

# El término “discurso” en el texto cinematográfico: necesidad de una delimitación no excluyente\*

Francisco Javier Gómez Tarín

Universidad de Valencia

La representación de la realidad ha sido – y sigue siendo– la gran preocupación de una cierta perspectiva ideológica respecto al cine y el arte en general, ya que la analogía:

- tiene una realidad empírica, que está sin duda en su origen. La analogía se verifica perceptivamente, y de esta verificación es de donde ha nacido el deseo de producirla;
- ha sido, pues, producida artificialmente, en el curso de la historia, por diferentes medios que permiten alcanzar un parecido más o menos perfecto;
- ha sido producida siempre para utilizarse con fines del orden de lo simbólico (es decir, ligados al lenguaje).

(AUMONT, 1992: 213)

Nuestra posición defiende la intangibilidad de *lo real* que, sólo accesible a través de un proceso de mediación, nos devuelve una primera representación a la que llamamos *realidad*; de ahí que toda producción artística se constituya en representación de otra representación previa (que sería similar al *interpretamen* definido por PEIRCE) e incluso a

---

\*Congreso Internacional Análisis del discurso: lengua, cultura, valores Universidad de Navarra

un triple nivel en el caso del cine. “Así, pues, nace la realidad: como producto del proceso incesante en el que lo real es informado, dotado de forma, por un(os) código(s). **El orden de la información es, por tanto, el orden de la construcción de la realidad.** Y, precisamente por ello, a diferencia de lo real, la realidad es siempre **social** y necesariamente **intersubjetiva.**” (GONZÁLEZ REQUENA, 1989: 17).

La mediación inserta en la interpretación de lo real el factor ideológico; la realidad, como resultante, es ya una construcción producto de un punto de vista. El cine incorpora nuevos elementos de reflexión puesto que sus mediaciones son de diversa índole, a saber:

1. Un mecanismo tecnológico (el aparato cinematográfico) capaz de la impregnación fotográfica, el procesado y su posterior proyección. Intervienen en este sistema las actuaciones sobre el material filmográfico a partir de la incorporación del profílmico.
2. Un mecanismo representacional (el profílmico) sobre el que se ejerce una determinada manipulación de carácter gradual, mayor o menor, en función

del nivel ficcional y de la utilización de intérpretes; en cualquier caso, el profílmico es la representación de una supuesta realidad (existente –caso del “documental”- o expresión de un mundo posible –caso de la ficción, que siempre supone la representación de un mundo imaginario, por real que pueda parecer, con su propia coherencia y sentido-)

3. Un mecanismo discursivo que incide en la significación, dirigida o no, a través de procesos de denotación y connotación.

Hablamos, pues, de un triple nivel de representación que actúa en los supuestos en que en el seno del profílmico ya se da un segundo nivel, es decir, el mecanismo tecnológico ya implica una mediación a través de la que se obtiene una representación (la plasmación fotoquímica sobre una realidad ya mediada) y, sobre ella, la interpretación de unos personajes (actantes) por parte de unos individuos (actores) que están en el profílmico *en función de* y no como implicados en un espacio natural. Y, lo que es más, ese profílmico –durante la proyección- se mantiene como la expresión de algo que *estuvo allí* pero que no es sino la imagen de una ausencia (en el caso de la ficción, la imagen de una ausencia que es a su vez la de una representación de un mundo irreal).

La representación, en su definición más general, es la paradoja misma de una presencia ausente, de una presencia realizada gracias a una ausencia - la del objeto representado - y a costa de la institución de un sustituto. Artefacto plenamente cultural, basado en convenciones

socializadas que rigen su campo y su naturaleza, ese sustituto siempre es *fabricado*, lo delimitan la técnica y la ideología: creo que hoy nadie imagina ya que una representación sea en ningún aspecto una copia del objeto tal cual y ni siquiera de uno de sus aspectos. (Aumont, 1997: 114)

Ciertamente “la noción de representación pone en juego tres factores: un algo exterior (lo representado), un nuevo objeto (la representación) y una distancia: la que separa la representación de lo representado”. (González Requena, 1986: 36); esa distancia no es sino la expresión de la ausencia, pero, en el caso del cine, siempre tendremos que entender representación como (re)representación (nueva presentación) de una representación previa, “le mécanisme de base à travers lequel le cinéma transforme un acte de reproduction en un discours autonome”. (Casetti, 1980: 49).

Por todo ello, nos encontramos ante un metalenguaje cuya primera referencia le autocontiene.

