desearlo. El sujeto es así separado de su deseo, y el mismo deseo es concebido como algo, precisamente, irrealizable (Copjec, 1989, pág. 61).

La introducción de la teoría fílmica del «sujeto» por medio del narcisismo elide esta diferencia, una división implícita en la mirada lacaniana que «divide al sujeto que describe». Además, esa escisión demuestra «porque el sujeto hablante *no puede*

estar nunca totalmente atrapado en el imaginario». (ibídem, pág. 67).

La mirada lacaniana es concebida en un punto invisible donde algo parece haberse perdido en la representación, y así adquiere una alteridad terrorífica que prohíbe al sujeto verse a sí mismo en la representación» (ibídem, pág. 69). Copjec concluye:

En la teoría del cine el sujeto se identifica con la mirada como el significado de la imagen y llega a existir como la realización de una posibilidad. En Lacan, el sujeto se identifica con la mirada como el significante de la falta que produce el que la imagen languidezca. El sujeto llega a existir, así, a través de un deseo que aun se considera como el *efecto* de la ley, pero no su *realización* (ibídem, pág. 70).

De acuerdo con Copjec, con la finalidad de ser más proporcionado con el modelo lacaniano que invoca, la teoría del cine tendrá que tener esto en cuenta.

La teoría feminista del cine

El desafío más sustancial para la teoría psicoanalítica del cine (desde una aceptación y un argumento a favor del método psicoanalítico) proviene de la **TEORÍA FEMINISTA**. Las cuestiones planteadas a la teoría psicoanalítica del cine como resultado de las investigaciones y trabajos feministas, precisamente alrededor de la diferencia sexual, operan un correctivo necesario a sus naturalizadas presuposiciones patriarcales. Como se ha discutido, la teoría psicoanalítica del cine sitúa al cine como una producción fantasmática que moviliza procesos primarios en la circulación del deseo. El aparato cinematográfico construye a su espectador y después estructura la relación de la pantalla junto a modalidades psicoanalíticas de fantasía, el deseo escópico, fetichismo, narcisismo e identificación. De modo convencional, es la imagen de la mujer, que existe para ser mirada (y para ser deseada), la que es ofrecida al espectador-consumidor masculino que posee la mirada. Si la teoría psicoanalítica del cine describe la producción de un cine-sujeto masculino cuyo deseo es activado y desplazado constantemente, está claro que la crítica feminista tiene su trabajo hecho a medida para ello.

El texto que estableció el marco psicoanalítico para la teoría feminista del cine fue el artículo de Laura Mulvey,^[9] en el que afirmó que «el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica» de tal modo que «la interpretación socialmente establecida de la diferencia sexual [...] controla imágenes, formas eróticas de mirar y el espectáculo» (Mulvey, 1975, pág. 6). Defiende un uso interpretativo del psicoanálisis que revelaría las formas en que cada operación cinematográfica (y particularmente aquellos procesos asociados con la mirada,

identificación, voyeurismo y fetichismo) reinscribe las estructuras subjetivas de la patriarcalidad.

Más allá de esto, el artículo invita al psicoanálisis a colaborar en la «destrucción del placer como un arma radical» (ibídem, pág. 7), algo necesario si las mujeres van a conseguir al tiempo poder sobre sus representaciones y una forma simbólica autónoma, «un nuevo lenguaje de deseo» (ibídem, pág. 8) articulado por y a través del cine.

La discusión de Mulvey es básicamente ésta: el estatuto del espectador en el cine está organizado por líneas de género, que crean un espectador (masculino) activo que controla a un espectador pasivo (femenino) objeto en la pantalla (*screen objet*). Las operaciones del espectáculo y el relato se combinan para dictar unas posiciones de visión específicas masculinas y femeninas de acuerdo con un estándar que es implícitamente masculino: «Los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo, y un objeto, que produce así una ilusión de realidad adaptada a la medida del deseo» (Mulvey, 1975, pág. 17). El cine realiza su llamada al inconsciente del *espectador* sobre dos líneas, la de la *scopophilia* (en la que un sujeto activo extrae placer de mirar a un objeto pasivo) y la del narcisismo/ego-libido (en la que un sentido del yo se reafirma en la unidad de la imagen de la pantalla). Ambas actividades están relacionadas con las formas más tempranas de satisfacción, conectadas bien a la erótica de la mirada como base para el voyeurismo (éste se corresponde con el efecto ojo de la cerradura apuntado por Metz) o a la fascinación de la fase del espejo (que Metz menciona en su discusión de la identificación primaria). Pero entonces, Mulvey continúa, en el cine estas actividades llegan a estar únicamente al alcance del hombre porque, «en un mundo ordenado por el desequilibrio, el placer de mirar ha sido dividido entre el hombre/activo y la mujer/pasiva [...] La mujer [es presentada] como imagen, el hombre como el poseedor de la mirada» (ibídem, pág. 11). «Una división heterosexual activa/pasiva del trabajo» (ibídem, pág. 12) define los parámetros tanto del relato como del espectáculo: el protagonista masculino (que es el sustituto del espectador) avanza la acción en el mundo tridimensional de la ficción; el femenino, como imagen, se alinea con el espectáculo, el espacio y la pantalla.

Todavía dentro del marco psicoanalítico, la mujer también significa el temor a la castración, que provoca en el hombre una reacción defensiva. Existen dos opciones textuales para desviar la ansiedad causada por la imagen de la mujer, **SADISMO** (dominación a través de la subyugación narrativa, en la que la mujer es investigada y castigada o salvada) y fetichismo (sobreevaluación, en la que la figura glamourizada de la mujer, o una parte de su cuerpo, se ofrece luminosa y espectacular, como una «imagen en relación erótica directa con el espectador» (ibídem, pág. 14). Mediante la orquestación de sus tres miradas (la cámara, los personajes, el espectador) el cine produce una específica imagen erotizada de la mujer, naturalizando la posición

«masculina» del espectador y los placeres que supone. Así los modos cinemáticos de mirar y de identificación imponen inevitablemente sobre el espectador un punto de vista masculino, mientras que el poderoso impacto erótico de la altamente codificada imagen de la mujer connota «ser mirada [y] el cine construye el modo en el que va a ser mirada dentro del mismo espectáculo» (ibídem, pág. 17). Para Mulvey, la posibilidad de desestabilizar la mirada voyeurística (cuyos variados parámetros traza a lo largo del artículo) representa la opción más prometedora para una práctica cinematográfica alternativa. Cualquiera que sean las limitaciones del modelo de Mulvey, ella fue la primera teórica que consideró seriamente las implicaciones del género en los procesos del estatuto del espectador cinematográfico y, debido a esto, definió el terreno sobre el que la teoría feminista del cine debatiría en adelante sus asuntos.

Ese terreno estaba, en realidad, ya implícito en el proyecto de la teoría psicoanalítica del cine desde el principio, de forma específica, por dos razones. Debido a que no existe representación de género neutral, la cuestión del lugar de la mujer dentro de esa representación se planteó inmediatamente, y debido a que el reconocimiento de la diferencia sexual es la base de la teoría psicoanalítica, el psicoanálisis implica automáticamente una consideración de la feminidad (no como un contenido, sino como una «posición» que se crea). La investigación feminista sobre estos asuntos puede ser considerada desde el punto de vista de tres áreas generales, cada una presentada en términos de subjetividad y deseo femenino: el estatuto del espectador femenino, la enunciación de la mujer y la práctica textual femenina.

El modelo de Mulvey ha introducido el asunto del género en el estatuto del espectador en términos de la descripción de una posición masculina de mirar, defendiendo de forma implícita que todo el aparato del cine clásico operaba de acuerdo con estándares masculinos que objetivizaban y dominaban a la mujer. Así la cuestión del **ESPECTADOR FEMENINO** se convirtió en la primera línea de investigación para las feministas; Gaylyn Studlar, por ejemplo se opone a Mulvey al defender que:

el aparato cinematográfico y la estética masoquista ofrecen posiciones identificatorias para {ambos} espectadores masculinos y femeninos que reintegran la bisexualidad psíquica, ofrecen los placeres sensuales de la sexualidad polimórfica, y hacen al hombre y a la mujer uno en sus identificaciones con y su deseo por la madre preedípica (Studlar, 1988, pág. 192).

La misma Mulvey más adelante corrigió su posición en un ensayo sobre *Duelo al sol* (Duel in the sun, 1946), afirmando que mientras su artículo anterior determinaba que en el cine dominante siempre existe una «masculinización» de la posición del espectador sin importar el sexo real (o la posible desviación) de cualquier persona real viva que va al cine» (Mulvey, 1981, pág. 12), las posibilidades del estatuto del espectador de la mujer deben no obstante ser tomadas en consideración. Manteniendo su argumento de que el placer de mirar está asociado con experiencias libidinales

tempranas, concluye que el espectador femenino «acepta temporalmente la “masculinización” en recuerdo de su fase “activa”» (ibídem, pág. 15). La posición femenina de mirada por tanto implica necesariamente la identificación con una mirada masculina ajena, un préstamo físico de «ropas para transvestirse».

The Desire to Desire, de Mary Ann Doane, conceptualiza la **MIRADA FEMENINA** (y la posición del espectador femenino) en películas dirigidas explícita e institucionalmente a mujeres. Tomando como su objeto el «cine de mujeres», «en su intento obsesivo de circunscribir un lugar para el espectador femenino» (Doane, 1987, pág. 37), Doane considera el modo en que el dirigirse a un público femenino implica una presión contradictoria sobre los mecanismos físicos de voyeurismo y fetichismo. Encuentra que:

Cuando uno explora lo márgenes de los principales guiones masculinos que informan las teorías del aparato cinematográfico [guiones a los que «teóricos como Metz y Baudry a menudo apelan [...] como si fueran sexualmente indiferentes»], uno descubre una serie de guiones que construyen la imagen de una subjetividad específicamente femenina y también una posición espectral (Doane, 1987, pág. 20).

Concluye que las películas que intentan trazar la subjetividad femenina y el deseo tanto en su materia-sujeto como en sus modos de interpelación lo hacen en términos de fantasías tradicionalmente asociadas a lo femenino: **MASOQUISMO**: la perversión sexual en la que el sujeto extrae placer de que se le provoque dolor, el componente pasivo del sadismo; **HISTERIA**: el tipo de neurosis en la que el conflicto psíquico está expresado bien simbólicamente a través de síntomas corporales o fóbicamente, a través de ansiedad conectada con un objeto específico; **PARANOIA**: la psicosis engañosa expresada a través de fantasías de persecución, herotomanía, grandeza, celos y similares, en las que los desengaños están organizados en un sistema coherente internamente consistente, y la **NEUROSIS**: el conflicto defensivo que forma la base del psicoanálisis, que puede ser entendido como la teoría del conflicto neurótico y sus formas.

Otro concepto asociado con el estatuto del espectador femenino es la **MÁSCARADA**. Convencionalmente definido por Joan Rivière como el reconocimiento de características «femeninas» para disfrazar una preferencia masculina subyacente (o exagerar estas características para destacar el hecho de que son un constructo), el concepto ha sido retomado por teóricos feministas del cine, primero por Claire Johnston en su análisis de *La mujer pirata* (*Anne of the Indies*, 1951) y después por Mary Ann Doane en dos artículos sobre el estatuto del espectador, para analizar la representación de la feminidad en el cine. Stephen Heath señala que el trabajo de Rivière plantea la cuestión de la identidad femenina más que pretender responderla: «En la mascarada la mujer imita una auténtica, genuina, feminidad, pero la auténtica feminidad es tal imitación, es la mascarada (“son la misma cosa”) ser una mujer es

disimular un masculinidad fundamental, la feminidad es ese disimulo» (Heath, 1986, pág. 49). En su análisis Johnston concluye que Riviére muestra «cómo la homosexualidad/heterosexualidad en el sujeto se produce por la interrelación de conflictos más que por una tendencia fundamental» (Johnston, 1975a, pág. 41), con la finalidad de demostrar el modo en que *La mujer pirata* «plantea la posibilidad de una disposición genuinamente bisexual mientras permanece como un mito masculino (ibídem, 42). La película es así leída como una parábola de la represión de la feminidad por una cultura patriarcal.

En «Film and the Masquerade» y «Masquerade Reconsidered», Doane utiliza el concepto para centrar más allá su trabajo sobre el estatuto del espectador. Ambos artículos exploran las posibilidades al alcance del espectador femenino, que se encuentra a sí mismo en relación con el texto clásico, bien demasiado cerca (absorbido en su propia imagen como el objeto del deseo narcisístico), o demasiado lejos (asumiendo la alienada distancia necesaria para la identificación con el *voyeur* masculino).

Cualquiera de las dos posiciones conlleva el peligro de la subjetividad femenina, lo que supone para la mujer, una pérdida perpetua de la identidad sexual en el acto de mirar. Pero aunque debe concluir que en el cine dominante la mujer posee una mirada que no ve, Doane se detiene antes de afirmar la total imposibilidad de la mujer como sujeto de la mirada. Existen todavía placeres al alcance del espectador femenino, placeres, por ejemplo, en «el potencial de la mascarada para crear una distancia de la imagen que es manipulable, producible, y legible por la mujer» (Doane, 1982, pág. 87), placeres para ser obtenidos de una dislocación liberadora de la mirada femenina. Doane afirma que el estatuto del espectador femenino no está nunca *totalmente* hipotecado, reprimido o irrecuperable; incluso en su negación se produce, como lo es la misma feminidad, como una posición, una posición fortalecida (por la misma actividad que la produce) para sugerir un desafío radical de los modos dominantes de visión. En «Masquerade Reconsidered» sugiere otras opciones desestabilizadoras relacionadas con la mascarada, tales como el «juego», el «chiste» y la «fantasía», para definir todo su proyecto como una reconceptualización de la mirada en su relación con una teoría general de la subjetividad femenina.

Se debe realizar una puntualización más sobre el espectador femenino. Tanto la teoría de Lacan como las de Freud del inconsciente establecen el hecho de que la sexualidad nunca es dada, en ningún modo puede ser asumida de forma automática. Ambas, la masculinidad y la feminidad, son constituidas en procesos simbólicos y discursivos, y esto implica que la misma sexualidad no es un contenido, sino un conjunto de posiciones que son reversibles, cambiantes, conflictivas. Debido a esto, nunca podemos de forma complaciente asumir o atribuir una identidad sexual fijada; para las teorías del estatuto del espectador, se necesita un concepto más preciso del

espectador femenino para incorporar este hecho.

Una posibilidad puede encontrarse en especificar los diferentes niveles a los que el espectador femenino es interpelado. E. A. Kaplan proporciona una útil formulación sobre estas líneas al sugerir una distinción entre tres tipos de espectador femenino: 1) el espectador histórico: la persona real que se encuentra entre el público en el momento de la exhibición de la película; 2) el espectador hipotético: el sujeto construido por las estrategias textuales de la película, sus modos de interpelación y su activación de procesos psicoanalíticos tales como voyeurismo e identificación; y 3) el espectador femenino contemporáneo, cuya lectura de la película puede estar influenciada por una conciencia feminista que sugiere interpretaciones alternas, significados «contrarios al grano» (Kaplan, 1985, págs. 40-43). Mientras que la teoría psicoanalítica del cine se dirige al segundo nivel, nunca puede ignorar los otros dos. Al mismo tiempo, el analista del cine debe ser capaz de discernir qué formas de interpelación implican realmente procesos psicoanalíticos en la construcción de la subjetividad y cuáles trabajan en un nivel de funcionamiento distinto (la distinción entre «empatía» e «identificación» resurge aquí). Porque se ocupa precisamente de esta mediación necesaria entre lo psíquico y lo social, el trabajo feminista sobre el estatuto del espectador continúa proporcionando algunas de las utilidades más comprehensivas y ricas en implicaciones de la teoría psicoanalítica del cine hasta la fecha.

Al mismo tiempo que la teoría feminista introdujo el género en los conceptos de estatuto del espectador, también situó una consideración de lo femenino en las teorías de la autoría cinematográfica. Como se ha mencionado, la teoría psicoanalítica del cine conecta la autoría con la enunciación, definiendo al realizador cinematográfico como el sujeto del deseo e implicando una posición enunciativa masculina. Esto presenta algunos problemas complejos para definir la **ENUNCIACIÓN FEMENINA**. El trabajo de Raymond Bellour sobre Hitchcock como modelo de teoría enunciativa demostró, al nivel del texto, que «el sistema de enunciación hitchcockiano... cristaliza alrededor del deseo hacia la mujer» (Bellour, 1977, pág. 85). Bellour es explícito sobre los problemas que esto crea para conceptualizar un espacio enunciativo femenino:

[E]xiste siempre, más o menos enmascarado o más o menos marcado un cierto lugar de enunciación [...] el lugar de un cierto sujeto del discurso y por consiguiente de un cierto sujeto del deseo [...] El cine clásico americano se funda sobre una sistematicidad que funciona de forma muy precisa a expensas de la mujer [...] mediante la determinación de su imagen [...] en relación con el deseo del sujeto masculino [...] [Esto es] una perspectiva que siempre colapsa la representación de los dos sexos en la lógica dominante de uno único (Bellour, 1979, págs. 99, 97).

Las cuestiones planteadas por la teoría feminista del cine son éstas: si la concepción psicoanalítica de la autoría es definida (y por tanto enmarcada) por una

estructura en la que la enunciación se determina por la subjetividad masculina y el deseo, ¿impide esto cualquier concepto de enunciación femenina? Del mismo modo, si la enunciación elimina la intencionalidad como categoría en su construcción de la autoría, ¿cómo puede encontrarse la presencia textual de un «discurso femenino», como puede situarse una «voz femenina»?

En un esfuerzo por definir al autor femenino como uno que intenta originar la representación de su propio deseo, la investigación feminista ha tomado dos rutas. La primera ha sido mediante un examen del trabajo de mujeres directoras dentro del sistema de Hollywood (como Dorothy Azner), mediante el análisis de textos para la manifestación de un discurso femenino que surge del interior de los confines regulados del cine clásico. El segundo implica un análisis (fundamentalmente) de trabajos contemporáneos de la que puede ser considerada una «vanguardia feminista», realizadoras cinematográficas cuyas estrategias de subversión de los códigos cinemáticos dominantes se articulan en trabajos que comprenden una tradición feminista alternativa. En cualquiera de los casos, surge la contradicción de la enunciación femenina. Mientras que el intento de teorizar la autoría como una posición (más que como un individuo) es la base de la teoría enunciativa, el «descubrimiento» o reevaluación de las mujeres directoras ha sido fundamentalmente motivada por el hecho de que *ellas eran/son mujeres*. El interés en las mujeres reales *per se* parecería, entonces, estar en contradicción directa con el movimiento en aras de designar la producción *textual* de autoría sexuada. Para evitar dar validez a las verdades comunes que la teoría enunciativa niega (el autor como la fuente puntual de significado, intencionalidad que define el texto, la pura expresividad de la voz de una mujer, basada en la biología o la esencia, que se manifiesta a sí misma en una película), los estudios feministas deben avanzar una nueva definición de la enunciación femenina que medie entre la diferencia sexual y la voz autorial.

Es posible que el concepto de enunciación pueda ofrecer un medio de teorizar la subjetividad femenina al permitir que las categorías de autor, espectador y texto sean pensadas de nuevo desde el punto de vista del deseo femenino. Como modo de análisis de la organización sistemática de los modos de mirar, la enunciación puede permitir la comprensión de cómo una mujer realizadora cinematográfica podría negociar las visiones dispares del texto. Como medio de interpretar el proceso de visionado del cine, la enunciación puede permitir la conceptualización de las posibilidades para el estatuto del espectador femenino. Y como un método para designar instancias textuales, la enunciación puede hacer visibles los modos en los que el deseo femenino podría ser articulado e interpelado dentro de una película determinada.

Otro conjunto de temas sacados a colación por la teoría psicoanalítica del cine por las feministas son aquellos que versan sobre la **PRÁCTICA TEXTUAL FEMINISTA** y el

discurso femenino. Al perseguir la definición y especificación de un «lenguaje del deseo» alternativo, la investigación feminista comenzó a observar las prácticas vanguardistas de las mujeres realizadoras cinematográficas para ver cómo la autoría femenina podría manifestarse e inscribirse textualmente. Esto era, en algunos casos, precedido por trabajos feministas centrados en el texto clásico como una forma de elaborar de modo más preciso cómo la voz de la patriarcalidad (y su posición de subversión) venía a articularse cinemáticamente. El más importante de estos estudios analizó el relato edípico, demostrando cómo la problemática narrativa y simbólica de la diferencia sexual motivaba al mismo tiempo a los personajes y estructuraba la forma de la película. Así el análisis de Bellour de *Con la muerte en los talones* (1979), el análisis de Heath de *Sed de mal* (1979) y el análisis colectivo de *Cahiers du Cinéma* de *El joven Lincoln* (1972), examinaban la inscripción textual de la trayectoria edípica, mientras que artículos de Pam Cook/Claire Johnston y Elizabeth Cowie prestaban particular atención al lugar de la sexualidad en el contenido simbólico general del relato.

En un capítulo de *Alicia ya no* titulado «El deseo en la narración», Teresa de Lauretis discute la configuración edípica tanto en los relatos literarios como en los cinemáticos: «El Edipo del psicoanálisis es el *Oedipus Rex*, donde el mito está ya textualmente inscrito, revestido de un forma literaria dramática, y así centrando en el héroe como el resorte de la narración, centro y término de referencia de la conciencia y del deseo» (De Lauretis, 1985, pág. 112). En un esfuerzo por definir un lugar para la mujer dentro del relato, de colocar una cuña entre la ficcionalización y sus fundamentos patriarcales, y después de un amplio análisis del modo en el que la lógica edípica se considera que estructura una variedad de textos, concluye:

Lo que yo he estado defendiendo [...] es un alto en la triple vía mediante la cual quedan contruidos el significado, la narración y el placer desde el punto de vista masculino. La labor más excitante del cine y el feminismo actual no es antinarrativo o antiedípico; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino en él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo (De Lauretis, 1985, pág. 157).

Las propuestas para una especie de resistencia textual cinemática unen el trabajo del análisis textual psicoanalíticamente informado con la práctica específica de las mujeres realizadoras cinematográficas. Los trabajos de Chantal Akerman, Marguerite Duras, Laura Mulvey/Peter Wollen, Lizzie Borden, Sally Potter y Yvonne Rainer, entre otras, son todos considerados bajo la luz de los desafíos que ofrecen a las estructuras cinemáticas dominantes de visión, relato e interpelación. Mientras en la mayoría de ocasiones, estas realizadoras cinematográficas no se ocupan *explícitamente* del psicoanálisis, sus películas resumen muchos de los temas centrales para la teoría feminista del cine. Al final de su valoración crítica del trabajo de Claire

Johnston, Janet Bergstrom señala que los análisis textuales del cine clásico «han probado de forma consistente cómo las mujeres funcionan de modos diferentes pero igualmente cruciales para asegurar el relato, para situar la enunciación» (Bergstrom, 1979b, pág. 30). Formula la cuestión de una práctica cinematográfica feminista alternativa en términos de «cómo el discurso femenino, el deseo femenino puede organizar la enunciación fílmica, cómo el discurso femenino podría constituir la lógica textual de modo diferente» (ibídem). Las películas de Chantal Akerman proporcionan una demostración particularmente poderosa de esa rearticulación.

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles es una película de tres horas que muestra las tareas diarias de una (¿típica?) mujer en tiempo real por medio de una minimalista, casi hiperrealista *mise-en-scène*. La mujer, una viuda que incorpora la prostitución diaria en su rígidamente definido horario familiar (hacer el desayuno, enviar a su hijo al colegio, hacer la cama, comprar, practicar el sexo, ser pagada, hacer la cena, dar un paseo, etc.) se ve por medio de una cámara implacable y distanciada. Al hablar de su mirada penetrante no narrativizada que estructura la película, Akerman resume su instancia enunciativa:

Se sabe quién está mirando, siempre sabes cuál es el punto de vista, todo el tiempo. Siempre es el mismo. Pero aún... no era una mirada neutral... no estuve demasiado cerca, pero no estaba *muy* lejos... La cámara no era voyeurística en el sentido comercial porque siempre sabías dónde estaba yo. Ya sabes, no estaba filmado a través del ojo de una cerradura (Akerman, 1977, pág. 119).

Y al hablar del registro de las miradas secundarias, dice:

Nunca estaba filmado desde el punto de vista del hijo o de cualquier otra persona. Siempre era yo. Porque de otro modo es manipulación. El hijo no es la cámara; el hijo es su hijo. Si el hijo mira a su madre, es porque tú le pediste a él que lo hiciera. Así tú debes mirar al hijo que mira a la madre, y no tener la cámara en lugar del niño que mira a la madre (Akerman, 1979, pág. 119).

Al evitar de forma sistemática el plano subjetivo (y su complemento, el contraplano, tan centrales en el cine clásico), y simultáneamente poner en primer plano su propia «mirada», Akerman puede considerarse que reinscribe esas marcas de la enunciación que el cine clásico trabaja para borrar, y lo hace al mismo tiempo tanto en los niveles de la identificación primaria como de la secundaria. Al afirmar que la lógica de la visión que organiza los planos y dispersa la mirada es enfáticamente la suya propia, Akerman se reinserta a sí misma en el proceso enunciativo, y lo hace como una mujer. La película construye su clímax precisamente alrededor de un «deseo irrepresentable», dejando al espectador contemplar aquello que *no* puede ser visto, y esta contemplación inevitablemente plantea interrogantes, cuestiones sobre la misma feminidad. De este modo, Akerman es capaz de apropiarse esa articulación del deseo y la visión que define a la enunciación, en una película que (en sus palabras)

ejemplifica «*la jouissance du voir*» (el éxtasis de mirar).

La teoría psicoanalítica del cine, y la teoría feminista en particular, han descrito los modos en que es necesario teorizar la relación del cuerpo de la mujer con el discurso, teniendo en consideración que la construcción simbólica de la sexualidad proporciona un medio de pensar este cuerpo en otros términos que los de la biología o la esencia mística. Debido a esto, las realizadoras cinematográficas feministas interesadas en «re-imag[in]ar» a la mujer han encontrado formas de incorporar las nociones de deseo y lenguaje a sus películas. En palabras de Mary Ann Doane: «Las películas más interesantes y productivas [...] que tratan de la problemática feminista son aquellas que elaboran una nueva sintaxis, «hablando» del cuerpo femenino de modo diferente, incluso de forma detenida o inapropiada desde la perspectiva de la sintaxis clásica» (Doane, 1981, pág. 34). Como esta explicación de la teoría psicoanalítica del cine ha demostrado, «hablar» cinemáticamente no es una tarea sencilla, existe una completa constelación de complejos procesos psíquicos interrelacionados que se combinan en la producción de lo que es, en el análisis definitivo, la articulación del deseo (autorial, espectral y textual).

5. Desde el realismo a la intertextualidad

Una clara trayectoria nos lleva desde el énfasis sobre el realismo, en la teoría del cine de los años cincuenta y principios de los sesenta, hacia una relativización de e incluso ataque al realismo en nombre de la reflexividad y la intertextualidad a finales de los años sesenta, setenta y ochenta. Esta trayectoria nos conduce desde un interés «ontológico» por el cine como una descripción prodigiosa de las «existencias» de la vida real, a un análisis del realismo fílmico como una cuestión de convención y elección estética. El énfasis se desplazó al arte como **REPRESENTACIÓN**, es decir, semejanza, dibujo, copia, modelo; una palabra cuyas resonancias eran a la vez verbales/literarias y visuales, estéticas, semióticas, teatrales y políticas. (Todos estos significados, tal y como señala W. J. T. Mitchell (en Lentrinccha, 1990) tienen en común una relación triangular mediante la cual una representación lo es de algo o alguien, por algo o alguien, y para alguien). La teoría del cine, por tanto, se transformó gradualmente a sí misma, desde una reflexión sobre el objeto fílmico como reproducción de fenómenos profílmicos, hasta una crítica de la misma idea de reproducción mimética. El cine vino a ser considerado como texto, verbalización, acto de habla, no como la descripción de un hecho sino más bien un hecho en sí mismo, un hecho que participaba en la producción de cierto tipo de sujeto.

El propósito de esta parte será trazar un mapa de las ramificaciones ideológicas de este desplazamiento global desde cuestiones de realismo a cuestiones de representación e intertextualidad. El término **REALISMO** es por supuesto un término de una elasticidad poco frecuente, con una pesada carga, tal y como hemos visto, de incrustaciones milenarias de debates anteriores en filosofía y literatura. Dentro de la crítica del arte, el término realismo, aunque anclado en el fondo a la idea mimética occidental de que el arte imita a la realidad, adquiere significación programática sólo en el siglo XIX, cuando viene a denotar un movimiento en las artes figurativas y narrativas dedicado a la observación y a la representación exacta del mundo contemporáneo. Un neologismo acuñado por los artistas y escritores franceses del siglo XIX, el realismo estaba originalmente ligado a una actitud de oposición hacia los modelos románticos y neoclásicos en la ficción y la pintura. El objetivo de este movimiento, que consiguió" su formulación más coherente en Francia, pero que tuvo ecos y paralelos en todas partes, fue, en palabras de Linda Nochlin: «Dar una representación verdadera, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida contemporánea» (Nochlin, 1971, pág. 13). Las novelas realistas de autores como Balzac, Stendhal, Flaubert y George Eliot emplazaron a personajes intensamente individualizados, seriamente concebidos, en

situaciones sociales típicamente contemporáneas. El impulso realista estaba acompañado por una dimensión social bajo la forma de una teleología de democratización implícita que facilitaba la emergencia de «grupos humanos más extensos y socialmente inferiores a la posición del sujeto asunto de una representación problemática-existencial» (Auerbach, 1953, pág. 491).

El realismo cinematográfico

Sin metemos en los embrollos intelectuales normalmente desencadenados por los intentos de una definición rigurosa del término «realismo», podemos situar varias tendencias amplias dentro del debate alrededor del **REALISMO CINEMÁTICO**. Algunas definiciones de realismo cinematográfico tienen que ver con la aspiración de un autor o una escuela de crear una representación innovadora, considerada como un correctivo de los cánones dominantes o del modelo literario o cinematográfico precedente. Este correctivo puede ser estilístico (como en el ataque de la Nueva Ola francesa a la artificialidad de la «tradición de calidad») o social (el neorrealismo italiano con la pretensión de mostrar la verdadera cara de la Italia de la posguerra) o ambas cosas a la vez: el Novo Cine brasileño que revolucionaba tanto las temáticas sociales como los procedimientos cinematográficos del cine precedente. Otras definiciones de realismo se basan en la cuestión de la verosimilitud, la adecuación putativa de una ficción a modelos culturales profundamente arraigados y ampliamente diseminados de «historias verosímiles» y «caracterización coherente». Definiciones relacionadas tienen que ver con el grado de conformidad de un texto con los códigos *genéricos*; se puede esperar del severo padre conservador, que se opone a la entrada en el mundo del espectáculo de su hija loca por las candilejas, que de forma «realista» aplauda entre bastidores su apoteosis al final de la película. Otra definición del realismo en la misma línea implica creencias relativas al lector o al espectador, un realismo de respuesta subjetiva, enraizado en menor medida en la exactitud mimética que en un fuerte deseo de creer por parte del espectador. Los teóricos influenciados por el psicoanálisis como Baudry y Metz, tal y como hemos visto, remarcaron los aspectos metapsicológicos de este deseo, por lo que la combinación del representacionalismo cinematográfico verosímil y una situación espectral que induce a la fantasía, conspiran para proyectar al espectador hacia un estado como el del sueño, donde la alucinación interna se confunde con la percepción real. Una definición puramente formal de realismo, finalmente, enfatizaría la naturaleza convencional de todos los códigos ficcionales, y presentaría al realismo simplemente como una constelación de mecanismos estilísticos, un conjunto de convenciones que en un momento determinado en la historia de un arte consigue, mediante el ajuste adecuado de la

técnica ilusionística, cristalizar un fuerte sentimiento de autenticidad.

El cuestionamiento semiótico del tema del realismo cinematográfico se produce sobre el trasfondo de esas visiones críticas que consideraban al cine como esencialmente o *intrínsecamente* realista. Los medios mecánicos de reproducción fotográfica, tanto para Kracauer como para Bazin, aseguraban la «objetividad» esencial del cine. Que el fotógrafo, a diferencia del pintor o el poeta, no puede trabajar con la ausencia de un modelo, se suponía que garantizaba un nexo ontológico entre la representación fotográfica y lo que representa. Puesto que los procesos fotoquímicos implican un nexo indécimo entre el analogón fotográfico y su referente, la cinematografía aporta un impecable testigo de «las cosas tal y como son». Pensadores tan diversos como Panofsky, Kracauer, Bazin y Pasolini destacaron al cine como un «arte de realidad» e incluso Metz, en su trabajo temprano, contrastó el signo lingüístico «arbitrario» e «inmotivado» con la imagen fotográfica «análoga» y «motivada».

La ideología y la cámara

Como resultado de los acontecimientos de Mayo del sesenta y ocho, las revistas de cine francesas *Cahiers du Cinema* y *Cinéthique* buscaban extrapolar las prácticas teóricas de Althusser para alcanzar una comprensión científica del cine como un aparato ideológico. Teóricos como Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry y Jean-Louis Comolli cuestionaron la idealización de las capacidades supuestamente inherentes del cine para contar la verdad, señalando que la ideología burguesa estaba construida en el interior del mismo aparato. Jean-Louis Baudry defendió en «Los efectos ideológicos del aparato cinematográfico básico», que el aparato debe ser examinado en el contexto de la ideología que lo produce como un efecto; sostuvo la especificidad del aparato cinematográfico como un modo de representación y como una práctica material que consistía en su forma de realizar literalmente los mismos procesos mediante los que el sujeto se construye en la ideología. La función específica del cine como soporte e instrumento de la ideología era constituir al sujeto mediante la delimitación ilusoria de una posición central, creando así una «fantasmaticación» y colaborando en el mantenimiento del idealismo burgués (Baudry, en Rosen, 1986). Marcelin Pleynet señaló (en Harvey, 1978, pág. 159) que la tecnología de la cámara estaba condicionada por el **CÓDIGO DE LA PERSPECTIVA RENACENTISTA**, es decir, la convención de la representación pictórica desarrollada por los pintores del *Quattrocento*, que descubrieron que el tamaño percibido de los objetos en la naturaleza varía proporcionalmente al cuadrado de la distancia desde el ojo.

Los pintores del *Quattrocento* incorporaron este código a sus pinturas para

proyectar un espacio tridimensional sobre una superficie plana bidimensional, produciendo así la impresión de profundidad, una innovación que en última instancia llevó hasta los impresionantes efectos *trompe-l'oeil*. Presente en el interior de la cámara, el código funcionó, tal y como lo expresa Marcelin Pleynet, para «rectificar» cualquier anomalía en la perspectiva, así como para reproducir en toda su autoridad el código de visión especular tal y como fue definido por el humanismo renacentista».^[1] Al incorporar la *perspectiva artificialis* a su aparato reproductivo, la cámara dio expresión al «espacio centrado» del «sujeto trascendental»; la imagen convergió hacia un punto de fuga, suponiendo un punto de vista privilegiado y unitario dirigido desde un espacio exterior imaginario. Más que simplemente grabar la realidad, la cámara traslada el mundo ya filtrado a través de una ideología burguesa que hace al sujeto individual, supuestamente libre y único, el foco y el origen del significado. El código de la perspectiva, además, produce la ilusión de su propia ausencia; deniega «inocentemente» su estatus como representación y hace que la imagen pase como si fuera realmente una especie de «pedazo del mundo».

Los semióticos del cine hablaron de la **IMPRESIÓN DE REALIDAD** engendrada por el cine, desencadenada por: a) la analogía perspectiva de la imagen fotográfica; b) la persistencia de la visión; y c) el **EFECTO-PHI** o «fenómeno del movimiento aparente», es decir el mecanismo perceptual-cognitivo mediante el cual la mente sitúa continuidades de movimiento incluso cuando percibe, como en el cine, nada más que una serie de imágenes estáticas. Gracias al *efecto-phi*, configuraciones cambiantes de luz y sombra son recibidas como el equivalente del movimiento material tangible. Jean-Paul Fargier defendió que la impresión de realidad era una parte constitutiva de la ideología producida por el aparato cinematográfico: «[La pantalla] se abre como una ventana, es transparente. Esta ilusión es la sustancia misma de la ideología específica ocultada por el cine» (Fargier, en *Screen Reader I*, pág. 28). En «Cine/Ideología/Crítica», Jean-Louis Comolli y Jean Narboni defendieron desde un marco althusseriano que:

Lo que la cámara registra en realidad es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante [...] mediante la reproducción de las cosas no como realmente son sino como aparecen cuando son refractadas a través de la ideología. Esto incluye cada fase en el proceso de producción: sujeto, «estilos», formas, significados, tradiciones narrativas; todas subrayan el discurso ideológico general (en *Screen Reader 1*, págs. 4-5).

Los comentaristas posteriores fueron rápidos en censurar semejante visión como monolítica y ahistórica, basada en una epistemología ingenuamente realista que virtualmente equiparaba la misma percepción con la ideología, llevando así a una condena cuasipuritana del aparato como una «máquina de influenciar» todopoderosa, contra la que toda resistencia resultaba vana. (La carencia de esperanza en subvertir el aparato no dejaba de tener relación con un cierto declive y derrota de la izquierda

en el período, principios de sesenta, durante el que las teorías estaban siendo formuladas.) El modelo monolítico del cine no tuvo en cuenta posibles modificaciones del aparato, para «trucar» o distorsionar la perspectiva, procesos que podrían «desfantasmaticar» al espectador, o «lecturas» que podrían subvertir el modelo. Procedente de una perspectiva antísemiótica, Noel Carroll defendió en *Mistifying Movies* (1988) que el concepto de posicionamiento del sujeto era superfluo para el análisis político-ideológico, ya que la subordinación del sujeto al orden social reinante estaba mejor explicada por lo que Marx llamó el «obtuso impulso de las relaciones económicas» que por la hipótesis que se refiere a la construcción del sujeto.

El texto clásico realista

Los semióticos defendieron que la impresión de realidad en el cine estaba también reforzada por convenciones de construcción del relato. La noción de **CINE CLÁSICO**, formulada por primera vez por Bazin pero, seguidamente, ampliada y criticada por otros, denota un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, trabajo de cámara y sonido. El cine clásico evoca la reconstitución de un mundo ficcional caracterizado por la coherencia interna, la causalidad plausible y lineal, el realismo psicológico, y la aparición de continuidad espacial y temporal. Esta continuidad se lograba, en el período clásico del cine de Hollywood, mediante una convención para la introducción de nuevas escenas (una progresión coreografiada desde plano de situación a plano medio y primer plano); mecanismos convencionales para evocar el paso del tiempo (fundidos, efectos de iris); técnicas convencionales para hacer imperceptible la transición de plano a plano (*raccords* de posición, *raccords* de dirección, *raccords* de movimiento e insertos para ocultar las inevitables discontinuidades); y mecanismos para implicar a la subjetividad (planos subjetivos, planos de reacción, *raccords* de mirada, música enfática). El cine clásico realista representaba la **TRANSPARENCIA**, es decir, el intento de borrar las huellas del «trabajo de la película» haciéndola pasar por «natural» y reproduciendo así el mundo vago y no teorizado del sentido común, es decir de la ideología dominante en el sentido de Althusser. Los semióticos del cine también se basaron en la noción de Barthes de **EFFECTOS DE REALIDAD** ficcionales, es decir la orquestación artística de detalles aparentemente no esenciales como garantes de la autenticidad, designados, en la perspectiva barthesiana, para engendrar una aquiescencia tácita en la ideología de la verosimilitud. La exactitud representacional de los detalles era menos importante que su papel en la creación de la ilusión óptica de verdad. Al borrar los signos de su producción, el cine «dominante» persuadió a los espectadores para que tomaran tales

simulaciones construidas en tanto que representaciones transparentes de lo real.

A través de tales procesos, mediante la combinación de los códigos de la percepción visual introducidos en el Renacimiento con los códigos de narración dominantes en el siglo XIX, el cine clásico de ficción adquirió el poder emocional y el prestigio diegético de la novela realista. En realidad, en su modelo dominante, el cine prolongó el régimen estético y la función social de la novela mimética del siglo XIX. En esta perspectiva, Colin MacCabe habló de **TEXTO CLÁSICO REALISTA**, definible como un texto fílmico o literario en el que una clara jerarquía ordena los discursos que componen el texto, una jerarquía definida en términos de una noción empírica de verdad. El cine dominante heredó de la novela del siglo XIX una forma precisa de estructuración textual que posicionaba al lector/espectador de un modo específico. Los textos clásicos privilegiaban ciertos discursos sobre otros; la narración proporcionaba un metalenguaje, un lugar de autoridad incuestionable desde el que los otros discursos podían comprobarse, rechazarse o aprobarse. El texto clásico era reaccionario no debido a algunas inexactitudes miméticas, sino más bien por su sometimiento autoritario respecto al espectador.

David Bordwell, entre tanto, defendió que la visión de MacCabe de la novela era simplista en comparación con la noción bakhtiniana, más matizada, como el lugar privilegiado de la heteroglosia o la rivalidad entre discursos. Al tiempo, basándose y criticando el trabajo de los semiólogos del cine, Bordwell defendió que los lugares comunes sobre la «transparencia» y la invisibilidad eran inútiles para ocuparse de los procedimientos narrativos del cine clásico. En *La narración en el cine de ficción*, Bordwell traza estos procesos en la medida en que tienen que ver con el cine clásico de Hollywood. Mediante la combinación de temas relacionados con la representación denotativa y la estructura dramática, Bordwell destaca los modos en que la **NARRACIÓN CLÁSICA DE HOLLYWOOD** constituye una configuración particular de opciones normalizadas para representar la historia y manipular el estilo. Defiende que el cine clásico hollywoodiense presenta individuos psicológicamente definidos como sus principales agentes causales, que luchan para solucionar un problema bien definido o para conseguir objetivos específicos; la historia finaliza, bien con la resolución del problema, bien con una clara consecución o no consecución de los objetivos. La causalidad que gira alrededor del personaje proporciona el principio unificador fundamental, mientras que las configuraciones espaciales están motivadas por el realismo, así como por la necesidad compositiva. Las escenas se demarcan mediante criterios neoclásicos, unidad de tiempo, espacio y acción. La narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa y sólo moderadamente autoconsciente. Si se produce un salto en el tiempo, una secuencia de montaje o un fragmento de diálogo nos informa; si falta una causa, se nos informa de su ausencia. La narración clásica se sitúa como una «inteligencia editorial» que selecciona ciertos

períodos de tiempo para tratarlos a gran escala, reduce otros y presenta otros de un modo altamente comprimido, mientras que, supuestamente, suprime los hechos inconsecuentes. El estilo clásico, entretanto, 1) trata la técnica cinematográfica como un vehículo para la transmisión mediante el *syuzhet* de la información de la *fábula*; 2) estimula al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y constantes de la acción de la *fábula* y 3) consiste en un número limitado de mecanismos técnicos organizados en un paradigma estable y clasificado probabilísticamente de acuerdo con las exigencias del *syuzhet*. (La iluminación, por ejemplo, puede ser «de alta intensidad» o «de baja intensidad», proveniente de tres puntos o de una única fuente, difusa o concentrada. En una comedia, una iluminación de baja intensidad es más probable).

La écriture cinemática

Un término muy en circulación en todo el período de la posguerra es *ÉCRITURE*, o escritura. En realidad, se pueden trazar fácilmente los desarrollos principales de la historia intelectual de la posguerra, al menos en Francia, por las sucesivas inflexiones dadas a este término. Ya en *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Barthes distinguió entre **LANGUE/ESTILO** y *écriture*, donde *langue* representa el «horizonte» de la misma posibilidad de escribir, estilo es la marca de la individualidad, y *écriture* representa el proceso de negociación expresiva entre la generalidad social del lenguaje y el estilo como una especie de repertorio personal de mecanismos. En 1960, Barthes distinguió entre **ÉCIUVANTS** (escritores), es decir, aquellos para los que el escribir es transitivo, un medio hacia un fin, y **ÉCRIVAINS** (autores), es decir, aquellos para los que escribir es una actividad llena de sentido en sí misma, un fin es sí mismo. Pero junto a la discusión literaria y filosófica de *écriture*, el discurso fílmico también llegó a orientarse hacia la constelación de conceptos que giran alrededor de la «escritura» y la «textualidad». El **TROPO GRAFOLÓGICO**, es decir la metáfora que compara la realización de una película con una especie de escritura, ha dominado la teoría y la crítica cinematográficas, especialmente en Francia, desde los años cincuenta, desde la «*caméra-stylo*» de Astruc (cámara-pluma) hasta la discusión de Metz sobre «cine y *écriture*» en *Lenguaje y cine*. Los directores de la Nueva Ola francesa eran especialmente aficionados a la metáfora de la escritura, hecho apenas sorprendente, dado que muchos de ellos comenzaron como escritores-críticos que consideraban el escribir artículos y el realizar películas como formas alternativas de *écriture*. En realidad la misma Nueva Ola formaba parte de un *continuum* discursivo de experimentación que incluía el *nouveau roman*, el teatro del absurdo y otros experimentos en la música y las artes. La metáfora de la escritura, en cualquier caso,

facilitaba un desplazamiento del interés desde el realismo a la textualidad, desde la situación o los personajes descritos al mismo acto de escribir.

La **AUTORÍA** fue definido por André Bazin, en «La Politique des Auteurs» (1975), como el proceso analítico de «elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente».^[2] La autoría se alimentó por corrientes sucesivas de «cine arte» europeo y por producciones independientes en 16 mm. Los autoristas extendieron la noción de autoría individual, obvia en el caso de directores tan claramente artísticos como Eisenstein o Cocteau, a directores de la corriente dominante de los estudios como Hitchcock y Hawks. Mientras que la autoría en un sentido resucitaba un romanticismo descartado, al tiempo por las otras artes y por la teoría más avanzada, su proyecto de rastrear y construir personalidades autoriales introdujo al menos un tipo de sistema, aunque problemático, en el reino de los estudios fílmicos. Este lugar sistemático de autoría lo hacía aparentemente reconciliable con un híbrido llamado **AUTOR-ESTRUCTURALISMO**, ejemplificado por libros tales como el de Geoffrey Nowell-Smith, *Visconti* (1968). El autor-estructuralismo puso el nombre del director entre comillas, para enfatizar su visión del autor como un constructo crítico, más que una persona originaria, con una biografía de carne y hueso.

Tanto el estructuralismo como el postestructuralismo relativizaron la noción del autor como la única fuente que origina y crea el texto. Para Barthes el «autor» se convirtió en una especie de producto de la escritura. El autor nunca era más que la instancia de escritura, así como lingüísticamente el sujeto «yo» no es nada más que la instancia que dice «yo». Barthes habló, en cierto sentido demagógicamente, de la «muerte del autor» y el consecuente «nacimiento del lector» (Barthes, 1977, pág. 148). Foucault, entre tanto, anticipó una futura «anonimidad generalizada del discurso». El autor del cine, como consecuencia del ataque postestructuralista sobre el sujeto originario, tendió a desplazarse desde ser la fuente generadora del texto a convertirse meramente en un término en el proceso de lectura y expectación, un espacio donde los discursos se entrecruzan, una configuración cambiante producida por el entrecruzamiento de un grupo de películas que constituyeron históricamente formas de leer y mirar.

Ya que el concepto de escritura es performativo, más que un concepto de mera transcripción, socava de forma implícita la visión mimética que considera a la obra un reflejo, como el de un espejo, de la realidad preexistente. Para Barthes y los colaboradores de *Tel Quel*, **ÉCRITURE** evocaba prácticas literarias de vanguardia, así como el concepto filosófico elaborado por Jacques Derrida. Derrida defendió que los lingüistas saussurianos devaluaron de forma sistemática la escritura; mientras que la voz es considerada como la fuente y el signo de la verdad y la presencia, la escritura

es considerada como secundaria y derivativa. Pero para Derrida *écriture* hace referencia a cualquier cosa que se opone a la fuerza centrífuga del discurso logocéntrico del habla como presencia, que deshace el logocentrismo mediante los tropos de la textualidad. La **DECONSTRUCCIÓN**, para Derrida (aunque el mismo Derrida raramente empleó el término), era la actividad crítica que extrae del interior de los textos filosóficos o literarios las lógicas contradictorias del sentido y la implicación. Al llamar la atención sobre los gestos figurativos del texto, la desconstrucción expuso el extremo hasta el cual todo lo que era excluido conscientemente del texto, todo lo que era desplazado hacia los márgenes, era en realidad necesario para su organización. La desconstrucción derridiana reduce las estructuras binarias en las que se supone que se basa el pensamiento logocéntrico: realidad/ apariencia, dentro/fuera, sujeto/objeto, desestabilizando los dualismos mediante la ruptura de la ilusión de prioridad que se concentra alrededor de uno de los términos.

De la «obra» al «texto»

Los semióticos prefirieron hablar no de películas sino de textos. El concepto de texto (etimológicamente «red», «haz») tendía a enfatizar el cine no como imitación de la realidad sino más bien como un artefacto, un constructo. El término tuvo el efecto corolario de un ascenso cultural para el cine; mediante un único golpe etimológico, el cine-como-texto llegó a tener todo el prestigio de la literatura. En «De la obra al texto», Barthes distingue entre **OBRA** definida como la superficie singular del objeto, por ejemplo, el libro que uno tiene en sus manos, es decir, la escritura leída como un producto completo que transmite un significado planeado y preexistente, en oposición a **TEXTO**, definido como un campo metodológico de energía, una producción en curso que absorbe conjuntamente al escritor y al lector. Barthes escribe: «Nosotros sabemos ahora que el texto no es una línea de palabras que libera un único significado “teológico” (el “mensaje” de un Autor-Dios), sino un espacio multidimensional en el que una variedad de escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan y confluyen» (Barthes, 1977, pág. 146).

Barthes distingue más adelante en *S/Z* entre **TEXTO LEGIBLE** y **TEXTO ESCRIBIRLE**, o mejor entre aproximaciones legibles y escribibles a los textos. La aproximación legible privilegia aquellos valores perseguidos y asumidos en el texto clásico: unidad orgánica, secuencia lineal, transparencia estilística, realismo convencional. El texto legible sitúa el dominio autorial y la pasividad del lector. Al autor como Dios responde el crítico como «el sacerdote cuya labor es descifrar la Escritura del dios» (Barthes, 1974, pág. 174). El texto escribible, por contra, estimula y provoca un lector

activo, sensible a la contradicción y la heterogeneidad, consciente del trabajo del texto. Transforma a su consumidor en un productor, destacando el proceso de su propia construcción y promoviendo el juego infinito de la significación.

En su *S/Z*, un trabajo frecuentemente considerado como la primera obra de crítica literaria postestructuralista, Barthes realiza un inventario de los códigos necesarios para la producción del texto clásico «legible», en este caso la novela de Balzac, *Sarrasine*. La ilusión de realismo, para Barthes, se basa en el funcionamiento integrado de cinco códigos o «voces». (El logro paradójico de *S/Z* fue llamar la atención al mismo tiempo sobre las características legibles clásicas del texto de Balzac y su naturaleza escribible y multivoz). Entre estos códigos se encuentran los siguientes: 1) el **CÓDIGO HERMENÉUTICO**; 2) el **CÓDIGO PROAIRÉTICO**; 3) el **CÓDIGO SÉMICO**; 4) el **CÓDIGO SIMBÓLICO**; y 5) el **CÓDIGO REFERENCIAL**. Barthes, de forma bastante perversa, secuestra la palabra «hermenéutico» (del griego *hermeneuein*, «interpretar») de la disciplina clásica de la **HERMENÉUTICA**, la tradición filosófica y exegética de la interpretación, para referirse al código hermenéutico, es decir la inculcación del enigma, la cuestión que ha de ser perseguida a través del texto, en suma todas las unidades cuya función es articular de varios modos una pregunta, su respuesta y una variedad de hechos fortuitos, que bien formulan la cuestión o retrasan su respuesta o, incluso, constituyen un enigma y conducen a su solución. Mientras Barthes compara el código hermenéutico con la Voz de la Verdad, constituyendo la solución del enigma el momento de revelación, la función del código hermenéutico es rechazar esta revelación, esquivar el momento de la verdad mediante la colocación de obstáculos, detenciones, derivaciones. El código hermenéutico regula la cadencia de los placeres permitidos por el texto, atrapando al lector/espectador en lo que Barthes llama el «*striptease* narrativo», retrasando la revelación final hasta el último momento.

El código hermenéutico engendra un conjunto de tácticas y mecanismos como una parte de esta prestidigitación narrativa. La **TRAMPA** es una omisión deliberada de la verdad, una burla o implicación que envía al lector/espectador hacia falsas callejuelas de significado. La **EQUIVOCACIÓN** mezcla verdad y trampa; mientras que centra la atención sobre el enigma, también ayuda a densificarlo. La **RESPUESTA PARCIAL** exagera la expectación de verdad en gran medida como el desnudo parcial exagera el deseo de una desnudez total. La **RESPUESTA SUSPENDIDA** constituye una detención afásica de la revelación; la respuesta es dada a entender y después se aleja de ella. **ESTANCAMIENTO** hace referencia al reconocimiento de la insolubilidad del enigma. Mientras que el texto clásico a menudo concluye con una completa revelación o desciframiento de la verdad, el texto modernista es aficionado a un estancamiento anticlímax.

Debido a que el realismo literario y el cinemático están tan cercanamente aliados,

la totalidad de estas tácticas y mecanismos encuentran sus analogías en el cine. La trampa en *Sarrasine* consiste en la descripción que hace Balzac de los «delicados pies pequeños» de La Zambinella para sugerir que «él» es una mujer. La serie de televisión brasileña *Grande Sertao: Veredas*, del mismo modo, engaña al telespectador en lo referente al género del protagonista. *La conversación* (The Conversation, 1974), de Coppola, engaña al espectador mediante la utilización de nuestra creencia de que la pareja joven que está siendo espiada, simplemente porque son jóvenes y atractivos, *deben* ser inocentes. Hitchcock, en *El enemigo de las rubias* (The Lodger, 1962), «engaña» al espectador al lanzar de forma calculada sospechas sobre la figura titular mediante iluminación gótica, diálogo siniestro y coincidencias narrativas engañosas. Del mismo modo que el texto de Balzac miente al hacer referencia a «él» como «ella», Hitchcock miente en el falso *flashback* de *Pánico en la escena*. El «estancamiento» se produce, entre tanto, cuando la película enfatiza la insolubilidad de un enigma, por ejemplo cuando Buñuel, en *El ángel exterminador* (1962), rechaza explicar la imposibilidad de los invitados aristocráticos para abandonar la mansión. La explicación psiquiátrica final de *Psicosis*, por su parte, pretende ofrecer una revelación completa y definitiva, pero la misma pretensión de una explicación completa es en sí misma un especie de trampa. La pregunta del sheriff: «Entonces, ¿quién está enterrado en la tumba de la madre de Norman?», constituye un clásico ejemplo de «equivocación» diseñado para densificar el enigma al proporcionar una falsa orientación hacia la verdad. La revelación final de *Psicosis* consigue su impacto terrorífico casi por completo a través de la multiplicación de mecanismos hermenéuticos enterrados, como si fueran minas de tierra, a lo largo del territorio del texto: Todas las indicaciones falsas y evasiones que el texto ha presentado, magnifican la anticipación y curiosidad del espectador, de modo que la revelación de la respuesta al tiempo satisface las expectativas, y sorprende. El texto, de acuerdo con Barthes, intentará mentir, «tan poco como sea posible», una compunción que da lugar al doble sentido, haciendo el código hermenéutico, en este sentido, comparable a un discurso oracular que oculta tanto como revela.

La revelación de la verdad generalmente viene al final del relato clásico, lo que lleva a Barthes a comparar la narrativa hermenéutica con la oración gramatical, donde la clausura depende de una completa «predicación» del sujeto y el objeto. La oración/retrato hermenéutico clásico expresa un sujeto y elide la curiosidad acerca del predicado, pero retrasa su conjunción mediante la mentira y la equivocación. Para el lector/espectador, el código hermenéutico fomenta la curiosidad. En *Sarrasine*, el enigma comienza con el título, que plantea la interrogación: ¿quién es Sarrasine?, del mismo modo surge el interrogante en: ¿quién es *Ciudadano Kane*?, una pregunta rápidamente suplantada por la cuestión: ¿cuál es el significado de «Rosebud»? Welles nos ofrece verdades parciales, pero nos excluye de forma sistemática de la plenitud.

El joven Kane aparece con el trineo en la nieve, pero nada empuja al espectador a conectar esa visión con la palabra «Rosebud». Finalmente, los enigmas no están siempre tan claramente conectados con cuestiones de suspense o ambigüedades de personaje. El enigma, en una película de vanguardia como *Wavelength*, es simplemente del destino final del *zoom* simulado, la verdad del cual es al tiempo revelada y ocultada por el juego de palabras del título.

El código proairético de Barthes se refiere al código de las acciones. **PROAIRESIS**, para Aristóteles, era la capacidad de determinar racionalmente el resultado de las acciones. Así, el código proairético se refiere a la lógica de las acciones tal y como están gobernadas por las leyes del discurso narrativo. Barthes, en otra parte, ofrece un ejemplo de una película de James Bond, *James Bond contra Goldfinger* (Goldfinger, 1964). Bond oye una llamada de teléfono; el código proairético asegura que se seguirá una ordenada secuencia de acciones narrativas. Bond contestará el teléfono, esperará una respuesta, conversará, colgará y actuará de acuerdo con el mensaje recibido (Barthes, 1977). El código de acciones está relacionado con la narración secuencial y su parcelamiento de los hechos en segmentos comprensibles; forma la armadura principal de un texto legible. Las acciones nombradas por el código proairético pueden ser triviales (una llamada de teléfono, un golpe en la puerta) o importantes (una declaración de amor, un asesinato, una fuga). El código de acciones funciona en conjunción con los otros códigos para producir un relato legible coherente.

El código de acciones ha recibido la mayor parte de la atención tanto en estudios antiguos como modernos de la forma narrativa. Aristóteles en la *Poética* define las acciones, más que los personajes, como el prerequisite fundamental para el relato. Barthes considera las secuencias proairéticas como constructos artificiales de la lectura que obtienen características definitivas sólo mediante la acción de nombrarlas: «secuencias de besos», «secuencias de asesinatos», «secuencias de paseo por el jardín». El código de acciones en el cine se ocuparía de cuestiones tales como: a) ¿qué acciones son consideradas objetos legítimos de representación fílmica?; b) ¿qué acciones son prescritas (o proscritas) de modo convencional para situaciones específicas?; y c) ¿cuánto se va a mostrar de cada acción? La primera cuestión tiene que ver con lo que Metz llama lo **VRAISEMBLABLE** (LA VEROSIMILITUD) es decir las normas en evolución que se ocupan de lo que es considerado merecedor de representación narrativa. Las películas a menudo anexionan nuevo territorio para lo *vraisemblable*. Las primeras películas de Godard, por ejemplo, desafiaban constantemente los constreñimientos de lo *vraisemblable* al mostrar personajes utilizando baños públicos, un tipo de «acción» que en el cine anterior hubiera sido considerada como fuera de los límites (obscena) o carente de interés. La segunda cuestión tiene que ver con las expectativas del público, una especie de cálculo

internalizado de las posibilidades narrativas, y la predisposición o la falta de predisposición de una película para satisfacer tales expectativas. La tercera cuestión, referente a cuanto de una acción debe ser mostrado, tiene que ver con las coordenadas espaciales y temporales de la representación fílmica de las acciones. La *Grande Syntagmatique* de Metz intenta introducir un mínimo de rigor en este asunto: ¿deben las acciones humanas complejas, tales como una cena, ser presentadas mediante una taquigrafía cinematográfica convencional o exploradas en lo que uno imagina que debe de ser su duración «real»? ¿Debe el asesinato de un policía ser representado de modo que incluya todos los detalles cruciales o debe ser evocado estenográficamente, de un modo fragmentado, como en *Al final de la escapada*?

El código sémico de Barthes tiene que ver con la **CONNOTACIÓN**, es decir un segundo nivel de significado relacionado con las asociaciones emotivas o afectivas conectadas, por ejemplo, a una palabra o un nombre propio. (Por ejemplo, las connotaciones de «primavera» para los europeos del Norte, incluyen: «renovación», «nuevo florecimiento», etc.) El código sémico para Barthes designa la constelación de mecanismos ficticios que tematizan personas, objetos y lugares. El código sémico asocia significantes específicos con un nombre, un personaje o un escenario. Barthes llama connotación sémica a una forma de «ruido» que a la vez nombra y disimula la verdad, cuya rica ambigüedad da textura a la ficción. El código sémico se basa en un alto grado de repetición cultural, por la cual la significación connotativa ha sido habitualmente asociada con objetos culturales dados. El teléfono en las películas del período fascista italiano, «películas de teléfono blanco», por ejemplo, venía a connotar «ambiente burgués» y «decadencia». La máquina de discos en las películas de Hollywood de los años cincuenta connota «lugar de reunión para adolescentes».

En la práctica, es con frecuencia difícil separar el código sémico de la siguiente categoría de Barthes, los **CÓDIGOS CULTURALES (REFERENCIALES)**, es decir, aquellos códigos que hacen referencia explícita o implícita a «aquello que todo el mundo sabe», a la sabiduría convencional sobre el tiempo, la medicina, la historia, en breve al «sentido común». (Barthes, en otro lugar, se refiere a la doxa, es decir la «voz de lo natural», todo lo que «surge sin decirlo», opiniones corrientes, significados repetidos). En su «*S/Z y La regla del juego*» un análisis de la película de Renoir desde una perspectiva barthesiana, Julia Lesage pone en relación los códigos culturales con el título de la película (*La regla del juego*, *La règle du jeu*, 1939): «Renoir presenta de forma explícita las reglas que gobiernan el matrimonio y el adulterio en la alta sociedad, las reglas de la caza, las reglas que rigen las relaciones entre amos y sirvientes y las reglas que rigen las relaciones de compañerismo (cortesía, amistad, honor, celos, cotilleo) entre amos y sirvientes». Lesage defiende que el tema de Renoir es la influencia sofocante de las «reglas del juego» que penetra en todo. Renoir, al tiempo, dibuja y «desnaturaliza» los rituales cotidianos y los

códigos conductuales que prevalecen entre De las Chesnayes, entre los sirvientes y entre los dos grupos (Lesage, en Nichols, 1985).

La quinta categoría de Barthes, los códigos simbólicos, conlleva antítesis culturalmente determinadas que parecen no permitir mediación entre los términos. En el transcurso de la noción de Barthes de lo simbólico está el papel crucial de las oposiciones binarias dentro de la antropología de Lévi-Strauss, es decir, de las oposiciones culturales que forman parte de la «economía simbólica» de un mito, una cultura, un texto. El juego de lo simbólico se elabora en términos de la cultura como una totalidad, con sus oposiciones como hombre/mujer y naturaleza/cultura dadas por sentadas. El código simbólico organiza los campos de la antítesis en los que la cultura articula el significado a través de la representación diferencial de identidades simbólicas de modo que las oposiciones parecen naturales, inevitables y nolingüísticas. *Sarrasine*, tal y como señala Barthes, al tiempo asume y subvierte el binarismo simbólico del género mediante la atribución de cualidades masculinas o femeninas a sus personajes sin tomar en cuenta su identidad sexual «real», y mediante el dar deliberadamente indicaciones falsas al lector en términos del género del personaje del título. Lesage, en su extrapolación de los cinco códigos a *Las reglas del juego*, encuentra las siguientes antinomias: naturaleza/civilización; sinceridad/mentiras; vida orgánica/artefactos; vida/muerte; exterior/interior; clase baja/clase alta; sirvientes/amos; masculino/femenino; vida salvaje/propiedad; invernadero/casa solariega; y puerilidad/madurez.

El texto contradictorio

Diversos teóricos han tratado de alinear una versión de la desconstrucción de Derrida con el materialismo dialéctico. Jean-Louis Baudry, en «Escritura, ficción, ideología» (*Afterimage* 5, primavera, 1974), habló del revolucionario «texto de *écriture*» como caracterizado por: 1) una relación negativa con el relato; 2) un rechazo de la representabilidad; 3) un rechazo de una noción expresiva de discurso artístico; 4) una puesta en primer plano de la materialidad de la significación; 5) una preferencia por estructuras no lineales, permutacionales o seriales.^[3] Entre tanto, en un artículo de 1969 «Cine/Ideología/Crítica» (en Nichols, 1985), Commolli y Narboni propusieron una taxonomía referente a las posibles relaciones entre una película y la ideología dominante, dispuesta en siete categorías, (los términos de resumen son nuestros) que van desde: a) **PELÍCULAS DOMINANTES**, es decir aquellas películas profundamente imbuidas de la ideología dominante; b) **PELÍCULAS DE RESISTENCIA**, que atacan la ideología dominante tanto en el nivel del significado como en el del significante; c) **PELÍCULAS FORMALMENTE DE RESISTENCIA**, aquellas películas que, aunque no son

explícitamente políticas, practican la subversión formal; d) **PELÍCULAS DE CONTENIDO POLÍTICAMENTE ORIENTADO**, películas explícitamente políticas y críticas, por ejemplo las de Costa-Gavras, cuya crítica del sistema ideológico es socavada por la adopción del lenguaje y la imaginería dominantes; e) **PELÍCULAS DE RUPTURA**, es decir, películas que superficialmente pertenecen al cine dominante pero en las que una crítica interna abre una «fisura»; f) **CINE EN VIVO I**, es decir, películas que describen los hechos sociales críticamente pero que no desafían el método de descripción del cine tradicional ideológicamente condicionado; y g) **CINE EN VIVO II**, cine directo que simultáneamente describe de forma crítica hechos contemporáneos y cuestiona la representación tradicional.

La categoría e) de Narboni/Commolli fue con diferencia la más productiva del análisis interpretativo. La noción del «texto contradictorio» permitía una unión con la concepción lacaniana/althusseriana del sujeto humano «escindido». Los críticos del texto contradictorio estaban movidos por lo que Bordwell (1989, pág. 219) llama las metáforas del «error de San Andrés»: «rupturas», «vacíos», «grietas» y «fisuras». Paul Willemen señaló que los análisis de «vacíos y fisuras» pronto llegaron a ser bastante predecibles, conduciendo a la «conclusión familiar de que el “texto” bajo análisis está lleno de tensiones contradictorias, necesita de lectores activos y produce una diversidad de placeres».^[4] Pero uno puede razonar que el problema se deriva en menor medida del modelo contradictorio en sí, o del proyecto «sintomático» generalmente interpretativo, que de la imposibilidad de ir más allá de parámetros puramente formales para unir las contradicciones textuales con las más amplias contradicciones sociohistóricas que impregnan el texto, el contexto y al espectador. La crítica de Bakhtin del formalismo, en este sentido, puede ser extrapolada para aplicarse a cualquier visión deshistorizante de los sistemas textuales. Aunque los formalistas describieron la **CONTRADICCIÓN TEXTUAL** mediante metáforas reminiscentes de la lucha social: «combate», «lucha» y «conflicto», su aproximación era en última instancia *sólo* metafórica, ya que la contradicción literaria tendía a permanecer en un mundo de textualidad pura herméticamente sellado. Pero, tal y como señala Graham Pechey, Bakhtin/Medvedev consideran seriamente las metáforas formalistas, especialmente esos términos que fácilmente resuenan a lucha de clases e insurrección, términos tales como «revuelta», «conflicto», «lucha» y «destrucción», pero los aplican por igual al texto y a lo social propiamente dicho.^[5]

Por tanto, la visión semiótica del texto contradictorio podría ser fortalecida de forma útil mediante el concepto bakhtiniano de **HETEROGLOSIA**, es decir una noción de lenguas y discursos en competencia que se aplica igualmente al «texto» y al «contexto». El papel del texto artístico, dentro de una perspectiva bakhtiniana, no es el representar las «creaciones» de la vida real sino representar los conflictos, las coincidencias y las oposiciones de las lenguas y los discursos inherentes en la

heteroglosia. Los lenguajes de la heteroglosia, señala Bakhtin, en términos que recuerdan las afirmaciones de Metz sobre códigos fílmicos que se desplazan mutuamente, pueden ser «yuxtapuestos» unos a otros, suplementar mutuamente unos a otros, contradecir unos a otros y estar interrelacionados dialógicamente» (Bakhtin, 1981, pág. 292): La formulación bakhtiniana es especialmente apropiada para películas que más que representar hechos «reales» humanamente llenos de intención dentro de una estética ilusionística, simplemente representan el choque de lenguajes y discursos: uno piensa en *Todo va bien* (Tout Va Bien, 1972), de Godard-Gorin, con su tripartito juego estructurante de lenguajes ideológicos (el del capital, el partido comunista y el maoísta) o *The Man Who Envied Women*, de Yvonne Rainer, con su yuxtaposición horizontal y su superimposición vertical de una amplia gama de voces y discursos (textos teóricos, clips fílmicos, fotos de prensa, anuncios, retazos de diálogo). Tales películas practican lo que Bakhtin llamó la «iluminación mutua de los lenguajes», lenguajes que se entrecruzan, chocan y se relativizan mutuamente unos a otros.

En el interior de una aproximación translingüística bakhtiniana, una heteroglosia conflictiva impregna el texto y el contexto, al productor y al lector/espectador. El texto se presenta como contradictorio por la diversidad de lecturas generadas por lectores que están situados en el tiempo y el espacio, que sostienen el poder o carecen de poder, cada uno acercándose al texto desde un ángulo dialógico específico. Partiendo de una tradición de «estudios culturales» derivada del marxismo, Stuart Hall, en su influyente ensayo «Encoding/Decoding» (Hall y otros, 1980), desarrolla su teoría de las **LECTURAS PREFERIDAS**. Hall considera los textos (en este caso textos televisivos) como susceptibles de diversas lecturas basadas en la contradicción político-ideológica, y sitúa tres estrategias de lectura generales en relación con la ideología dominante: 1) la **LECTURA DOMINANTE**: producida por un espectador situado para aceptar la ideología dominante y la subjetividad que produce; 2) la **LECTURA NEGOCIADA**: producida por el espectador que en gran parte acepta la ideología dominante, pero cuya situación provoca específicas derivaciones críticas «locales»; y 3) la **LECTURA DE OPOSICIÓN**, producida por aquellos cuya situación social los coloca en una relación directamente en oposición a la ideología dominante.

La naturaleza de la reflexividad

Dadas las limitaciones ideológicas del cine dominante, algunos analistas como Peter Wollen pidieron un **CONTRACINE** agresivo. El esquema de Wollen opuso a la corriente principal del cine un contracine, cuyo mejor ejemplo es el trabajo de Godard, bajo la

forma de siete características binarias: 1) **INTRANSITIVIDAD NARRATIVA**, es decir, la ruptura sistemática del flujo del relato en lugar de la transitividad narrativa; 2) **EXTRAÑAMIENTO** en lugar de identificación (mediante actuación distanciada, desconexión sonido/imagen, interpelación directa, etc.); 3) **PUESTA EN PRIMER PLANO** frente a la transparencia (desplazamiento sistemático de la atención hacia el proceso de la construcción del significado); 4) **DIÉGESIS MÚLTIPLE** en lugar de la diégesis única; 5) **APERTURA**, apertura narrativa en lugar de cierre y resolución; la sujeción narrativa de cabos sueltos; 6) **AUSENCIA DE PLACER**, un texto que se opone a los placeres habituales de la coherencia, el suspense y la identificación; y 7) **REALIDAD** en lugar de ficción (la exposición crítica de las mistificaciones implicadas en las ficciones fílmicas).

El esquema de Wollen estaba obviamente en deuda con las teorías de Bertolt Brecht y no fue por accidente que muchos analistas del cine, a finales de los sesenta y los setenta, recurrieron con entusiasmo las teorías del dramaturgo alemán. El **TEATRO ÉPICO** de Brecht rechazó el teatro clásico, demandando en su lugar una estructura narrativa que era interrumpida, fracturada, digresiva. La tendencia general era de argumentación más que de representación. El espectador tenía que permanecer fuera del drama más que ser empujado a su interior. El personaje era considerado como un epifenomenon de los procesos sociales más que la expresión de la voluntad individual y el deseo. La estrategia narrativa dominante era de montaje, la yuxtaposición de unidades autocontenidas, más que de crecimiento orgánico y evolución de una estructura homogénea. Al margen de los objetivos generales del teatro brechtiano (mostrar la red causal de los hechos, el cultivo de un espectador pensante activo, la desfamiliarización de realidades sociales alienantes, el énfasis en las contradicciones sociales y la inmanencia del significado) Brecht también propuso técnicas específicas para alcanzar estos objetivos: el rechazo de héroes/estrellas, interpelación directa al espectador, despsicologización. En términos de actuación, Brecht defendió un doble distanciamiento, entre el actor y el papel, y entre el actor y el espectador. Brecht también defendió el uso del **GESTUS**, es decir «la expresión mimética y gestual de relaciones sociales entre personas en un período dado», mediante las cuales una obra podría evocar dominación, sumisión, arrogancia, humildad y autodesaprobación basándose en la posición social. El *gestus* proporcionaba gestos exageradamente ideológicos evocadores de relaciones históricas más amplias. (El modo mecánico en el que el brazo derecho del doctor Strangelove se volvía rígido en un saludo nazi, en la película de Kubrick, podría citarse como un ejemplo efectivo de *gestus*).

Brecht también propuso un teatro productor de **EFFECTOS ALIENANTES**; es decir mecanismos descondicionantes mediante los cuales el mundo social vivido se «hace extraño». Los efectos de alienación brechtianos van más allá de la «desfamiliarización» formalista ya que desencadenan una serie de rupturas sociales e

ideológicas que nos recuerdan que las representaciones se producen *socialmente*. Más que un mecanismo estético que abre las puertas de la percepción, el efecto de alienación es un instrumento para reconcebir, y en última instancia cambiar, la misma realidad social. Con Brecht, el tema de la «alienación» estaba muy estrechamente vinculado a un análisis dialéctico de la ALIENACIÓN, el proceso mediante el que los seres humanos, bajo una perspectiva marxista, pierden control de su poder de trabajo, sus productos, sus instituciones y sus vidas. La normalidad burguesa, para Brecht, entumece la percepción humana y enmascara las contradicciones entre los valores profesados y las realidades sociales; de ahí la necesidad de un arte que liberaría los fenómenos condicionados socialmente del «sello de la familiaridad» y los revelaría como sorprendentes, como demandando una explicación, como otra cosa que naturales. (Aunque Brecht ideó estas técnicas para desmistificar a la sociedad capitalista, también han funcionado para criticar a las sociedades burocráticas-comunistas, como por ejemplo en *El hombre de mármol*, de Wajda).

Brecht propuso una estética de heterogeneidad caracterizada por lo que llamó la **SEPARACIÓN RADICAL DE LOS ELEMENTOS**, una técnica estructurante que funcionaba tanto «horizontalmente», es decir cada escena estaría radicalmente separada de sus escenas «vecinas», y «verticalmente», en que cada «banda» iba a existir en tensión con otras bandas. La estética brechtiana colocó escena frente a escena y banda (música, diálogo, letra) frente a banda. Música y letra, por ejemplo, estaban diseñadas para desacreditarse mutuamente más que para complementarse una a otra. Así, junto a una autonomía «horizontal» de escenas claramente demarcadas, el teatro épico desarrolla una tensión vertical entre los diversos estratos o bandas del texto. *Numéro Deux*, de Godard/Miéville, exagera esta tensión al tener múltiples imágenes en el rectángulo de la pantalla jugando unas con y contra otras, y al hacer entrar en interacción fecunda y «diálogo» a las distintas temporalidades de las diferentes bandas. Las implicaciones de estas ideas brechtianas fueron retomadas no sólo por teóricos y analistas del cine, sino también por innumerables realizadores cinematográficos como Jean-Luc Godard, notablemente, Tomás Gutiérrez Alea, Alain Tanner y Herbert Ross. (El trabajo de Douglas Sirk, al igual que Brecht un producto de la escena teatral de Weimar, fue releído por los analistas del cine como un almacén de efectos de alienación, aunque el público en ese momento raramente los reconocía como tales).

Brecht propuso, finalmente, una profunda **REFLEXIVIDAD**, el principio de que el arte debe revelar los principios de su propia construcción, para evitar la «estafa» de sugerir que los hechos ficticios no eran «creados», sino que simplemente «sucédían». El teatro brechtiano, en este espíritu, reveló no sólo las fuentes de la iluminación y el andamiaje de los escenarios, sino también los principios narrativos y estéticos que sustentaban el texto. En realidad, en todos los debates que giran alrededor del arte y

la política, la **REFLEXIVIDAD** vino a ser un término clave. El término fue en primer lugar tomado prestado de la filosofía y la psicología, donde originalmente hacía referencia a la capacidad de la mente para ser al tiempo sujeto y objeto de ella misma dentro del proceso cognitivo, pero se extendió metafóricamente a las artes con el fin de evocar la capacidad para la autorreflexión de cualquier medio o lenguaje. En el sentido más amplio, la **REFLEXIVIDAD ARTÍSTICA** se refiere al proceso mediante el cual los textos ponen en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias intertextuales, sus procesos textuales, o su recepción.

La inclinación hacia la reflexividad debe ser vista como sintomática del autoescrutinio metodológico típico del pensamiento contemporáneo, su tendencia a examinar sus propios términos y procesos. Así encontramos a la reflexividad formando parte de diversos campos y universos del discurso —en la preocupación de la lingüística por la capacidad reflexiva de los lenguajes naturales, en el método psicoanalítico de basarse en las autorreflexiones transmitidas oralmente, en el uso cibernético del concepto reflexivo de «retroalimentación»—. La amplia noción de reflexividad generó una galaxia arremolinadora de términos satélite que señalan hacia dimensiones específicas de la reflexividad. Los términos asociados con la reflexividad, tal y como señala Luiz Antonio Coelho, pertenecen a familias morfológicas con prefijos o raíces que se derivan de la familia «auto», la familia «meta», la familia «reflejar», la familia «mismo» y la familia «textualidad».^[6] Así, en el arte y la literatura encontramos una proliferación de términos críticos que designan prácticas reflexivas: **FICCION AUTOCONSCIENTE** (Robert Alter) designa a esos novelistas (por ejemplo: Cervantes, Fielding, Machado de Asís) que llamaron la atención sobre el estatuto de artefacto de la novela; **METAFICCION** (Waugh, 1984) es definida como la ficción sobre la ficción que comenta sobre su propia identidad lingüística o narrativa; y **RELATO NARCISISTA** es el «adjetivo figurado que designa esta autoconciencia textual» (Hutcheon, 1984, pág. 1); **ARTE DEL AGOTAMIENTO** (John Barth), se refiere al arte con la premisa de la imposibilidad virtual de la novedad en el período contemporáneo; **ANTIILUSIONISMO** se refiere a novelas o películas que toman una postura consciente contra la tradición realista de representación al destacar improbabilidades de la trama, los personajes o el lenguaje; **AUTORREFERENCIALIDAD** designa cualquier entidad o texto que se refiere o señala hacia sí mismo; **MISE-EN-ABYME**, se refiere al regreso infinito de los reflejos del espejo para denotar el proceso literario, pictórico o fílmico mediante el cual un pasaje, un fragmento o secuencia, agota en miniatura los procesos del texto como una totalidad. La **AUTODESIGNACION DEL CÓDIGO**, finalmente, se refiere a una situación textual en la que un acto de comunicación se reproduce dentro de la estructura del mismo mensaje...

La política de la reflexividad

Una gran polémica ha girado en torno al tema de lo que podría llamarse la **VALENCIA POLÍTICA DE LA REFLEXIVIDAD**. Mientras que la crítica cultural angloamericana ha considerado con frecuencia la reflexividad como un signo de lo posmoderno, un punto en el que a un «arte del agotamiento» le queda poco que hacer excepto contemplar sus propios instrumentos o rendir homenaje a obras de arte anteriores, la facción izquierda de la teoría fílmica, especialmente aquella influenciada por Althusser así como por Brecht, ha considerado la reflexividad como una obligación *política*. Un avance fundamental del movimiento althusseriano en los estudios culturales fue la crítica del realismo y la tendencia, en la primera fase, era simplemente equiparar «realista» con «burgués» y «reflexivo» con «revolucionario». Los términos «Hollywood» y «cine dominante» se convirtieron en palabras código para «retrógrado» e «inductor a la pasividad». La identidad de «deconstructivo» y «revolucionario», entre tanto, llevó al rechazo en las páginas de revistas como *Cinéthique* de virtualmente todo el cine, pasado y presente, por «idealista». Pero ambas equiparaciones demandan un examen más cercano. En primer lugar, reflexividad y realismo no son necesariamente términos antitéticos. Una novela como *Las ilusiones perdidas*, de Balzac, y una película como *Todo va bien*, de Godard, pueden ser vistas como al mismo tiempo reflexivas y realistas, ya que iluminan las realidades cotidianas de las encrucijadas sociales de las que emergen, mientras que también recuerdan a los lectores/espectadores la naturaleza construida de su propia representación. Más que polaridades estrictamente opuestas, el realismo y la reflexividad son tendencias interpretativas capaces de coexistir dentro del mismo texto. Sería más exacto hablar de un «coeficiente» de reflexividad o realismo, y reconocer al mismo tiempo que no es una cuestión de una proporción determinada. *Numéro Deux*, de Godard-Miéville, por ejemplo, despliega de forma simultánea un coeficiente alto de realismo y de reflexividad.

El ilusionismo, entre tanto, nunca ha sido monolíticamente dominante incluso en el cine de ficción de la corriente general. El coeficiente de reflexividad varía de un género a otro (musicales como *Cantando bajo la lluvia* son clásicamente más reflexivos que los dramas sociales realistas como *Marty* [Marty, 1955]), de era a era (en la época contemporánea la reflexividad está de moda, incluso *de rigueur*), de película a película del mismo director (*Zelig* [Zelig, 1983] de Woody Allen, es más reflexiva que *Otra mujer* [Another woman, 1988]); e incluso de secuencia a secuencia dentro de la misma película. Incluso los textos más paradigmáticamente realistas —tal y como demuestran la lectura de *Sarrasine* realizada por Barthes, o la lectura de *Cahiers de El joven Lincoln*— están marcados por vacíos y fisuras en su

ilusionismo. Pocas películas clásicas se ajustan perfectamente a la categoría abstracta de la transparencia, con frecuencia considerada como la norma en el cine de tendencia dominante. Tampoco puede uno simplemente asignar un valor positivo o negativo al realismo, o a la reflexividad, como tales. El interés de Marx en Balzac sugiere que el realismo no es inherentemente reaccionario. Lo que Jakobson llama **REALISMO PROGRESIVO** ha sido utilizado como un instrumento de crítica social en favor de las clases trabajadoras (*La sal de la tierra* [Salt of the Earth, 1954]), las mujeres (*Julia* [Julia, 1977]) y por las naciones emergentes del Tercer Mundo (*La batalla de Argel*, 1966). Las teorías de Brecht señalaban el camino más allá de la falsa dicotomía de realismo y reflexividad, dado que la reflexividad brechtiana pretende claramente alinear los procedimientos narrativos autorreferenciales al servicio de propósitos revolucionarios. La aproximación brechtiana asume la compatibilidad de la reflexividad como estrategia estética y el realismo como una aspiración. Brecht distinguió entre realismo «que simplemente deja al descubierto la red causal de la sociedad», un objetivo realizable dentro de una estética modernista reflexiva, y realismo como un conjunto de convenciones determinadas históricamente. Su crítica del realismo se centró en las convenciones osificadas de la novela del siglo XIX y del teatro naturalista, pero no en tanto que objetivo de la verdadera representación.

La equiparación generalizada de lo reflexivo con lo progresivo es también problemática. Los textos pueden o no poner en primer plano sus propios procedimientos; el contraste no puede ser siempre leído como de tipo político. Jane Feur habla, en relación con el musical, de **REFLEXIVIDAD CONSERVADORA**, es decir, la reflexividad que caracteriza a películas tales como *Cantando bajo la lluvia*, que pone en primer plano el cine como institución, que enfatiza espectáculo y artificio, pero en definitiva dentro de una estética ilusionística que tiene poco que ver con procedimientos o propósitos desmistificadores o revolucionarios. La reflexividad de una cierta vanguardia, del mismo modo, es eminentemente aceptable dentro de un formalismo «artístico». Uno podría hablar, de igual modo, de la **REFLEXIVIDAD POSMODERNA** de la televisión comercial, que es con frecuencia reflexiva y autorreferencial, pero cuya reflexividad es, a lo más, ambigua. *The Letterman Show* es implacablemente reflexivo, pero casi siempre dentro de una especie de cínica postura penetrante irónico reflexiva que mira con un ojo envidioso a todo posicionamiento político. Muchos de los aspectos distanciadores caracterizados como reflexivos en las películas de Godard parecen también tipificar muchos *shows* televisivos: la designación del aparato (cámaras, monitores, conexiones), la «ruptura» del flujo narrativo (mediante los anuncios); la yuxtaposición de fragmentos heterogéneos de discursos; la mezcla de formas documentales y ficticias. Sin embargo, más que desencadenar «efectos alienantes», la televisión es con frecuencia

alienante en un sentido distinto. Las interrupciones comerciales que rompen la programación ficcional, por ejemplo, no tienen la intención de hacer pensar al telespectador, sino más bien, sentir y comprar. El humor autorreferencial señala al telespectador que el anuncio no debe ser tomado seriamente, y este estado relajado de expectación vuelve al espectador más permeable al mensaje publicitario.

La intertextualidad

Uno de las consecuencias de la aproximación semiótica al cine fue el cuestionamiento del realismo al enfatizar la naturaleza codificada y construida del artefacto fílmico. El arte era considerado como un discurso, que respondía no a la realidad sino a otros discursos. Julia Kristeva definió el cine y otros discursos artísticos como **PRÁCTICAS SIGNIFICANTES**, es decir, como sistemas significantes diferenciados. Trabajando sobre la concepción de Kristeva, Stephen Heath explicó la definición del modo siguiente:

significantes indica el reconocimiento del cine como un sistema de series de sistemas de significación, cine como articulación. Práctica acentúa el proceso de esta articulación [...] toma el cine como un trabajo de producción de significación y al hacerlo así trae al análisis la cuestión del posicionamiento del sujeto dentro de ese trabajo, su relación con el objeto, qué tipo de «lector» y «autor» construye. Es específica para el análisis la necesidad de entender el cine bajo la particularidad del trabajo que implica, las diferencias que mantiene con otras prácticas significantes.^[7]

La palabra práctica llegó con matices marxistas-althusserianos proveniente de los procesos de transformación de una materia prima determinada en un producto determinado. El cine, así, implicaba en mayor medida la producción activa de significado que un relevo neutral o transferencia de significado. Tanto Kristeva como Heath abogaron, por lo tanto, a favor de un desplazamiento de la atención al significante y al sujeto de la enunciación. Kristeva define el texto como **PRODUCTIVIDAD**, como una producción que implica al tiempo al productor y al lector/espectador, con frecuencia bajo la forma de la desconstrucción de la sistematicidad y de las funciones comunicativas. Kristeva dio el nombre de **SIGNIFIANCE** al trabajo de las prácticas de diferenciación y confrontación en el lenguaje, refiriéndose tanto al trabajo productivo del significante como a la lectura productiva mediante la cual el productor y receptor del texto desconstruyen su sentido.

El término **INTERTEXTUALIDAD** comenzó como la traducción de Kristeva de la noción bakhtiana de **DIALOGISMO**. Bakhtin define dialogismo como «la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones». (Una «expresión» para

Bakhtin, puede hacer referencia a cualquier «complejo de signos», desde un frase hablada a un poema, o canción, o obra, o película.) Bakhtin considera el dialogismo como un característica definitoria de la novela, cognata con su apertura hacia la diversidad social de los tipos de habla. La palabra «dialogismo» en los escritos de Bakhtin incorpora progresivamente significados y connotaciones sin perder en ningún momento esta idea central de «la relación entre la expresión y otras expresiones». Bakhtin sigue la pista del **DIALOGISMO LITERARIO** tan lejos como para retroceder a los diálogos socráticos, con su representación agónica del enfrentamiento de dos discursos en competencia, y proseguir con los textos dialógicos y polifónicos de Rabelais, Cervantes, Diderot y Dostoievski, que Bakhtin opone a textos «monológicos» y «teológicos» que, de forma no problemática, afirman una única verdad. El concepto de dialogismo sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de fórmulas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos. En el sentido más amplio, el dialogismo intertextual se refiere a las posibilidades infinitas y siempre abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz completa de verbalizaciones comunicativas en el interior de las cuales se sitúa el texto artístico, y que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también a través de un sutil proceso de diseminación.

En su estudio de la vanguardia literaria, Kristeva explora el carácter dialógico de los textos de Sollers, Burroughs y Joyce, ya que evolucionan desde una tradición literaria que articula un complejo sistema compositivo, un montaje de discursos heterogéneos en el interior de un único texto. Para Kristeva, como para Bakhtin, todo texto forma un «mosaico de citas», un palimpsesto de huellas, donde otros textos puede ser leídos, aunque Kristeva tiende a limitar su atención a textos eruditos. El concepto de intertextualidad no se puede reducir a cuestiones de «influencia» de un escritor sobre otro, o de un realizador cinematográfico sobre otro, a «fuentes» de un texto en el viejo sentido filológico. Kristeva define la intertextualidad, en *La Révolution du Langage Poétique*, como la transposición de uno más sistemas de signos a otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa. Michael Riffaterre, entre tanto, define intertextualidad como la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido.^[8] Así el intertexto de una película tal como *El resplandor* (*The Shining*, 1979), de Kubrick, se puede decir que consiste en todos los géneros a los que la película hace referencia, por ejemplo las películas de terror y el melodrama, pero también a ese tipo de películas llamadas adaptaciones literarias, con las afiliaciones literarias concomitantes, como la novela gótica, y extendiéndose al canon completo de las películas de Kubrick, las películas de Jack Nicholson, y así

sucesivamente. El intertexto de la obra de arte, así, puede incluir no sólo las otras obras de arte en la misma o en forma comparable, sino también todas las «series» dentro de las que el texto individual está situado.

Esta necesidad conceptual del intertexto es destacada en el análisis de Lévi-Strauss de los mitos americanos nativos. El antropólogo descubrió que un mito concreto sólo podía ser comprendido en relación con un amplio sistema de otros mitos, prácticas sociales y códigos culturales. La historia individual vino a ser vista como un fragmento, que existía en articulación prolongada con otros sistemas, tales como estructuras de parentesco, planificación del poblado, arte corporal (tatuarse), así como con otros mitos. Eco habla de **MARCOS INTERTEXTUALES**, es decir, los diversos marcos de referencia invocados en el lector, que autorizan y orientan la representación, el llenar los vacíos y fisuras en el texto, guiar las inferencias del lector sobre la historia y los personajes al proporcionar indicaciones intertextuales. La intertextualidad es un valioso concepto teórico en la medida en que principalmente conecta el texto individual con otros sistemas de representación, más que con un «contexto» amorfo unguado con el dudoso estatus y la autoridad de «lo real», «la realidad». Incluso para discutir la relación de una obra con sus circunstancias históricas, estamos obligados a situar el texto en el interior de su intertexto y después relacionar a ambos, texto e intertexto, con los otros «sistemas» y «series» que forman su contexto.

Bakhtin habló de lo que él llamó las **SERIES GENERADORAS PROFUNDAS** de la literatura, es decir el dialogismo complejo y multidimensional, enraizado en la vida social y la historia, incluyendo al tiempo géneros primarios (orales) y secundarios (literarios), que engendraron a la literatura como un fenómeno cultural. Los «tesoros semánticos que Shakespeare incorporó en sus obras», escribe Bakhtin:

fueron creados y recogidos a lo largo de los siglos, incluso de milenios: permanecían ocultos en el lenguaje, y no sólo en el lenguaje literario, sino también en el estrato del lenguaje popular que antes de la época de Shakespeare no había entrado en la literatura, en los diversos géneros y formas de comunicación hablada, en las formas de una poderosa cultura nacional (en primer lugar, formas carnalescas) que se fueron modelando a través de los milenios, en los géneros del teatro-espectáculo (representaciones de misterios, farsas, etc.), en tramas cuyas raíces se remontan hasta la antigüedad clásica, y por último, en formas de pensar (Bakhtin, 1986, pág. 5).

La reformulación bakhtiniana del problema de la intertextualidad debe ser vista como una «respuesta», tanto para los paradigmas puramente intrínsecos, formalistas y estructuralistas de la teoría lingüística y la crítica literaria, así como para los paradigmas sociológicos interesados sólo en las determinaciones extrínsecas de tipo biográfico e ideológico. Bakhtin ataca las limitaciones del interés de los críticos eruditos exclusivamente a las «series literarias», abogando por una diseminación más difusa de ideas que interanimen todas las «series», literarias y no literarias, ya que son generadas por lo que él llama las «poderosas corrientes profundas de la cultura».

La literatura, y por extensión el cine, debe ser entendida dentro de lo que Bakhtin llama «la unidad diferenciada de toda la cultura de la época» (1986, pág. 5)

El dialogismo funciona, así, dentro de toda producción cultural, bien literaria o no literaria, verbal o no verbal, intelectual o poco culta. El artista de cine contemporáneo, dentro de esta concepción, se convierte en el orquestador, el amplificador de los mensajes circundantes mostrados por todas las series: literarias, pictóricas, musicales, cinemáticas, comerciales, etc. Una película como *Melodías de Broadway* (*The Band Wagon*, 1953), tal y como señala Geoffrey Nowell-Smith (en *Narremore*, 1991, págs. 16-18), es virtualmente un crisol de discursos artísticos «elevados» y «vulgares», con referencias al ballet, al arte popular, Broadway, Fausto, Mickey Spillane y el film *noir*. Esta visión inclusiva de la intertextualidad consideraría una película como *Zelig*, de Woody Allen, como el lugar de intersección de innumerables intertextos, algunos específicamente fílmicos (noticiarios, material de archivo, vídeos caseros, películas de recopilación televisiva, documentales «de testimonio», cine *verité*, melodrama cinematográfico, películas de casos de estudio psicológico como *Recuerda* [*Spellbound*, 1945], documentales ficticios como *F for Fake* (1975), y películas de ficción anteriores como *Rojos* [*Reds*, 1981], de Warren Beatty); otros literarios (la «anatomía» melvilleana) y algunos culturales en general (teatro yiddish, comedia Borscht-Belt). La originalidad de la película reside, paradójicamente, en la audacia de su imitación, cita y absorción de otros textos, su hibridización irónica de discursos tradicionalmente opuestos.^[9]

Parcialmente inspirada por la noción de Bakhtin de series generadoras, Kristeva distinguió entre el **FENO-TEXTO**, es decir el «exterior» o «lo que queda» de la *signifiance* del texto, la superficie «plana» de su significación estructurada, pero que lleva huellas de la productividad del **GENO-TEXTO**, es decir el mismo proceso de productividad, la «operación de la generación del feno-texto». Mientras que el feno-texto está «disponible» para el análisis lingüístico formal, el geno-texto tiene que ver con el juego de significantes anterior al significado. Estudiar el geno-texto es estudiar las mismas operaciones de la textualidad.

La transtextualidad

Basándose en Bakhtin y Kristeva, Gérard Genette en *Palimpsestos* (1982) propuso un término más inclusivo, **TRANSTEXTUALIDAD**, para referirse a «todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos». Genette sitúa cinco tipos de relaciones transtextuales. Define la **INTERTEXTUALIDAD**, más restrictivamente que Kristeva, como la «co-presencia efectiva de dos textos» bajo la forma de cita,

plagio y alusión. Aunque Genette en gran parte se restringe a los ejemplos literarios, uno podría imaginar con facilidad ejemplos fílmicos de los mismos procedimientos. La CITA puede tomar la forma de un clip clásico en películas: Peter Bogdanovich cita *Código penal* (The Criminal Code, 1931), de Hawks en *El héroe anda suelto* (Targets, 1968); Godard cita *Noche y niebla* (Nuit et brouillard, 1955), de Resnais en *Una mujer casada*. Películas como *Mi tío de América* (Mon Oncle d'Amérique, 1979), de Resnais, así como *Cliente muerto no paga* (Dead Men Don't Wear Plaid, 1982) y *Zelig* hacen de la cita de secuencias fílmicas pre-existentes un principio estructural central. La ALUSIÓN, entretanto, puede tomar la forma de una evocación verbal o visual de otra película, con la intención de ser un medio expresivo para hacer observaciones sobre el mundo ficcional de la película aludida. Godard en *El desprecio* (Le mépris, 1963), alude, mediante un título en una marquesina de una sala de cine, a *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953), de Rossellini, una película de uno de los directores favoritos de Godard que narra, como la misma *El desprecio*, el lento desmembramiento de una pareja. Incluso un actor puede constituir una alusión, como en el caso del personaje de Boris Karloff en *El héroe anda suelto*, visto como la encarnación del terror gótico al viejo estilo, cuya esencial dignidad contrasta Bogdanovich con los anónimos asesinatos en masa contemporáneos. Una técnica cinematográfica puede constituir una alusión:

un iris de apertura para mostrar a un informador en *Al final de la escapada*, o la utilización del estilo de enmascaramiento de Griffith en *Jules y Jim*, alude mediante una naturaleza calculadamente arcaica a períodos anteriores de la historia del cine, mientras que los movimientos subjetivos de la cámara y la estructuración del punto de vista en *Doble cuerpo* (Body Double, 1984), de Brian de Palma, aluden a las fuertes referencias intertextuales de Hitchcock.

En realidad, las categorías altamente sugestivas de Genette le tientan a uno a acuñar términos adicionales dentro del mismo paradigma. Se podría hablar de **INTERTEXTUALIDAD DE CELEBRIDADES**, es decir, situaciones cinematográficas en las que la presencia de una estrella de cine o televisión o una celebridad intelectual evoca un género o un ambiente cultural (Truffaut en *Encuentros en la tercera fase* [Close encounters of the third kind, 1977], Norman Mailer en *King Lear*, de Godard, Marshall McLuhan en *Annie Hall* [Annie Hall, 1977]). La **INTERTEXTUALIDAD GENÉTICA** evocaría los procesos mediante los cuales la aparición de los hijos y las hijas de actores y actrices famosos —Jamie Lee Curtis, Liza Minnelli, Melanie Griffith—, evocan el recuerdo de sus famosos padres. La **INTRATEXTUALIDAD** se referiría a los procesos mediante los que las películas se refieren a sí mismas mediante estructuras especulares, microcósmicas, y *mise-en-abyme* mientras que la **AUTOCITA** se referiría a la cita a cargo de un mismo autor, como cuando Vincente Minnelli cita su propia *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, 1952) dentro de

Dos semanas en otra ciudad (Two Weeks in Another Town, 1962). La **INTERTEXTUALIDAD FALSA** evocaría esos textos, por ejemplo los pseudonoticiarios de *Zelig* o la imitación de las películas nazis en *El beso de la mujer araña*, que crean una referencia pseudointertextual.

La **PARATEXTUALIDAD**, el segundo tipo de transtextualidad de Genette, hace referencia a la relación, en literatura, entre el propio texto y su paratexto, —títulos, prefacios, posfacios, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones e incluso las cubiertas de los libros y los autógrafos firmados—. El paratexto está constituido por todos los mensajes, accesorios y comentarios que vienen a rodear al texto y que en ocasiones se convierten en virtualmente indistinguibles de éste. Esta noción conduce, tal y como admite Genette, a una gran cantidad de preguntas que no se pueden responder. ¿Forman parte del texto de la novela los títulos originales de los capítulos que evocan *La Odisea*, incluidos en la prepublicación para los suscriptores del *Ulises* de Joyce, pero retirados en la versión final, pero que vienen a orientar la lectura de la novela? La cuestión es, entonces, una cuestión de cierre, de las líneas de demarcación entre texto y *hors-texte*.

Resulta fascinante especular teniendo en cuenta la relevancia de semejante categoría para el cine. ¿Forman las declaraciones preliminares, ampliamente citadas, de un director en el primer pase de una película parte del paratexto de la película? ¿Qué sucede con declaraciones recogidas de un director acerca de una película, tales como la famosa caracterización por Godard de *Numéro Deux* como un «*remake* de *Al final de la escapada*? ¿Cómo nos debemos referir a las diferentes versiones originales de películas, sobre las que con frecuencia se hace mucha fanfarria en la prensa, que resuenan como si estuvieran sobre los bordes del texto, como en el caso de la versión original de *Avaricia*, de 42 vollos, de Erich von Stroheim, o las versiones más largas de 1900, de Bertolucci, o de *New York, New York* (New York, New York, 1977), de Scorsese? Una información ampliamente difundida sobre el presupuesto de una película puede influenciar la recepción crítica, como en el caso de *Cotton Club* (The Cotton Club, 1984), de Coppola, donde los críticos encontraron que el realizador cinematográfico había conseguido muy poco en relación con un presupuesto enorme, o, como en el caso de *Nola Darling* (She's Gotta Have It, 1986), de Spike Lee, donde el cineasta consiguió mucho pese a un presupuesto muy bajo. ¿Qué sucede con guiones autorizados de obras para la pantalla, como el guión de Nabokov para *Lolita*, que mostraba variaciones con respecto a la película rodada? ¿Qué sucede con las notas de producción distribuidas en los países de prensa, que con frecuencia orientan la respuesta de los periodistas a las películas comerciales? Todas estas cuestiones, que funcionan en los márgenes del texto oficial, afectan al tema del paratexto de una película.

La **METATEXTUALIDAD**, el tercer tipo de transtextualidad de Genette, consiste en la

relación crítica entre un texto y otro, bien si el texto comentado es citado de forma explícita o bien si sólo es evocado de forma silenciosa. Genette cita la relación entre la *Fenomenología del espíritu*, de Hegel, y el texto que evoca constantemente sin mencionarlo explícitamente: *Le Neveu de Rameau*, de Diderot. Al trasladar nuestra atención al cine, las películas de vanguardia del nuevo cine americano ofrecen críticas metatextuales del cine clásico de Hollywood. *Wavelength*, de Michael Snow, por ejemplo, al tiempo alude a y rechaza el «suspense» tradicional de los *thrillers* de Hollywood, como si estuviera ampliando un único plano con grúa de Hitchcock en un plano de cuarenta y cinco minutos con un *zoom* simulado que cubriera el espacio de un ático de Manhattan. Los múltiples rechazos de la *nostalgia* de Hollis Frampton — de desarrollo de la trama, de movimiento en el plano, de cierre— sugieren una crítica burlona de las expectativas desencadenadas por las películas de narrativa convencional. En la práctica debe señalarse que no siempre resulta fácil distinguir la metatextualidad de Genette de su quinta categoría, la «hipertextualidad» (la relación entre un texto y un texto anterior, que transforma o modifica).

La **ARCHITEXTUALIDAD**, la cuarta categoría de la transtextualidad de Genette, se refiere a las taxonomías genéricas sugeridas o rechazadas por los títulos o subtítulos de un texto. La architextualidad tiene que ver con la disposición, o rechazo, de un texto a caracterizarse a sí mismo en su título, directa o indirectamente, como poema, ensayo, novela o película. En literatura, Genette señala que los críticos, con frecuencia, rechazan la autodesignación de un texto señalando, por ejemplo, que determinada «tragedia» de Cornelio no es «realmente» una tragedia. (Juri Lotman, en la misma línea, habla de **ERRORES DE GÉNERO**, situaciones en las que los críticos son inducidos a atribuir de forma errónea un estatus genérico dado a una película, confundiendo así sus características textuales.) El rechazo de un texto a designarse a sí mismo homogéneamente, por otro lado, provoca a menudo debate acerca del género «real» del texto o la confluencia de géneros. (Una aproximación bakhtiniana permitiría un estatus multigenérico de un texto.) La caracterización de *Joseph Andrews*, de Fielding, como un «un poema épico cómico en prosa» o la descripción de Godard de *El desprecio* como una «tragedia en plano general» (una manipulación de la famosa definición de Chaplin de la tragedia como primer plano y la comedia como plano general) están diseñadas para empujar a los críticos/lectores/espectadores hacia respuestas más complejas.

Los títulos de algunas películas alinean un texto con antecedentes literarios. *Los viajes de Sullivan* (Sullivan's Travels, 1941) evoca *Los viajes de Gulliver*, de Swift, y, por extensión, el modo satírico. El título de la película de Woody Allen *La comedia sexual de una noche de verano* (A midsummer night's sex comedy, 1982) comienza por aludir a Shakespeare y acaba con una caída cómica en la obsesión sexual, al tiempo que recuerda *Sonrisas de una noche de verano* (Sommerknatten Leende,

1955), de Bergman. *Apocalypse Now*, de Coppola, ofrece una variación desencantada de los setenta sobre una famosa representación teatral utópica de los sesenta, el *Paradise Now* de The Living Theater. Otros títulos señalan una secuela: *El retorno de...*, *El hijo de...*, *Rocky V*. Las inconventionalidades gráficas y lingüísticas de los títulos de muchas películas de vanguardia, como *T.O.U.C.H.I.N.G.*, de Paul Sharits, anuncian inconventionalidades similares en la aproximación cinematográfica. Aunque una película no necesita designarse a sí misma, en primer lugar y ante todo, como una película, algunos realizadores cinematográficos reflexivos han elegido acentuar lo obvio en sus títulos: *La última locura* (Silent Movie, 1976), de Mel Brooks, *A Movie*, de Bruce Conner. Los largos «subtítulos» literarios de ciertas películas, como *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* (Doctor Strangelove Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1963) o *A Married Woman: Fragments of a Film Made in 1964*, finalmente, sugieren una especie de reencuentro con las prácticas literarias.

La **HIPERTEXTUALIDAD**, el quinto tipo de transtextualidad de Genette, es extremadamente sugerente para el análisis fílmico. La hipertextualidad se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama hipertexto, con un texto anterior o **HIPO-TEXTO**, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía. En literatura, los hipotextos de *La Eneida* incluyen *La Odisea* y *La 'liada*, mientras que los hipotextos del *Ulises* de Joyce incluyen *La Odisea* y *Hamlet*. Ambos, *La Eneida* y *Ulises*, son elaboraciones hipertextuales de un mismo hipotexto, *La Odisea*. Virgilio relata las aventuras de Eneas de un modo genérico y estilísticamente inspirado por la épica de Homero. Joyce transpone los mitos centrales de *La Odisea* al Dublín del siglo xx. Ambos operan transformaciones sobre textos preexistentes. El término hipertextualidad es rico en aplicaciones potenciales al cine, y especialmente a aquellas películas que se derivan de textos preexistentes de un modo más preciso y específico que aquel evocado por el término intertextualidad. Las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas, por ejemplo, son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, amplificación, concretización y actualización. Las diversas adaptaciones fílmicas de *Madame Bovary* (Renoir, Minnelli) o de *La Femme et le Pantin* (Duvivier, von Sternberg, Buñuel) pueden considerarse como diferentes «lecturas» hipertextuales desencadenadas por un hipotexto idéntico. En realidad, las diversas adaptaciones anteriores pueden venir a formar parte del hipotexto del que puede disponer el realizador cinematográfico que aparezca relativamente «tarde» en la serie.

La hipertextualidad llama la atención sobre todas las operaciones transformadoras que un texto puede realizar sobre otro texto. La parodia, por ejemplo, desvaloriza y «trivializa» irreverentemente un texto «noble» preexistente. Buster Keaton se burla de los elevados tópicos humanitarios de *Intolerancia* (Intolerance, 1916) en *Las tres*

edades (The Three Ages, 1923). Mel Brooks reescribe el texto hitchcockiano, con un estilo y una elocución distinta, en *Máxima ansiedad* (High Anxiety, 1977). Muchas comedias brasileñas reelaboran paródicamente hipotextos hollywoodienses cuyos valores de producción al tiempo critican y admiran. Otras películas hipertextuales simplemente actualizan trabajos anteriores mientras acentúan características específicas del original. La colaboración entre Morrissey/Warhol en *Heat* (Heat, 1972) transpone la trama de *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder (Sunset Boulevard, 1950) al Hollywood de los setenta, filtrando el original a través de una sensibilidad ostentosamente homosexual. En otras ocasiones la transposición no es de una única película sino de un género completo. *Fuego en el cuerpo* (Body Heat, 1981), de Kasdan (1981), evoca el corpus del film *noir* de los años cuarenta en términos de trama, personajes y estilo, de tal modo que el conocimiento del *film noir* se convierte, tal y como señala Noel Carroll, en una parrilla hermenéutica privilegiada para el espectador cine-literario.^[10] Una concepción más expansiva de hipertextualidad podría incluir muchas de las películas generadas por la combinatoria de Hollywood: *remakes* como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Invasion of the Body Snatchers, 1956) (1978) y *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, 1946) (1981); secuelas como *Psicosis II Parte - El regreso de Norman* (Psycho II, 1983); *westerns* revisionistas como *Pequeño gran hombre* (Little Big Man, 1970); pastiches genéricos y reelaboraciones como *New York, New York*, (1977) de Scorsese; y parodias como *Sillas de montar calientes* (Blazing Saddles, 1974), de Mel Brooks. La mayoría de estas películas asumen la competencia espectral en diversos códigos genéricos; son desviaciones calculadas hechas para ser apreciadas por entendidos con capacidad de discernimiento.

La única película realmente discutida por Genette en *Palimpsestos* es *Sueños de un seductor* (Play It Again Sam, 1972), de Herbert Ross. El título original de la película, como el mismo Genette señala, funciona como un contrato de hipertextualidad cinematográfica para aquellos amantes del cine que reconocen (o reconocen erróneamente) la frase más famosa asociada con *Casablanca* (1942). La película también «la toca de nuevo» es decir toca de nuevo, a su manera, la «canción» que es *Casablanca*. El personaje de Allan Felix (Woody Allen) sueña con emular un modelo ficticio con el cual no tiene visualmente nada en común. El mismo texto y la situación se convierten en parodia, meramente a través de la sustitución de los actores y la distancia irónica que lo separa a él de su prototipo.^[11]

El discurso

El término DISCURSO ha acumulado con éxito muchas significaciones. En el período

presemiótico, la palabra denotaba la exposición ordenada, en el habla o la escritura, sobre un tema o sujeto particular. Pero con la llegada del estructuralismo y la semiótica, la palabra vino a cristalizar las preocupaciones de una amplia variedad de disciplinas, convirtiéndose en el punto de intersección para una variedad de investigaciones. En lingüística, **DISCURSO** se refiere a cualquier uso organizado del lenguaje más allá de la frase. Discurso se puede referir, por ejemplo, a cualquier conjunto de verbalizaciones que constituyen un acto de habla (conversación, canción, poema, charla, sermón, entrevista). En *Problemas de lingüística general*, Benveniste se centra en la naturaleza interrelacional del discurso. Al explorar el papel y la función de los pronombres, Benveniste defiende que una palabra como «yo» sólo obtiene significado dentro de las circunstancias efímeras del discurso. La persona que funciona como hablante en un momento determinado, funciona como oyente al siguiente. Así, tanto pronombres y verbos llegan a ser activos como signos sólo dentro del **DISCURSO**, que Benveniste define como «cada verbalización (oral o escrita) que asume un hablante y un oyente, y en el hablante, la intención de influenciar al otro de algún modo» (Benveniste, 1871, págs. 208-209). (Tal y como vimos en la tercera parte, la distinción de Benveniste entre *histoire* y *discours*, entendida la primera como una verbalización de la que todas las marcas de la enunciación han sido borradas, y la segunda como una verbalización en la que tales marcas están presentes, ha sido altamente productiva dentro de la teoría y el análisis fílmico.)

La sociolingüística, entre tanto, explora la inserción de los actos de habla dentro de una formación cultural o social dada. Podemos distinguir, en este contexto, entre el texto, como un objeto semiótico concreto o complejo de signos con una unidad socialmente adscrita, y el discurso que hace referencia a los procesos semióticos-sociales dentro de los cuales los textos están insertados. El **ANÁLISIS DEL DISCURSO** hace referencia a la búsqueda de regularidades lingüísticas, tales como «cohesión», en el interior de los discursos. Dentro de una tradición más politizada, el análisis del discurso, tal y como es practicado por sociolingüistas feministas así como lingüistas del lenguaje cotidiano como Pecheux y Halliday, presta atención a los modos en los que disposiciones asimétricas de poder afectan al uso cotidiano de la lengua, el modo en el que las desigualdades sociales son reforzadas, opuestas o negociadas dentro del lenguaje.

El **DISCURSO** constituye también un término clave en los escritos del filósofo e historiador francés Michel Foucault. Discurso, para Foucault, es más que un conjunto de afirmaciones; más bien tiene materialidad social y particularidad ideológica, y siempre está imbricado con el poder. Siguiendo a Nietzsche, Foucault da el nombre de **GENEALOGÍA** a su método de analizar la naturaleza y el desarrollo de las modernas formas de poder. Más que analizar la cultura en términos semiológicos de «sistemas de signos», Foucault considera la cultura como una constelación social de lugares de

poder. Así, Foucault basa el discurso en relaciones de poder, y específicamente en las formas de poder encarnadas en lenguajes especializados e institucionalizados.

La genealogía de Foucault se ocupa de **REGÍMENES DISCURSIVOS**, es decir, los procesos, procedimientos y aparatos mediante los cuales se produce la verdad y el conocimiento. «Verdad», dentro de una perspectiva foucaultiana, es un constructo explotado y dominado por grupos en lucha. Foucault estudia el discurso en primer lugar como un fenómeno histórico. El análisis del discurso para Foucault implica investigación sobre las condiciones históricas, las relaciones de poder, que facilitaron, pero que no determinaron totalmente, su emergencia. Foucault habla de **FORMACIONES DISCURSIVAS**, es decir las prácticas lingüísticas y las instituciones que producen las demandas de conocimiento, normalmente correlacionables con un poder diseminado, dentro del cual existimos socialmente. Los discursos para Foucault tienen una función mayéutica, dotan de existencia a los objetos culturales al nombrarlos, definiéndolos, delimitando su campo de operación. Estos objetos de conocimiento llegan así a estar unidos a prácticas específicas, por ejemplo, aquellas del criminólogo, el psiquiatra, el administrador, el legislador. La práctica realiza y sitúa las condiciones para el discurso, mientras que el discurso, recíprocamente, retroalimenta verbalizaciones que facilitan la práctica. El concepto de formación discursiva, aunque influenciado por el marxismo, marcó una aguda separación de las concepciones marxistas del poder centrado en el Estado. Mientras que el marxismo clásico vio el poder y la represión considerando que emanaban del Estado burgués, Foucault concibe el poder como omnipresente, dispersado alrededor de las diversas relaciones del campo social. A diferencia de las formas tempranas de poder, el poder contemporáneo es continuo, capilar y productivo. La crítica de Foucault tuvo el resultado paradójico de parecer ofrecer, por un lado, una salida a los impases más deterministas del marxismo, mientras que por otro lado postulaba una sociedad disciplinaria donde el poder era tan penetrante y se infiltraba en tantas partes que se convertía en virtualmente «inaprehensible».

Los análisis del poder realizados por Foucault tienen relevancia no sólo para el análisis del cine como institución, sino también para las mismas películas y su relación con el espectador. Hasta este punto, sin embargo, los estudios cinematográficos han mostrado menos interés en el Foucault «postestructuralista» que en el igualmente postestructuralista Lacan. En *Film Theory: An Introduction* (1988), Robert Lapsley y Michael Westlake señalan algunos de los problemas al extrapolar las teorías de Foucault al cine: 1) Foucault nunca explicó cómo se produce el cambio, cómo un discurso o régimen viene a ceder lugar a otro (una cuestión sobre la que el marxismo tenía una idea más precisa); 2) los conceptos de Foucault tenían una relación más obvia con cuestiones cinematográficas «compartidas» con otros medios como la literatura, por ejemplo, cuestiones de autoría y realismo, que con

cuestiones específicamente cinemáticas; y 3) la pretensión de Foucault de que el sujeto era producido en el interior del discurso no estaba acompañada de ninguna explicación del modo exacto en que el sujeto era formado.

Pese a que Foucault no analizara el papel de los medios de comunicación al transmitir el discurso y las relaciones de poder, los analistas del cine han hecho uso ocasional de ciertos conceptos foucaultianos. Dana Polan hace uso efectivo de las categorías foucaultianas en su estudio del «poder y la paranoia» en el cine americano de los años cuarenta, demostrando los modos en los que los «relatos de los civiles en la retaguardia» servían para disciplinar la aberración: «El discurso del esfuerzo de la guerra estimula una microfísica del poder en la que un ciudadano espía a otro ciudadano, donde todo el mundo vive bajo el escrutinio de una mirada implacable» (Polan, 1986, pág. 78).

Aunque es difícil señalar en dirección a una teoría del cine foucaultiana, diversos críticos han estudiado películas concretas en términos del análisis de Foucault de las instituciones. Se han basado, por ejemplo, en el concepto de Foucault del **RÉGIMEN PANÓPTICO**, es decir, un régimen de visibilidad sinóptica diseñado para facilitar una visión general «disciplinar» de la población de una prisión, cuyo mejor ejemplo es el diseño de prisiones posterior al **PANOPTICON** de Bentham, es decir, anillos de celdas iluminadas desde la parte de atrás rodeando una torre central de observación. Ya que el panopticon instala una mirada unidireccional asimétrica —el científico o guardián puede ver a los internos pero no al revés— ha sido comparado a la situación *voyeurística* del espectador del cine. L. B. Jeffries, al principio de *La ventana indiscreta* (*The rear window*, 1954), observando el mundo desde una posición resguardada, sometiendo a sus vecinos a una mirada controladora, se convierte en el espectador-guardián, como si estuviera en un panopticon privado, donde él observa las salas («pequeñas sombras cautivas en las celdas de la periferia) de una prisión imaginaria. La descripción de Foucault de las celdas del panopticon, «tantas jaulas, tantos pequeños teatros, en los que el actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible», de algún modo describe la escena expuesta a la mirada de Jeffries.

El poder, para Foucault, se entiende mejor no en los términos macropolíticos de clase y estado, sino en los términos micropolíticos de redes de relaciones de poder en el interior de las instituciones locales. Dan Armstrong utiliza un marco foucaultiano para mostrar cómo el documentalista Frederick Wiseman explora en su *oeuvre* un *continuum* de instituciones sociales que van desde la prisión a la sociedad en el sentido más amplio, demostrando «una extensa racionalidad y economía de poder en funcionamiento, dando forma, normalizando y objetivizando sujetos con propósitos de utilidad y control social». Las formas normalizadoras de poder institucional reveladas en el «archipiélago carcelar» de Wiseman, señala Armstrong, se

corresponden exactamente con la noción de Foucault de prácticas divisorias, es decir, métodos de observación, clasificación y objetivización en los que está dividido el sujeto (tanto dentro de sí mismo y de otros) y así regulado y dominado. Armstrong divide el trabajo de Wiseman en tres grupos de películas, investigando cada uno bajo *una dinámica política diferente: confinamiento y castigo en Titicut Follies y Juvenile Court*; asistencia sanitaria y disciplinas productivas de la escuela, lo militar, la religión y el trabajo en *High School, Basic Training, Essene y Meat*. Wiseman, así, anatomiza la producción social de individuos dóciles mientras que al mismo tiempo subraya el fracaso parcial de este intento de instrumentalizar al sujeto.^[12]

La semiótica social

Tanto el estructuralismo como el postestructuralismo tenían en común el hábito de «colocar entre paréntesis al referente», es decir insistir más en las interrelaciones de los signos que en cualquier correspondencia entre signo y referente. En su crítica al realismo, ambos, estructuralismo y postestructuralismo, ocasionalmente llegaron al extremo de separar el arte de toda relación con el contexto social e histórico. Pero no todas las teorías aceptaron la visión pansemiótica de lo que Edward Said llamó texto «pared-frente-pared». Algunos defendieron que la naturaleza codificada y construida del discurso artístico difícilmente excluye toda referencia a la realidad. Incluso Derrida, cuya obra fue utilizada con frecuencia para justificar un rechazo generalizado de todas las demandas de verdad, se quejó de que su visión de texto y contexto «abarca y no excluye al mundo, realidad, historia... no suspende la referencia» (en Norris 1990; pág 44). Las ficciones fílmicas como las literarias inevitablemente ponen en juego las presuposiciones diarias, no sólo sobre el espacio y el tiempo, sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Si el lenguaje estructura el mundo, el mundo también estructura y da forma al lenguaje; el movimiento no es unidireccional. La historia influye en la estructura, el sistema socialmente vivido de diferencias que es el lenguaje.

Uno de los desafíos para la semiótica ha sido avanzar un nexo entre texto y contexto, para evitar las trampas gemelas de un formalismo vacío y de un sociologismo determinístico. En esta última sección, examinaremos dos corrientes dentro de la tradición semiótica que intentan dar forma a este nexo: la semio-pragmática y la translingüística bakhtiniana.

El objetivo de la SEMIOPRAGMÁTICA, un movimiento especialmente asociado con los nombres de Francesco Casetti y Roger Odin, es estudiar la producción y la lectura de películas en la medida en que constituyen prácticas sociales programadas. En la lingüística, la pragmática consiste en aquella rama de la lingüística que se ocupa de lo

que se revela entre el texto y su recepción, es decir, los modos en que el lenguaje produce significado e influencia a sus interlocutores. La semiopragmática prolonga las especulaciones de Metz en *El significado imaginario*, referidas al papel activo del espectador cuya mirada hace existir a la película. La semiopragmática está menos interesada en un estudio sociológico de los espectadores reales que en la disposición psíquica del espectador durante la experiencia fílmica, no en los espectadores tal y como son en la vida, sino los espectadores como la película «quiere» que sean. Dentro de esta perspectiva, tanto la producción y la recepción del cine son actos institucionales que implican papeles modelados por una red de determinaciones generadas por el espacio social más amplio. En *Dentro lo Sguardo: Il Film e il suo Spettatore* (1986), Francesco Casetti explora los modos en los que el cine marca la presencia y asigna una posición al espectador, induciéndole a seguir un itinerario. Mientras que los primeros semióticos del cine veían al espectador como un decodificador relativamente pasivo de códigos preestablecidos, Casetti ve al espectador como «interlocutor» activo e interpretante.

El «espacio de comunicación» (Odin, 1983) constituido conjuntamente por el productor y el espectador es muy diverso, abarca desde el espacio pedagógico de la clase, el espacio familiar de la película casera, hasta el espacio ficcional de entretenimiento de la cultura de los medios de comunicación de masas. Gran parte de la historia del cine ha consistido en un continuo perfeccionamiento de la técnica, el lenguaje y las condiciones de recepción para los requerimientos de la ficcionalización. En las sociedades occidentales, y cada vez más en todas las sociedades, el espacio de la comunicación ficcional se está convirtiendo en el espacio dominante. La **FICCIONALIZACIÓN** hace referencia a los procesos mediante los cuales se hace que el espectador responda a la ficción, los procesos mediante los cuales nos movemos y nos llevan a identificarnos, amar u odiar a los personajes. Odin divide estos procesos en siete operaciones distintas: 1) **FIGURATIVIZACIÓN**, la construcción de signos analógicos audiovisuales; 2) **DIEGETIZACIÓN**, la construcción de un «mundo» ficticio; 3) **NARRATIVIZACIÓN**, la temporalización de los hechos que implica a sujetos antagónicos; 4) **MOSTRACIÓN**, la designación de un mundo diegético sea «verdadero» o «construido» como «real»; 5) **CREENCIA**, el régimen de escisión mediante el que el espectador es, de forma simultánea, consciente de estar en el cine y de experimentar la película percibida «como si» fuera real; 6) **MISE-EN-PHASE** (literalmente «colocar en fase» o situar al espectador), es decir la operación que dispone todas las instancias fílmicas al servicio de la narración, movilizándolo el trabajo rítmico y musical, el juego de miradas y encuadre, para hacer al espectador vibrar al ritmo de los hechos fílmicos; y 7) **FICTIVIZACIÓN**, es decir, la modalidad intencional que caracteriza el estatus y el posicionamiento del espectador, que ve al enunciador de la película no como un yo originario, sino como ficticio. El espectador

sabe que está presenciando una ficción que no le llegará personalmente, una operación que tiene el resultado paradójico de permitir así movilizar al espectador en las mismas profundidades de la psique. El **CINE DE FICCIÓN**, para Odin, es aquel cine concebido para adoptar las siete operaciones mencionadas anteriormente. El **CINE DE NO FICCIÓN**, desde esta perspectiva, se refiere a aquellas películas que bloquean algunas o todas las operaciones ficcionalizadoras.

Odin también habla de una nueva clase de espectador formado por el ambiente de las comunicaciones posmodernas. Tomando como ejemplo la «actualización» musical en 1984 por Giorgio Moroder de *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, Odin destaca procesos, como el coloreado, que descomponen la película, presentándola como «superficie». (El análisis de Odin es fácilmente extrapolable para los vídeos musicales *music-video*). En lugar de la usual estructura terciaria de película, narración y espectador, encontramos una estructura dual en la que la película actúa directamente sobre el espectador, que vibra no por una ficción sino por variaciones de ritmo, intensidad y color, a lo que Baudrillard llama «energías plurales», e «intensidades fragmentarias». Esta mutación del espacio social genera una «nueva economía espectral», producto de la crisis de las «grandes relatos de legitimación» (Lyotard, 1979, trad. 1984) y del «final de lo social» (Baudrillard, 1983), y a un nuevo espectador menos alerta a «historias» que a la descarga energética del flujo de música e imágenes. La comunicación da lugar a la comunión.

Jean Baudrillard, por otro lado, en un trabajo que al tiempo amplía y revisa la semiótica y la teoría marxista, mientras incorpora las teorías antropológicas de Marcel Mauss y George Bataille, defiende que el mundo contemporáneo de alteraciones realizadas por los medios de comunicación de masas supone una nueva economía del signo, y una actitud hacia la representación consecuentemente alterada. Esta nueva era está caracterizada por la **SEMIURGIA**, el proceso mediante el cual la producción y la proliferación de signos por los medios de comunicación de masas ha sustituido la producción de objetos como el motor de la vida social y como un medio de control social. En «La precisión del simulacro» (Baudrillard, 1983a), Baudrillard sitúa cuatro fases a través de las cuales la representación ha cedido a la simulación no cualificada; una primera fase en la que el signo «refleja» una realidad básica; una segunda fase en la que el signo «enmascara» o «distorsiona» la realidad; una tercera fase en la que el signo enmascara *la ausencia* de realidad; y una cuarta fase en la que el signo se convierte en mero **SIMULACRO**, es decir una pura simulación no teniendo relación de ningún tipo con la realidad. Con la **HIPERREALIDAD**, el signo se vuelve más real que la misma realidad. La desaparición del referente e incluso del significado sólo deja tras de sí un espectáculo sin fin de significantes vacíos.

Los críticos de Baudrillard, como Douglas Kellner y Christopher Norris, le acusaron de «fetichismo sígnico». Para Kellner (1989), Baudrillard es un «idealista

semiológico» que abstrae los signos de sus cimientos materiales, mientras que Norris (1990) describe el proyecto de Baudrillard al afirmar que da como resultado un «platonismo invertido», un discurso que sistemáticamente promueve lo que para Platón eran términos negativos (retórica, apariencia, ideología) sobre sus posibles contrarios. El hecho descriptivo de que nosotros actualmente habitamos un mundo irreal de manipulación de los mass-media y políticas hiperreales no significa para Norris que no sea posible una alternativa.

Baudrillard, junto con Fredric Jameson y François Lyotard, es uno de los más importantes teorizadores de un constructo teórico llamado **POSMODERNISMO**. Aunque un diccionario semiótico difícilmente es el lugar para definir semejante término creador y definidor de una época, podemos por lo menos esbozar algunas de las características del debate. El mismo término «posmodernismo», tal y como han señalado muchos analistas, ha sido «estirado» hasta un punto de ruptura, exhibiendo una capacidad proteica para cambiar de significado en diferentes contextos nacionales y disciplinarios, viniendo a designar un montón de fenómenos heterogéneos, abarcando desde detalles de *décor* arquitectónico a amplios giros en la sensibilidad social o histórica. Para Dick Hebdige (1988), el posmodernismo se parece a la visión del lenguaje de Saussure como un sistema «sin términos positivos». Hebdige distingue dentro del posmodernismo tres «negaciones fundamentales»: 1) la negación de la totalización, es decir una antagonismo frente a discursos que se dirigen a un sujeto trascendental, definen una naturaleza humana esencial, o proscriben objetivos humanos colectivos; 2) la negación de la teleología (bien bajo la forma de propósito autorial o destino histórico); 3) la negación de la utopía (es decir un escepticismo acerca de lo que Lyotard llama los «grandes *relatos*» de Occidente, la fe en el progreso, la ciencia o la lucha de clases). En su prefacio de *The Anti-Aesthetic* (1983), Hal Foster distingue entre posmodernismo neoconservador, antimodernista y crítico, defendiendo, finalmente, un **POSMODERNISMO DE RESISTENCIA**, es decir una «cultura de resistencia» posmoderna, como una «práctica de oposición no sólo a la cultura oficial de la modernidad sino también a la “falsa narratividad” de un posmodernismo reaccionario» (Foster, 1983; pág. XII del prefacio).

Mientras algunos analistas encontraron el posmodernismo al estilo de Baudrillard derrotista y políticamente aquiescente, otros situaron lo posmoderno como el lugar de lucha frente y dentro de la representación. La translingüística bakhtiniana, aunque no formulada con el postmodernismo en mente, es en este sentido relevante para los debates contemporáneos. En libros como *El método formal en los estudios literarios* y *La imaginación dialógica*, Bakhtin reformula la cuestión del «realismo» de un modo compatible con el postestructuralismo. Bakhtin defiende que la conciencia humana y la práctica artística no se ponen en contacto directamente con la existencia,

sino a través del medio del mundo ideológico circundante. La literatura, y por extensión el cine, no se refiere tanto, o llama, al mundo como representa sus lenguajes y discursos. Más que un reflejo de lo real, o incluso una refracción de lo real, el arte es una refracción de una refracción, es decir, una versión mediada de un mundo socioideológico ya textualizado. Al situar entre paréntesis la cuestión de «lo real» y enfatizar en su lugar la representación artística de lenguajes y discursos, Bakhtin reubica la cuestión con el fin de evitar lo que los teóricos literarios llaman la **ILUSIÓN REFERENCIAL**, es decir la idea de que los textos «vuelven a referir» a cierto núcleo anecdótico o verdad preexistente. La formulación de Bakhtin evita una visión ingenuamente «realista» de la representación artística, sin llegar a un «nihilismo hermenéutico» por el cual todos los textos son vistos como nada más que un juego infinito de significaciones. Bakhtin rechaza formulaciones ingenuas del realismo, en otras palabras, nunca abandona la noción de que las representaciones artísticas están al mismo tiempo profunda e irrevocablemente imbricadas en lo social, precisamente porque los discursos que el arte representa son *ellos mismos* sociales e históricos.

Diversos analistas del cine (de forma destacada Vívian Sobchack, Margaret Morse, Paul Willemen, Kobena Mercer, Mary Desjardins, Patricia Mellenkamp y Robert Stam) han desplegado las categorías de Bakhtin como un modo de avanzar nexos y homologías entre un mundo «textualizado» de discursos sociales y el «mundo del texto». Bakhtin acuñó el término **CRONOTOPO**, literalmente espacio-tiempo, para referirse a la constelación de características distintivas temporales y espaciales, de géneros específicos, que funcionan para evocar la existencia de una vida-mundo independiente del texto y de su representación. En «*Formas del tiempo y cronotopo en la novela*», Bakhtin (1981) sugiere que el tiempo y el espacio en la novela están intrínsecamente conectados ya que el cronotopo «materializa el tiempo en el espacio». El *chronotopos* media entre dos órdenes de experiencia y discurso, el histórico y el artístico, proporcionando ambientes ficcionales donde constelaciones específicamente históricas de poder se hacen visibles. A través de la idea del cronotopo, Bakhtin muestra cómo estructuras espaciotemporales concretas en literatura —el bosque atemporal del romance, el «ninguna parte» de las utopías ficcionales, los caminos y posadas de la novela picaresca— limitan las posibilidades narrativas, dan forma a la caracterización y modelan una imagen discursiva de la vida y el mundo. Estas estructuras concretas espaciotemporales en la novela son correlacionables con el mundo real histórico pero no equiparables con él, ya que siempre están mediatizadas por el arte; el mundo representado, no obstante realista y verdadero, nunca puede ser *cronotópicamente* idéntico al mundo real que representa.

Aunque Bakhtin no se refiere al cine, su categoría parece idealmente ajustada a él como un medio donde «indicadores espaciales y temporales están fundidos en una totalidad concreta cuidadosamente planificada». La descripción de Bakhtin de la

novela como el lugar donde «el tiempo se densifica, cobra carnalidad, se vuelve artísticamente visible» y donde «el espacio se convierte en cargado y sensible a los movimientos del tiempo, la trama y la historia» parece, en cierta manera, incluso más apropiado para el cine que para la literatura, porque mientras que la literatura se agota a sí misma dentro de un espacio léxico virtual, el *chronotope* cinematográfico es literalmente desplegado de forma concreta a través de una pantalla con dimensiones específicas y se desdobra en tiempo literal (normalmente veinticuatro fotogramas por segundo) bastante alejado del espacio-tiempo ficticio construido por películas concretas. Diversos analistas han desarrollado la noción del *chronotope* para historizar la discusión sobre el espacio, el tiempo y el estilo en el cine. En su «Lounge Time: Post-War Crises and the Chronotope of Film Noir», Vivian Sobchack extiende el análisis *cronotópico* al *film noir* como un espacio/tiempo cinematográfico unido cronotópicamente a la crisis de valores de las posguerra.^[13] Sobchack defiende que los cronotopos no son meramente los fondos espaciotemporales de *los hechos narrativos, sino también el terreno literal y concreto del que emergen el relato y el personaje* como la temporalización de la acción humana. El contraste diacrítico que estructura *el film noir*, para Sobchack, se da por un lado entre el impersonal espacio discontinuo rasgado de un salón de *cocktails*, un *nightclub*, un hotel y un café de carretera, y por otro lado el espacio seguro, no fragmentado de la domesticidad. El cronotopo del cine *noir*, defiende Sobchack, celebra perversamente la histeria reprimida de un momento cultural de posguerra donde la coherencia doméstica y económica estaban fracturadas, espacializando y concretizando una «libertad» al mismo tiempo atractiva y espantosa, y en última instancia ilusoria.

La translingüística bakhtiniana proporciona otras categorías conceptuales que facilitan el paso desde lo textual a lo extratextual. En «*Problemas de los géneros del habla*» (Bakhtin, 1986), Bakhtin proporciona conceptos extremadamente sugerentes susceptibles de extrapolación para el análisis del cine. Bakhtin elabora su concepción de un *continuum* de géneros del habla, que van desde los **GÉNEROS PRIMARIOS DEL HABLA**, formas relativamente simples como los saludos diarios o los aforismos literarios, hasta **GÉNEROS SECUNDARIOS DEL HABLA**, géneros más complejos del discurso literario y científico, desde la épica oral a un tratado multivolumen. El espectro de los géneros del habla abarca así todo el camino desde «las breves replicas del diálogo ordinario», a través de la narración diaria, la orden militar, hasta todos los géneros literarios (desde el proverbio hasta la novela multivolumen) y otros «géneros de habla secundarios», tales como géneros principales de comentario e investigación sociocultural. Los géneros secundarios complejos se extraen de los géneros primarios de habla no mediada, comulgan con ellos y los influyen también en un proceso de constante flujo hacia delante y hacia atrás. Una aproximación translingüística a los géneros del habla en el cine podría correlacionar los géneros de habla primaria —

conversaciones familiares, diálogo entre amigos, encuentros casuales, intercambio trabajador-jefe, discusión de clase, chanzas de fiesta de *cocktails*, órdenes militares— con su mediación cinematográfica secundaria. Analizaría la corrección con la cual el cine clásico de Hollywood, por ejemplo, se ocupa de las típicas situaciones de habla tales como el diálogo de dos personas (normalmente el ping-pong tradicional de plano/contraplano), enfrentamientos dramáticos (las confrontaciones verbales del *western* y las películas de gánsters) así como de las más vanguardistas subversiones de tal corrección. Toda la carrera de Godard constituye un prolongado ataque contra las convenciones de Hollywood para tratar situaciones discursivas en el cine, de donde su rechazo de planos/contraplanos o planos sobre el hombro para el diálogo a favor de aproximaciones alternativas: bandas laterales tipo péndulo (*El desprecio*), extensos planos secuencia (*Masculin/Féminin*) y situaciones no ortodoxas de los cuerpos de los interlocutores (*Vivir su vida*).

En la vida social de la expresión (*utterance*), sea tal expresión una frase proferida verbalmente, un texto literario, una tira cómica o una película, cada «palabra» está sujeta a pronunciaciones rivales y «acentos sociales». Bakhtin y sus colaboradores inventaron un grupo completo de términos para evocar los complejos códigos sociales y lingüísticos que gobiernan las pronunciaciones rivales y acentos (la mayoría de los términos tienen connotaciones verbales y musicales simultáneas) Bakhtin utiliza el término **MULTIACENTUALIDAD** para referirse a la capacidad del signo para cambiar de significado dependiendo de las circunstancias de uso tal y como son definidas por la interacción dialógica. Si estos términos son apropiados para el cine resulta obvio cuando recordamos que el cine de ficción, y especialmente el cine sonoro, puede ser visto como la *mise-en-scene* de situaciones de habla reales, como la contextualización visual y aurática del habla. El cine sonoro está perfectamente cualificado para presentar lo que Bakhtin llama **ENTONACIÓN**, aquel fenómeno que descansa sobre la frontera de lo verbal y lo no verbal, de lo hablado y lo no hablado, y que «insufla la energía de la situaciones de la vida real en el discurso» impartiendo «movimiento histórico activo y singularidad».^[14] El cine está espléndidamente equipado para presentar los aspectos extraverbales del discurso lingüístico, precisamente esos sutiles factores contextualizadores evocados por la «entonación». En el cine sonoro, nosotros no sólo oímos las palabras, con su acento y entonación, sino también presenciemos la expresión facial o corporal que acompaña las palabras, la postura de arrogancia o resignación, la ceja levantada, la mirada de desconfianza, la mirada irónica que modifica ostensiblemente el significado de una expresión, en resumen todos esos elementos que los analistas del discurso nos han enseñado a ver como tan esenciales para la comunicación social.

En un pasaje breve, pero extremadamente sugerente, de *El método formal en los estudios literarios*, Bakhtin ofrece otra herramienta conceptual para ocuparse de la

intersección del lenguaje con la historia y el poder. Habla de *Taktichnost* o TACTO DE HABLA, como refiriéndose a una «fuerza formativa y organizadora» dentro del intercambio cotidiano del lenguaje. Tacto se refiere al «conjunto de códigos que gobierna la interacción discursiva» y es «determinado por el agregado de todas las relaciones sociales de los hablantes, sus horizontes ideológicos y, finalmente, la situación concreta de la conversación» (Bakhtin y Medvedev, 1985, págs. 9596). La noción de «tacto» es extremadamente sugerente para la teoría y el análisis fílmico; puede ser aplicada directamente a los intercambios verbales en el interior de la diégesis, y figuradamente al «tacto» implicado en el diálogo metafórico de géneros y discursos dentro del texto, así como al «diálogo» entre la película y el espectador. El tacto evoca también las relaciones de poder entre el cine y el público. ¿Asume el cine distancia o algún tipo de intimidad? ¿Domina el cine sobre el público al modo de las «superproducciones» y los «superespectáculos» de Hollywood (los mismo términos implican arrogancia o agresión) o es obsequioso e inseguro? La dramaturgia del cine tiene su tacto especial, formas de sugerir, mediante la colocación de la cámara, encuadre y actuación, fenómenos tales como intimidad o distancia, camaradería o dominación, en resumen todas las dinámicas sociales y personales que funcionan entre los interlocutores.

Bajo la presión combinada de la translingüística bakhtiniana, la desconstrucción derridiana, el posmodernismo de Lyotard y la teoría de la simulación de Baudrillard, está ahora claro que la semiótica como proyecto de unificación metodológica ha sido radicalmente refundida, en el interior de un contexto alterado. Los proyectos teóricos son ahora modestos, menos totalizadores. Mientras que la teoría fílmica se desarrollaba en los sesenta y los setenta sobre la base de conceptos tomados prestados de las ciencias humanas (lingüística y psicoanálisis), en los ochenta y los noventa encontramos intereses renovados en la naturaleza específica y la historia del mismo cine, y especialmente en su relación con un espectador situado social e históricamente, atravesado por el género, raza, etnicidad, clase y sexualidad. Muchos analistas han abandonado los métodos de inspiración francesa en favor de estudios enraizados en la teoría crítica germana o los *Cultural Studies* angloamericanos. Pero ninguno de estos movimientos están exentos de la influencia de la semiótica; son ricos en huellas y vestigios, en el vocabulario conceptual y en las presuposiciones metodológicas de la semiótica. Aunque puede que la semiótica nunca más sea la moda imperiosa que una vez fue, todos los movimientos actuales de moda le deben mucho y probablemente no existirían si la semiótica no hubiera preparado el terreno. La semiótica se ha convertido en diaspórica, diseminada y dispersa entre una pluralidad de movimientos. El proyecto ahora, quizás, es alcanzar una práctica teórica y crítica que sintetizara el empuje interdisciplinar de la primera fase (estructuralista) de la semiótica con la crítica del dominio y del sujeto unificado característico del

postestructuralismo, todo combinado con una «semiótica social» translingüística sensible a las inflexiones culturales y políticas de la «vida de los signos en la sociedad».

Bibliografía

- Adams, Parveen (1978), «Representation and Sexuality», *mlf* n. 1, págs. 65-82.
- Akerman, Chantal (1977), «Interview with *Camera Obscura*», *Camera Obscura* n. 2 (primavera), págs. 118-21.
- Allen, Robert (comp.) (1987), *Channels of Discourse, Television and Contemporary Criticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Althusser, Louis (1970), *Pour Marx*, Nueva York, Vintage Books, (trad. cast.: *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México D.F., 1981).
- Altman, Rick (comp.) (1980), *Yale French Studies Cinema/Sound* n. 60, New Haven, Yale University Press.
- (1984), «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», *Cinema Journal* n. 23, págs. 6-18.
- (1987), *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press.
- Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, Nueva York, Oxford University Press (trad. cast.: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1990).
- Auerbach, Erich (1953), *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- Augst, Bertrand (1979), «The Order of [Cinematographic] Discourse», *Discourse*, n. 1, págs. 39-57.
- Aumont, Jacques (1989), *L'oeil Interminable, Cinema et Peinture*, París, Librairie Segquier (trad. cast.: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997).
- Aumont, Jacques y Leutrat, J. L. (1980), *Théorie du Film*, París, Albatros.
- Aumont Jacques y Marie, Michel (1989), *L'Analyse des Films*, París, Nathan-Université (trad. cast.: *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990).
- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, y Vernet, Marc (1983), *Esthétique du Film*, París, Fernand Nathan (trad. cast.: *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985).
- Bailbie, Claude; Marie, Michel, y Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1974), *Muriel. Histoire d'une Recherche*, París, Galilée.
- Bailey, R. W., Matejka, L. y Steiner, P. (comps.) (1978), *The Sign: Semiotics Around*

the World, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications.

Bakhtin, Mikhail (1981), *The Dialogical Imagination* (trad. ing. de Michael Holquist; edición a cargo de Caryl Emerson y Michael Holquist), Austin, University of Texas Press.

— (1986), *Speech Genres and Other Late Essays* (trad. ing. de Vern W. McGee; edición a cargo de Caryl Emerson y Michael Holquist), Austin, University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail y Medvedev, P. M. (1985), *The Formal Method of Literary Scholarship*, (trad. ing. de Albert J. Wehrle), Cambridge, MA, Harvard University Press.

Bal, Mike (1985), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press.

Balázs, Béla (1952), *Theory of the Film*, Londres, Dennis Dobson (trad. cast.: *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

Barthes, Roland (1967a), «Science versus Literature», *Times Literary Supplement* n. 28, sept.

— (1967b), *Elements of Semiology* (1964) (trad. ing. de Annette Lavers y Colin Smith), Nueva York, Hill & Wang, (trad. cast. en: *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990).

— (1968), *Writing Degree Zero* (trad. ing. de Annette Lavers y Colin Smith, Nueva York, Hill & Wang).

— (1972), *Mythologies*, Nueva York, Hill & Wang (trad. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980).

— (1974), *S/Z*, Nueva York, Hill & Wang (trad. cast.: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1991). (1975a), «Upon Leaving the Movie Theater», *Communications* n. 23; en Theresa Hak Kyung Cha (comp.), (1980), *Apparatus*, Nueva York, Tanan Press.

— (1975b), *The Pleasure of the Text*, Nueva York, Hill & Wang.

— (1977), *Image/Music/Text*, Nueva York, Hill & Wang.

— (1980), *Camera Lucida*, Nueva York, Hill & Wang (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992).

— (1985), *The Grain of the Voice*, Nueva York, Hill & Wang (trad. cast. en: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986).

Baudrillard, Jean (1983a), *Simulations* (trad. ing. de Paul Foss, Paul Patton y Philip

Bletchman), Nueva York, Semiotext(e).

— (1983b), *In the Shadow of the Silent Majorities . . . or the End of the Social and Other Essays*, Nueva York, Semiotext(e).

— (1987), *Forget Foucault*, Nueva York, Semiotext(e).

— (1988), *The Ecstasy of Communication*, Nueva York, Semiotext(e).

Baudry, Jean-Louis (1974-5), «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus» [*Cinéthique* n.7-8, 1970], *Film Quarterly* n. 28(2) (Invierno), págs. 39-47, y en Cha (comp.), 1980, y Rosen (comp.), 1986.

— (1976), «The Apparatus, Metapsychological Approaches to the, Impression of Reality» [*Communications* n. 23, 1975] *Camera Obscura* n. 1 (Otoño), 104-28, y en Cha (comp.), 1980, y Rosen (comp.), 1986.

Bazin, André (1967), *What is Cinema*, vols. I y II, Berkeley, University of California Press, (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966).

Bellour, Raymond (1977), «Hitchcock, The Enunciator», *Camera Obscura* n. 2 (Otoño), págs. 66-91.

— (1979a), «Alternation, Segmentation, Hypnosis: An Interview», *Camera Obscura* n. 3-4 (Verano), págs. 70-103.

— (1979b), «Psychosis, Neurosis, Perversion», *Camera Obscura* n. 3-4 (Verano), págs. 104-32.

— (1979c), *L'analyse du Film*, París, Albatros.

Bellour, Raymond (comp.) (1980), *Le Cinéma Américain, Analyses de Films*, 2 vols., París, Flammarion.

Benveniste, Emile (1971), *Problems in General Linguistics* (trad. ing. de Mary Elizabeth Meek), Coral Gables, University of Miami Press, (trad. cast.: *Problemas de lingüística general*, vols 1 y 2, México D. F., Siglo XXI, 1983-1984).

Bergala, Alain (1975), *Pour une Pédagogie de l'Audiovisuel*, París, Ligne Française de l'Enseignement.

— (1977), *Initiation á la Sémiologie du Récit en Images*, París, Ligne Française de l'Enseignement.

Bergstrom, Janet (1979), «Enunciation and Sexual Difference», *Camera Obscura* n. 3-4 (Verano), págs. 30-45.

— (1979b), «Rereading the Work of Claire Johnston», *Camera Obscura* n. 3-4 (Verano), págs. 20-30.

Bettetini, Gianfranco (1968), *Cinema, Lengua e Escritura*, Milán, Bompiani.

— (1971), *L'Indice del Realismo*, Milán, Bompiani.

— (1984), *La Conversazione Audiovisual*, Milán, Bompiani (trad. cast.: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*, Barcelona, Cátedra, 1986).

Black, David Alan (1986), «Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema», *Wide Angle* n. 8 (3/4), págs. 10-26.

Bonitzer, Pascal (1976), *Le Regard et la Voix*, París, Union Générale d'Éditions.

Booth, Wayne (1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.

Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press (trad. cast.: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996).

— (1988), «ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative», *Cinema Journal* n. 27(3), págs. 5-20.

— (1989), *Making Meaning, Inference and Rhetoric in the Interpretation of the Cinema*, Cambridge, MA, Harvard University Press, (trad. cast.: *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995).

Bordwell, David, Staiger, Janet, y Thompson, Kristin (1985), *The Classical Hollywood Cinema*, Nueva York, Columbia University Press (trad. cast. *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997).

Branigan, Edward R. (1984), *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, La Haya, Mouton.

— (1985), «Formal Permutations of the Point-of-View Shot», *Screen* n. 16(3), págs. 54-64.

Brecht, Bertold (1964), *Brecht on Theater* (trad. ing. de John Willett), Nueva York, Hill & Wang.

Bremond, Claude (1979), *Logique du Récit*, París, Éditions du Seuil.

Browne, Nick (1979), «Introductions», *Film Reader* n. 4, págs. 105-107.

— (1982), *The Rhetoric of Film Narration*, Ann Arbor, University of Michigan

Press.

Brunette, Peter y Wills, David (1989), *Screen/Play, Derrida and Film Theory*, Princeton, Princeton University Press.

Burch, Noël (1973), *Theory of Film Practice*, Nueva York, Praeger (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1979).

Burgoyne, Robert (1990a), «The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of impersonal Narration», *Journal of Film and Video* n. 42(1), págs. 3-16.

— (1990b), *Bertolucci's 1900: A Narrative and Historical Analysis*, Detroit, Wayne State University Press.

Cahiers du Cinéma (comp.) (1972), «John Ford's *Young Mister Lincoln*», *Screen* n. 13 (3) (Otoño), págs. 5-94.

Carroll, John M. (1977), «A Program for Film Theory», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (1988), n. 35(3) (Otoño).

Carroll, Noël (1988), *Mystifying Movies, Fads and Fallacies of Contemporary Film Theory*, Nueva York, Columbia University Press.

Casetti, Francesco (1986a), *Dentro lo Sguardo. Il Filme e il suo Spettatore*, Roma, Bompiani (trad. cast.: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989).

— (1986b), «Antonioni and Hitchcock, Two Strategies of Narrative Investment», *SubStance* n. 51, págs. 6-86.

— (1990), *D'un Regard á l'autre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

Caughie, John (comp.) (1981), *Theories of Authorship*, Londres, Routledge & Kegan Paul.

Cha, Theresa Hak Kyung (comp.) (1980), *Apparatus*, Nueva York, Tanam Press.

Chñteau, Dominique; Gardies, André y Jost, Francois (1981), *Cinéma de la Modernité: Films, Théories*, París, Klincksieck.

Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Nueva York, Comen University Press (trad. cast. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Barcelona, Taurus, 1990).

— (1986a), «Review of *Narration in the Fiction Film*», *Wide Angle* n. 8(3-4), págs. 139-41.

— (1986b), «Filter, Center, Slant, and Interest-Focus», *Poetics Today* n. 7(2),

págs. 189-204.

— (1990), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.

Chion, Michel (1982), *La Voix au Cinema*, París, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile.

— (1985), *Le Son au Cinéma*, París, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile.

— (1988), *La Toile Trouée*, París, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile.

Chomsky, Noam (1957), *Syntactic Structures*, La Haya, Mouton (trad. cast.: *Estructuras sintácticas*, México D. C., Siglo XXI, 1990).

— (1975), *Language and Mind*, Nueva York, Harcourt Brace.

Cixous, Hélène y Clement, Catherine (1975), *La jeune Née*, París, Union Générale d'Éditions.

Colin, Michel (1985), *Langage, Film, Discours: Prolégomènes á une Sémiologie Générative du Film*, París, Klincksieck.

Collet, Jean; Marie, Michel; Percheron, Daniel; Simon, Jean-Paul y Vernet, Marc (1975), *Lectures du Film*, París, Albatros.

Comolli, Jean-Louis (1985), «Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field», en Bill Nichols (comp.), *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press.

Communications n. 23 (1975), número monográfico, «Psychoanalyse et Cinéma».

Communications n. 38 (1983), número monográfico, «Énonciation et Cinéma.»

Cook, Pam (comp.) (1985), *The Cinema Book*, Londres, British Film Institute.

Copjec, Joan (1982), «The Anxiety of the Influencing Machine», *October* n. 23 (Invierno), págs. 43-59.

— (1986), «The Delirium of Clinical Perfection», *Oxford Literary Review* n. 8(1-2), págs. 57-65.

— (1989), «The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan», *October* n. 49 (Verano), págs. 53-71.

Coward, Rosalind (1976), «Lacan and Signification: An Introduction», *Edinburgh Magazine* n. 76, págs. 6-20.

Cowie, Elizabeth (1978), «Woman as Sign», *m/f* n.1, págs. 4-63.

- (1984), «Fantasia», *m/f* n. 9, págs. 71-105.
- Culler, Jonathan (1975), *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press (trad. cast.: *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978).
- (1980), «Fabula and Syuzhet in the Analysis of Narrative», *Poetics Today* n. 1(3), págs. 27-37.
- (1981), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- (1982), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press (trad. cast.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984).
- Dayan, Daniel (1974), «The Tutor-Code of Classical Cinema», *Film Quarterly* n. 28(1) (Otoño), págs. 22-31.
- De Lauretis, Teresa (1985), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- (1987), *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press.
- Deleuze, Gines (1986), *Cinema 1. The Movement-Image*, (trad. ing. de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam), Londres, Athlone Press (trad. cast.: *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1985).
- (1989), *Cinema 2, The Time-Image* (trad. ing. de Hugh Tomlinson y Robert Galeta), Minneapolis, University of Minnesota Press (trad. cast.: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987).
- Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology* Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press (trad. cast.: *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971).
- (1978), *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press (trad. cast.: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989).
- (1981a), *Positions*, Chicago, University of Chicago Press (trad. cast.: *Posiciones*, Valencia, Pre-textos, 1977).
- (1981b), *Dissemination* (trad. ing. de Barbara Johnson), Chicago, University of Chicago Press (trad. cast.: *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975).
- Doane, Mary Ann (1980), «Misrecognition and Identity», *Cine-tracks* n. 11 (Otoño),

págs. 25-32.

— (1981), «Woman's Stake: Filming the Female Body», *October* n. 17 (Verano), págs. 2336.

— (1982), «Film and the Masquerade, Theorising the Female Spectator», *Screen* n. 23(34), (Septiembre-octubre), págs. 74-88.

— (1987), *The Desire to Desire*, Bloomington, Indiana University Press.

— (1988-89), «Masquerade Reconsidered, Further Thoughts on the Female Spectator», *Discourse* n. 11(1), (Otoño/Invierno), págs. 42-54.

Doane, Mary Ann, Mellencamp, Patricia y Williams, Linda (comps.) (1984), *ReVision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, MD, University Publication of America and the American Film Institute.

Dolezel, Lubomir (1980), «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today* n. 1(3), págs. 7-26.

Dreyfus, Hubert L. y Rabinow, Paul (1982), *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Brighton, Harvester Press.

Eagle, Herbert (1981), *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications.

Eagleton, Terry (1983), *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Eco, Umberto (1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press (trad. cast.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1981).

— (1979), *The Role of the Reader. Explorations in The Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press (trad. cast.: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987).

— (1986), *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press (trad. cast.: *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990).

Edinburgh 76 Magazine (1976), *Psychoanalysis/Cinema/Avant-Garde* 1.

Ehrlich, Victor (1981), *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven y Londres, Yale University Press.

Eikhenbaum, Boris (comp.) (1982), *The Poetics of Cinema*, en *Russian Poetics in Translation* 9 (trad. ing. de Richard Taylor), Oxford, RPT Publications.

- Ellis, John M. (1989), *Against Deconstruction*, Princeton, Princeton University Press.
- Elsaesser, Thomas (1983), «Ellipsis in Film», texto inédito presentado en Urbino, Italia, Conferencia sobre Semiótica del filme (Verano).
- Erens, Patricia (1977), «Sunset Boulevard: A Morphological Analysis», *Film Reader* n. 2.
- Fell, John (1977), «Vladimir Propp in Hollywood», *Film Quarterly* n. 30 (Primavera).
- Feuer, Jane (1982), *The Hollywood Musical*, Bloomington, Indiana University Press.
- Fink, Guido (1982), «From Showing to Telling: Off-screen Narration in the American Cinema», *Littérature d'Amérique* n. 3(12), págs. 5-37.
- Fiske, John (1989), *Understanding Popular Culture*, Boston, Unwin Hyman
- Flittermann-Lewis, Sandy (1987), «Psychoanalysis, Film, and Television», en *Channels of Discourse*, Robert Allen (comp.), Chapel Hill, University of North Carolina Press, págs. 172-210.
- (1990), *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Urbana, University of Illinois Press.
- Foster, Hal (comp.) (1983), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, WA, Bay Press.
- Foucault, Michel (1971), *The Order of Things: An Archeology of the human Sciences*, Nueva York, Pantheon.
- (1978), *The History of Sexuality*, Nueva York, Pantheon (trad. cast.: *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1987).
- (1979), *Discipline and Punishment: Birth of the Prison*, Nueva York, Vintage Books (trad. cast.: *Vigilar y castigar*, Madrid. Siglo XXI, 1992).
- Freud, Sigmund (1954), *The Origins of Psychoanalysis: Letters to Wilhelm Fleiss*, Nueva York, Basic Books.
- (1958), *On Creativity and the Unconscious*, Nueva York, Harper & Row.
- (1959), *Beyond the Pleasure Principle*, Nueva York, Bantam.
- (1963a), *Sexuality and the Psychology of Love*, Nueva York, Collier Books.
- (1963b), *Three Case Histories*, Nueva York, Collier Books.
- (1963c), «Instincts and the Vicissitudes», en *General Psychological Theory*, Nueva-York, Collier Books.

- (1965), *New Introductory Lectures*, Nueva York, W. W. Norton.
- Galan, F. W. (1984), «Film as Poetry and Prose: Viktor Shklovsky's Contribution to Poetics of Cinema», *Essays in Poetics*, págs. 9-104.
- Garroni, Emilio (1972), *Progetto di Semiotica*, Bari, Laterza.
- Gaudreault, André (1987), «Narration and Monstration in the Cinema», *Journal of Film and Video* n. 39 (Primavera), págs. 29-36.
- (1988), *Du Littéraire au Fimique: Système du Récit*, París, Méridiens-Klincksieck y Montreal, Laval.
- (1989), «“Je” Narratorial, Je Actorial», manuscrito inédito.
- Gaudreault, André y Jost, François (1990), *Le Récit Cinématographique*, París, Nathan (trad. cast.: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995).
- Genette, Gérard (1976), *Mimologiques: Voyages en Cratylie*, París, Seuil.
- (1980), *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- (1982a), *Figures of Literary Discourse*, Nueva York, Columbia University Press.
- (1982b), *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, París, Seuil (trad. cast.: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989).
- (1988), *Narrative Discourse Revisited* (trad. ing. de Jane E. Lewin), Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- Godzich, Wlad (1985), «Foreword», en Thomas Pavel, *The Poetics of Plot*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Greimas, Algirdas Julien (1966), *Sémantique Structurale*, París, Larousse (trad. cast.: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971).
- (1971), «Narrative Grammar, Units and Levels», *Modern Language Notes* n. 86, págs. 793-806.
- (1970), *Du Sens*, París, Seuil (trad. cast.: *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973).
- Greimas, Algirdas Julien y Tesnière, Lucien (1966), *Elements of Structural Syntax*, París, Klincksieck.
- Gunning, Tom (1991), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*,

Urbana, University of Illinois Press.

Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew y Willis, Paul (1980), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson.

Harris, Roy y Taylor, Talbot (1989), *Landmarks in Linguistic Thought, The Western Tradition from Socrates to Saussure*, Londres, Routledge.

Harvey, Sylvia (1978), *May 68 and Film Culture*, Londres, British Film Institute.

Heath, Stephen (1975), «Films and System: Tercos of Analysis», Parte I, *Screen* n. 16(1)

— (Primavera), págs. 7-77; Parte II, *Screen* n. 16(2) (Verano), págs. 91-113.

— (1976), «Screen Images: Film Memory», *Edinburgh 76 Magazine* págs. 32-42.

— (1978), «Difference», *Screen* n. 19(3) (Otoño), págs. 50-127.

— (1979), «The Turn of the Subject», *Cine tracks* n. 7/8 (Verano/Otoño), págs. 32-48.

— (1981), *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

— (1982), *The Sexual Fix*, Londres, Macmillan.

— (1986), «Joan Rivière and the Masquerade», en *Formations of Fantasy*, Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan (comps.), Londres, Methuen, págs. 45-61.

Heath, Stephen y De Lauretis, Teresa (comps.) (1980), *The Cinematic Apparatus*, Londres, Macmillan.

Heath, Stephen y Mellencamp, Patricia (comps.) (1983), *Cinema and Language*, Frederick, MD, University Publications of America.

Heath, Stephen y Nowell-Smith, Geoffrey (1977), «A Note on ‘Family Romance’», *Screen* n. 18(2), (Verano), págs. 118-19.

Hebdige, Dick (1979), *Subculture: the Meaning of Style*, Londres, Methuen.

— (1988), *Hiding in the Light*, Londres, Routledge.

Henderson, Brian (1983), «Tense, Mood and Voice in Film», *Film Quarterly* (Otoño), págs. 4-17.

Hodge, Robert y Kress, Gunther (1988), *Social Semiotics*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.

Hutcheon, Linda (1984), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Londres, Methuen.

- Irigaray, Luce (1977), «Woman's Exile: Interview», *Ideology and Consciousness* 1 (Mayo).
- (1985a), *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- (1985b), *This Sex which is Not One*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- Jakobson, Roman (1971), *Selected Writings*, vols I-IV, La Haya, Mouton.
- Jakobson, Roman y Halle, Morris (1956), *Fundamentals of Language*, La Haya, Mouton.
- Jameson, Fredric (1972), *The Prison-house of Language: A Critical Account of structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press.
- (1981), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- Johnston, Claire (1973), *Notes on Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television.
- (1975a), «Femininity and the Masquerade, *Anne of the Indies*», en Jacques Tourneur, Claire Johnston y Paul Willemen (comps), Londres, British Film Institute, págs. 36-44.
- Johnston, Claire (comp.) (1975b), *The Work of Dorothy Arzner. Toward a Feminist Cinema*, Londres, British Film Institute.
- Johnston, Claire y Cook, Pam (1974), «The Place of Women in the Cinema of Raoul Walsh», en *Raoul Walsh*, Phil Hardy (comp.), Colchester, Vineyard Press, p. 93-110.
- Johnston, Sheila (1985), «Film Narrative and the Structuralist Controversy», en *The Cinema Book*, Pam Cook (comp.), Londres, British Film Institute, págs. 222-50.
- Jost, Francois (1983), «Narration(s): en degá et au-delá», *Communications* n. 38, págs. 192-212.
- (1987), *L'Oeil-caméra, entre Film et Roman*, Lyon, Presses Universitaires.
- Kaplan, E. Ann (1982), *Women in Film Noir*, Londres, British Film Institute.
- (1985), «Reply to Linda Williams», *Cinema Journal* n. 24(2) (Invierno), págs. 40-43.
- (1990), *Psychoanalysis and the Cinema*, Londres, Routledge.

- Kaplan, E. Ann (comp.) (1983), *Regarding Television*, Frederick, MD, University Publications of America.
- Kinder, Marsha (1989-90), «The Subversive Potential of the Pseudo-Iterative», *Film Quarterly*, n. 2-16.
- Kitses, Jim (1969), *Horizons West*, Londres, Secker & Warburg/British Film Institute.
- Kozloff, Sarah (1988), *Invisible Storytellers*, Berkeley, University of California Press.
- Kristeva, Julia (1969), *Semiotike. Recherches pour une Semanalyse*, París, Editions du Seuil, (trad. cast.: *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981).
- (1980), *Desire in Language*, Nueva York, Columbia University Press.
- (1984), *Revolution of Poetic Language*, Nueva York, Columbia University Press.
- Kuhn, Annette (1982), *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londres, Routledge.
- (1984), «Women's Genres: Melodrama, Soap Opera, and Theory», *Screen* n. 25(1) (enero/febrero), págs. 18-28.
- Kuntzel, Thierry (1980a), «The Film-Work, 2», *Camera Obscura* n. 5 (Primavera), págs.6-69.
- (1980b), «Sight, Insight, and Power: Allegory of a Cave», *Camera Obscura* n. 6 (Otoño), págs. 9-90.
- Lacan, Jacques (1975), *Seminar XX*; reeditado en Juliet Mitchell y Jacqueline Rose (comps.) (1982), *Feminine Sexuality, Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, Nueva York, W. W. Norton (trad. cast.: *El seminario. Libro 20. Aun*, Barcelona, Paidós, 1990). (1977), *Ecrits. A Selection*, Nueva York, W. W. Norton.
- (1979), *The Four Fundamentals of Psycho-Analysis*, Nueva York, W. W. Norton (trad. cast.: *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1981).
- Lagny, Michele. Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire y Sorlin, Pierre (1976a), *Octobre. Ecriture et Idéologie*, París, Albatros.
- (1976b), *La Revolution Figurée: Film, Histoire, Politique*, París, Albatros.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.-B. (1973), *The Language of psychoanalysis* (trad. ing. de Donald Nicholson-Smith), Nueva York, Norton (trad. cast.: *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1987).

- Lapsley, Robert y Westlake, Michael (1988), *Film Theory: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press.
- Lebel, J. P. (1971), *Cinéma et Idéologie*, París, Editions Sociales.
- Lemon, Lee T. y Reis, Marion J. (comps.) (1965), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska, Nebraska University Press.
- Lentricchia, Frank y McLaughlin, Thomas (comps.) (1990), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1967), *Structural Anthropology* (trad. ing. de Claire Jacobson y Brooke Grundfest Schoepf), Garden City, Nueva York, Doubleday (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1988).
- (1969), *The Raw and the Cooked* (trad. ing. de John y Doreen Weightman), Nueva York, Harper & Row.
- Lotman, Jurij (1976), *Semiotics of Cinema* (trad. ing. de Mark E. Sumo), Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions.
- Lovell, Terry (1980), *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*, Londres, British Film Institute.
- Lyon, Elisabeth (1980), «The Cinema of Lol V. Stein», *Camera Obscura* n. 6, págs. 6-41.
- Lyotard, Jean-François (1984), *The Postmodern Condition* (trad. ing. de Geoff Bennington y Brian Massumi), Manchester, Manchester University Press (trad. cast.: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1984).
- MacCabe, Colin (1985), *Tracking the Signifier: Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Macksey, Richard y Donato, Eugenio (comps.) (1972), *The Structuralist Controversy*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press.
- Mannoni, Octave (1969), *Clefs pour l'Imaginaire*, París, Éditions du Seuil.
- Marie, Michel y Vernet, Marc (1990), *Christian Metz et la Théorie du Cinéma*, París, Méridiens-Klincksieck.
- Marks, Elaine y de Courtivron, Isabelle (comps.) (1980), *New French Feminism*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Martínez-Bonati, Feliz (1981), *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.

- Matejka, Ladistav y Titunik, Irwin R. (comps.) (1976), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Metz, Christian (1971, 1972), *Essais sur la Signification au Cinéma*, vols 1 y II, París, Klincksieck (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine 1*, Barcelona, Buenos Aires, 1983).
- (1974a), *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, Nueva York, Oxford University Press.
- (1974b), *Language and Cinema*, La Haya, Mouton (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973).
- (1975), «The Imaginary Signifier», *Screen* n. 16(2) (Verano), págs. 14-76.
- (1976), «History/Discourse, Note on Two Voyeurisms», *Edinburgh 76 Magazine*, págs. 21-5.
- (1977), *Essais Sémiotiques*, París, Klincksieck.
- (1979), «The Cinematic Apparatus as Social Institution: An Interview», *Discourse* n. 1 (Otoño), págs. 6-37.
- (1982), *The Imaginary Signifier Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press (trad. cast.: *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- (1991), *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du Film*, París, Klincksieck.
- Miller, Jacques-Alain (1977-1978), «Suture», *Screen* n. 18(4) (Invierno), págs. 2-34.
- Mitchell, Juliet (1975), *Psychoanalysis and Feminism*, Nueva York, Vintage Books.
- Mitchell, Juliet y Rose, Jacqueline (comps.) (1982), *Feminine Sexuality, Jacques Lacan and the École Freudienne*, Nueva York, W. W. Norton.
- Montrelay, Michelle (1978), «Inquiry into Femininity», *m/f* n. 1, págs. 83-101.
- Mulvey, Laura (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* n. 16(3) (Otoño), págs. 6-18.
- (1981), «Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by *Duel in the Sun*», *Framework* n. 15-17, págs. 12-15.
- (1989), *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press.
- Nasemore, James y Brantlinger, Patrick (comps.) (1991), *Modernity and Mass Culture*, Bloomington, Indiana University Press.

- Nash, Mark (1976), «*Vampyr and the Fantastic*», *Screen* n. 17(3), págs. 29-67.
- Nattiez, J. J. (1975), *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, París, Union Générale d'Éditions.
- Neale, Steve (1985), *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, Bloomington, Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1981), *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press.
- Nichols, Bill (compágs.) (1985), *Movies and Methods*, vols I y II, Berkeley, University of California Press.
- Nochlin, Linda (1971), *Realism*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Noguez, Dominique (comp.) (1973), *Cinéma: Théorie, Lectures*, París, Klincksieck.
- Norris, Christopher (1982), *Deconstruction: Theory and Practice*, Londres y Nueva York, Methuen.
- (1987), *Derrida*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Norris, Christopher y Benjamin, Andrew (1988), *What is Deconstruction?*, Nueva York, St. Martin's Press.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1968), *Visconti*, Garden City, Nueva York, Doubleday.
- (1976), «A Note on History/Discourse», *Edinburgh 76 Magazine*, págs. 26-32.
- Odin, Roger (1977), «Dix Années d'Analyses Textuelles de Films. Bibliographie Analytiques», número monográfico de *Linguistique et Sémiologie* n. 3.
- (1983), «Pour une Sémio-Pragmatique du Cinema», *Iris* n. 1(1).
- O'Sullivan, Tim; Fiske, John; Hartley, John y Saunders, Danny (1983), *Key Concepts in Communication*, Londres y Nueva York, Methuen.
- Oudart, Jean-Pierre (1977-1978), «Cinema and Suture», *Screen* n. 18(4) (Invierno), págs. 35-47.
- Palmer, R. Barton (comp.) (1989), *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, Nueva York, AMS Press.
- Panofsky, Erwin (1939), *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press (trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1992).
- Pasolini, Pier Paolo (1976), «The Cinema of Poetry», en Bill Nichols, *Movies and Methods* 1, Berkeley, University of California Press.
- Pavel, Thomas (1985), *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*,

Minneapolis, University of Minnesota Press.

Peirce, Charles Sanders (1931), *Collected Papers*, vols. I-VIII, edición a cargo de Charles Hartshorne y Paul Weiss, Cambridge, MA, Harvard University Press.

Penley, Constance (1977), «The Avant-Garde and Its Imaginary», *Camera Obscura* n. 2 (Otoño), págs. 2-33.

— (1985), «Feminism, Film Theory, and the Bachelor Machines» *m/f* n. 10, págs. 39-59.

— (1989), *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Penley, Constance (comp.) (1988), *Feminism and Film Theory*, Londres, Routledge.

Piaget, Jean (1970), *Structuralism* (trad. ing. de Chaninah Maschler), Nueva York, Harper/Colophon.

Pines, Jim y Willemen, Paul (1989), *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute.

Platón (1963), *The Republic*, en *The Collected Dialogues of Plato*, Edith Hamilton y Huntington Cairns (comps.), Nueva York, Pantheon.

Polan, Dana (1986), *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950*, Nueva York, Columbia University Press.

Prince, Gerald (1987), *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Propp, Vladimir (1968), *Morphology of the Folk Tale*, Austin, University of Texas Press.

— (1976), «Study of the Folktale: Structure and History», *Dispositio* n. 1 (3), págs. 277-92.

Riffaterre, Michel (1979), *La Production du Texte*, París, Éditions du Seuil.

— (1982), *Sémiotique de la Poésie*, París, Éditions du Seuil.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres, Methuen.

Rivière, Joan (1966), «Womanliness as Masquerade», en *Psychoanalysis and Female Sexuality*, Hendrik M. Ruitenbeek (comp.), New Haven, CT, College and University Press, págs. 209-20.

Rodowick, D. N. (1982), «The Difficulty of Difference», *Wide Angle* n. 5 (1), págs.

4-15.

— (1988), *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology*, en *Contemporary Film Theory*, Urbana, University of Illinois Press.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1981), *Le Texte Divisé*, París, Presses Universitaires de France.

Rose, Jacqueline (1986), *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso.

Rosen, Philip (comp.) (1986), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory-Reader*, Nueva York, Columbia University Press.

Rothman, William (1975), «Against “The System of the Suture”», *Film Quarterly*, n. 29 (1), (Otoño), págs. 45-50.

Ryan, Marie-Laure (1981), «The Pragmatics of Personal and Impersonal Narration», *Poetics* n. 10, págs. 517-539.

— (1984), «Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue», *Style* n. 18 (2), págs. 121-139.

Ryan, Michael (1982), *Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation*, Baltimore, MD, John Hopkins University Press.

Ryan, Michael y Kellner, Douglas (1988), *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press.

Saussure, Ferdinand de (1966), *Course in General Linguistics* (trad. ing. de Wade Baskin), Nueva York, McGraw Hill (trad. cast.: *Curso de lingüística general*. Madrid, Alianza 1993).

Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des Objets musicaux*, París, Éditions du Senil.

Schefer, Jean-Louis (1981), *L’homme Ordinaire du Cinéma*, París, Gallimard.

Scholes, Robert (1974), *Structuralism in Literature: An Introduction*, New Haven, CT, Yale University Press.

Screen Reader I (1977), Londres, SEFT.

Screen Reader II (1981), Londres, SEFT.

Sebeok, T. A. (comp.) (1960), *Style in Language*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

Shklovsky, Victor (1927), «Poetry and Prose in Cinema», en *Poetika Kino*, Leningrado, Kinopechat. También en *The Poetics of Cinema*, Richard Taylor

- (comp.), Oxford, RTL Publications, 1982.
- Shohat, Ella y Stam, Robert (1985), «The Cinema after Babel: Language, Difference, Power» *Screen* n. 26 (Mayo-Agosto), págs. 3-4.
- Silverman, Kaja (1983), *The Subject of Semiotics*, Nueva York, Oxford University Press.
- (1985), «A Voice to Match: The Female Voice in Classical Cinema» *Iris* n. 3 (1), págs. 57-70.
- (1988), «The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema», Bloomington, Indiana University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1987), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Routledge.
- Stam, James H. (1976), *Inquiries into the Origin of Language*, Nueva York, Harper Row.
- Stam, Robert (1985), *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- (1989), *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Studlar, Gaylyn (1988), *In Realm of Pleasure*, Urbana, University of Illinois Press.
- Thompson, Kristin (1981), *Ivan the Terrible: A New Formalist Analysis*, Princeton, Princeton University Press.
- (1988), *Breaking The Glass Armor*, Princeton, Princeton University Press.
- Todorov, Tzvetan (1977), *The Poetics of Prose*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- Ulmer, Gregory (1985), *Applied Grammatology*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press.
- Vanoye, Francis (1989), *Récit Ecrit/Récit Filmique*, París, Nathan.
- Vernet, Marc (1988), *Figures de l’Absence*, París, Cahiers du Cinéma.
- Volosinov, V. N. (1973), *Marxism and the Philosophy of Language* (trad. ing. de Ladis Matejka e I. R. Titunik), Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Vygotsky, Lev (1987), *Thought and Language*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: the Theory and Practice of Self-conscious*

Fiction, Londres, Methuen.

Weis, Elizabeth y Belton, John (1985), *Theory and Practice of Film Sound*, Nueva York, Columbia University Press.

Wide Angle (1986), n. 8 (3-4), «Narrative-Non-narrative», Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press.

Williams, Linda (1981), *Figures of Desire*, Urbana, University of Illinois Press.

— (1984), «“Something Else Besides a Mother”, *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama», *Cinema Journal* n. 24 (1) (Otoño), págs. 2-27.

Williams, Raymond (1983), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Nueva York, Oxford University Press.

Williamson, Judith (1978), *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, Londres, Marion Boyars.

Wilson, George M. (1986), *Narration in Light*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press.

Wollen, Peter (1969), *Signs and Meanings in the Cinema*, Bloomington y Londres, Indiana University Press.

— (1982), *Readings and Writings: Semiotic Counter Strategies*, Londres, Verso.

Wright, Will (1975), *Sixguns and Society*, Berkeley, University of California Press.

Xavier, Ismail (1977), *O Discurso Cinematográfico*, Río de Janeiro, Paz e Terra.

— (1983), *A Experiencia do Cinema*, Río de Janeiro, Graal.



ROBERT STAM. Profesor de Estudios Cinematográficos en la New York University (NYU). Entre sus numerosos libros sobre cine y medios, es autor de *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (Columbia University Press, 1992); *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Princeton University Press, 1992); *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Semiotics, Narratology, Psychoanalysis, Intertextuality* (con Robert Burgoyne y Sandy FlittermanLewis, Routledge, 1992; Paidós, 1999); *Film Theory. An Introduction* (Blackwell Publishers, 2000; Paidós, 2001); *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (Blackwell, 2004). Además, es coordinador (con Toby Miller) de *Companion to Film Theory* (Blackwell, 1999) y *Film and Theory: An Anthology* (Blackwell, 1999), y también (con Alexandra Raengo) de *A Companion to Literature and Film* (Blackwell, 2004) y *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Blackwell, 2004).

ROBERT BURGOYNE. Imparte clases de inglés en la Wayne State University y ha escrito también *Bertolucci's 1900*.

SANDY FLITTERMAN-LEWIS es profesora de Inglés y de Estudios Cinematográficos en la Rutgers University y autora de *To Desire Differently*

Notas

[1] Cuando un término se defina por primera vez aparecerá en versalitas y negrita. Consúltese el índice para localizar las definiciones: los números de página aparecen en negrita.

[<<]

[2] Juego de cartas, para cuatro jugadores, similar al *bridge*. (*N. del t.*)

[<<]

[3] En inglés *semiotics*, con idéntica terminación que *ethics* y *mathematics*. (N. del t.)

[<<]

[4] Zumbido y silbido. (*N. del t.*)

[<<]

[5] Máquina de escribir. (*N. del t.*)

[<<]

[6] Roman Jakobson, «The Dominant», en Ladislav Matejka y Krystyna Pomarska (comps.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Cambridge, Mass y Londres, MIT Press, 1971, págs. 105-110.

[<<]

[7] Véase Richard Allen, «Representation, Meaning and Experience in the Cinema: a Critical Study of Contemporary Film Theory», tesis doctoral, Los Ángeles, Universidad de California, 1989.

[<<]

[¹] Las citas de Canudo y Delluc referidas a la lengua pueden encontrarse en diversas antologías clásicas: Marcel Lapiere, *Anthologie du Cinéma* (París, La Nouvelle Édition, 1946), Marcel L'Herbier, *Intelligence du Cinématographe* (París, Correa, 1946) y Pierre L'Herminier, *L'Art du cinéma* (París, Seghers, 1960).

[<<]

[2] Véase, por ejemplo, Bela Balazs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Nueva York, Amo Press, 1972.

[<<]

[3] Véase Christian Metz, *Lenguaje y cine*.

[<<]

[4] Con frecuencia se utiliza, el término voz en off para incluir también a la voz en over. (*N. del t.*)

[<<]

[5] Juego de palabras con *bass*, el instrumento musical y *base*, la base. (*N. del t.*)

[<<]

[6] Voz alemana compuesta, que significa que funciona por duplicado. (*N. del t.*)

[<<]

[1] Parte de la siguiente exposición se debe al resumen del psicoanálisis de Terry Eagleton en *Literary Theory: An introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, págs. 151-193).

[<<]

[2] Esta descripción (y la siguiente) se basan en parte en el excelente trabajo a cargo del estudioso de Shakespeare Joel Fineman, tal y como fue presentado en su seminario en la U. C. Berkeley en 1978 y en el artículo de Colin MacCabe «Presentation of “The Imaginary Signifier”» (*Screen*, 16, 2, verano, 1975, págs. 7-13). Debe tenerse en cuenta que aunque la descripción de estos «momentos» parece ser lineal, éste no es en realidad el caso. El paradigma lacaniano ve estos puntos como en constante interacción, reflejándose continuamente en el sujeto tanto en fases tempranas como tardías de la formación de la identidad; el proceso de deseo es retroactivo, circular e infinito.

[<<]

[3] Esta definición y algunas de las otras se basan en parte en *The Language of Psychoanalysis*, de Jean Laplanche y J.B. Pontalis, Nueva York, W. W. Norton, 1973.

[<<]

[4] Algunas inesperadas corroboraciones de este proceso vienen bajo la forma de un anuncio en un catálogo de una cuna-espejo: «¿Ves al bebé? Este enorme espejo fue desarrollado por un especialista en prácticas, para divertir así como para enseñar. El bebé se puede levantar y practicar el hablar con alguien, obtener una imagen completa al ver todo su cuerpo, observar sus habilidades motoras en desarrollo» (*Lillian Vernon Catalogue*).

[<<]

[5] Este artículo también aparece en un libro recopilatorio de ensayos escritos por Metz, *Psicoanálisis y cine: el significado imaginario* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979). Las referencias se harán a la traducción publicada en *Screen*, que está ampliada por las excelentes anotaciones de Colin MacCabe y Ben Brewster.

[<<]

[6] Ambos ensayos se encuentran en Phil Rosen (comp.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (Nueva York, Columbia University Press, 1986, págs. 286-298 y 299-318), así como en Theresa Hak Kyung Cha (comp.), *Apparatus* (Nueva York, Tanam Press, 1980, págs. 25-37 y 41-62), de las que han sido tomadas las citas.

[<<]

[7] La colección de Theresa Cha *Apparatus* está «ilustrada» con una creación conceptual de la misma Cha (ella era una actriz y artista de vídeo) en la que se utilizaban imágenes de *Vampyr*. (Otras ilustraciones incluyen imágenes de *El hombre de la cámara* a lo largo del libro, así como fotos que ilustran el trabajo de Jean-Marie Straub y Danielle Huillet sobre su película *Moses und Aaron*.)

[<<]

[8] Este artículo fue publicado originalmente en *Edinburgh 76 Magazine* (págs. 21-25), que es el texto que nosotros estamos citando. También aparece en Metz bajo el título, *Psicoanálisis y cine: El significado imaginario*. La versión original puede también encontrarse en John Caughie (comp.), *Theories of Authorship* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981).

[<<]

[9] Para una crítica de Mulvey, véase D. N. Rodowick, «The Difficulty of Difference» (*Wide Angle* 5 [11, 1982, págs. 4-15) , y Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

[<<]

[1] Marcelin Pleynet, «Economical-Ideological-Formal», citado en Harvey (1978, pág. 159).

[<<]

[2] Véase André Bazin, «*On the politique des auteurs*» (abril de 1975), en Jim Hitler (comp.), *Cahiers du Cinéma: The 1950's: New Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

[<<]

[3] Véase Jean-Louis Baudry, «Écriture/Fiction/Idéologie» (en *Tel Quel* 31, otoño, 1967, trad. Diana Matias, en *Afterimage* 5, primavera, 1974, págs. 22-39).

[<<]

[4] Paul Willemen, «For Information: Cinéaction» (*Framework* 32/3, 1986, pág. 227).

[<<]

[5] Véase Graham Pechey, «Bakhtin, Marxism and Post-Structuralism», en *Literature, Politics and Theory*, Londres, Methuen, 1986.

[<<]

[6] Tesis no publicada sobre la reflexividad en la televisión (Media Ecology Department, Universidad de Nueva York, 1989).

[<<]

[7] Stephen Heath, «*Jaws*, Ideology and Film Theory» (en Nichols, 1985, vol II).

[<<]

[8] Véase Riffaterre (1979) y (1982).

[<<]

[9] Véase Robert Stam y Ella Shohat, «*Zelig* and Contemporary Theory: Meditation on the Chameleon Text» (*Enclitic* 9/1-2 , invierno, 1987, págs 17-18). También en Robert Stam, *Subversive Pleasures*, Baltimore, Johns Hopkins, 1989.

[<<]

[¹⁰] Véase Noel Carrol, «The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)», 20 de octubre, primavera de 1982, págs. 51-81.

[<<]

[¹¹] Para más información sobre extrapolaciones fílmicas de las categorías de Genette, véase Stam (1985).

[<<]

[12] Dan Armstrong, «Wiseman's Realm of Transgression: Titticut Follies, the Symbolic Father and the Spectacle of Confinement», *Cinema Journal* 29, 1, invierno de 1989.

[<<]

[13] Ensayo no publicado que me entregó el autor.

[<<]

[14] Véase V. N. Volosinov [M. M Bakhtin], «Discourse in Life and Discourse in Poetry: Questions of Sociological Poetics» en Ann Shukman (comp.), *Bakhtin School Papers*, Oxford, RPT Publications, 1983, 18.

[<<]

[*] Sonidos que imitan a estas dos palabras que significan «allí/aquí» (fort/da). (*N. del t.*)

[<<]

[*] Juego de palabras con los dos vocablos: *(hi)story* [*he* y *story*, la historia de él. su historia]. (*N. del t.*)

[<<]

[*] Juego de miradas. (*N. del t.*)

[<<]