Le film de fiction ne fait pas que raconter une histoire: il se raconte aussi. Il se raconte, mais non pas tant sur le mode de la réflexivité (se prendre lui-même, à l’intérieur de la diégèse, pour objet) comme dans les comédies musicales, non pas par l’introduction dans l’espace représenté des moyens de production, mais par les jeux réglés de la matière iconique elle-même, par une mise en scène du dispositif dans ce qu’il a de spatial, d’abstrait, mise en scène où il se met en crise pour mieux assurer son emprise. (Vernet, 1980: 233)

Esta condición de metalenguaje nos interesa muy especialmente porque nos permite abogar por la ausencia de códigos universalmente establecidos, aunque la propuesta del Modo de Representación Institucional (M.R.I.) –según la formulación hecha por Noël Burch– sea la contraria, precisamente, y la competencia lectora del espectador se haya prefijado como la respuesta a esa hegemonía signica. En el lenguaje cinematográfico todos los códigos son relacionales, no obedecen a una significación preestablecida y normativizada, se generan en su propio contexto y adquieren sentido en la medida en que son interpretados por el espectador a partir del flujo de imágenes; ese sentido es fruto del antes y después de cada fragmento, del valor contextual, y nada indica que obedezcan a una relación causa-efecto. Los múltiples esfuerzos empleados en construir gramáticas han fracasado por su vocación restrictiva y, además, “le repérage du discours cinématographique mobilise des codes largement extra-cinématographiques qui touchent aux différents degrés de ce que Genette a défini rigoureusement comme étant le *vraisemblable*.” (Jost, 1980: 125).

Si aceptamos la afirmación de que “toda representación icónica es la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales (dibujo, barro de una escultura, etc.), que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa” (Gubern, 1994: 63), nos enfrentamos a la ambigüedad del referente que, al fin y al cabo, no es sino otra representación (real o imaginaria, efectivamente) puesto que el *referente real* no sería accesible ni siquiera para un primer nivel de representación.

El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos o de actores).

La representación fílmica, por la riqueza perceptiva, por la ‘fidelidad’ de los detalles, es más realista que las otras artes de representación (pintura, teatro...), pero al mismo tiempo, sólo deja ver efigies, sombras registradas de objetos que están, en sí mismos, ausentes. El cine tiene el poder de ‘ausentar’ lo que nos muestra: lo ‘ausenta’ en el tiempo y en el espacio puesto que la escena filmada ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde aparece. En el teatro, lo que se representa. lo que se significa (actores, decorados, accesorios) es real y existe, aunque lo representado sea ficticio. En el cine, representante y representado son los dos ficticios. En este sentido, cualquier filme es un filme de ficción. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 100)

## 1 Discurso y texto.

Todo término lingüístico es susceptible de diversas interpretaciones y su manejo desde la ambigüedad genera confusiones de difícil solución; por ello, sin entrar en debates etimológicos y/o semiológicos, debemos fijar nuestra perspectiva en torno a lo que consideramos *texto* y *discurso*. Lógicamente, no estamos ante definiciones asépticas, aisladas de una determinada concepción de mundo, ya que los significados no pueden establecerse con independencia del entorno en que se producen y “los contextos no permanecen uno junto al otro sin hacerse caso mutuamente, sino que se encuentran en un per-

manente estado de intensa e ininterrumpida interacción y lucha” (Voloshinov, 1993: 114); es decir, la praxis de nuestras manifestaciones discursivas tiene un valor beligerante en el seno de una sociedad concreta.

Por otro lado, no podemos olvidar que la aplicación de estas delimitaciones las hacemos en el terreno del audiovisual (el cine, concretamente), un espacio teórico en que se ha sufrido la evolución y progresión de: 1) la construcción teleológica de una historia que ha privilegiado un modo de representación hegemónico, y 2) el intento de situar en paralelo los estudios lingüísticos con los de la imagen a la búsqueda de un lenguaje normativizado de similar estructura; cuestiones ambas implicadas en nuestro punto de vista y que no pueden ser soslayadas.

En primer lugar, hemos de problematizar la relación altamente conflictiva que se da entre autor y espectador, solamente posible a través de la obra (el filme), que actúa como ente mediador. El autor –y veremos que esta es una concepción de corte convencional que también habrá que matizar– establece su vinculación al filme mediante el discurso; el espectador hace texto el filme a través de un proceso hermenéutico. Dos son pues los elementos que pretendemos definir, *texto* y *discurso*, teniendo este último necesariamente que delimitarse junto a *relato* e *historia*, provenientes de la narratología.

El texto es un tejido, en brillante imagen suministrada por Julia Kristeva, una *textura* de múltiples engarces y procedencias, donde el autor es solamente una huella, una parte ínfima de un conglomerado multisignificante.

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras,

de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (Barthes, 1987: 69).

Bajo la misma noción tradicional de ‘texto’ han venido funcionando, de modo ambiguamente simultáneo, dos conceptos diferentes que remiten a realidades y posiciones distintas: el primero remite al objeto dado; el segundo lo hace al resultado del trabajo que el crítico / lector / espectador opera sobre dicho objeto en un esfuerzo por apropiárselo, reconstruyendo entre sus intersticios la presencia del *otro*. Llamaremos al primero *espacio textual*, reservando el término *texto* para el segundo. (Talens, 1986: 21)

Esta definición apunta hacia la constitución del texto en el momento de su interpretación, suspendido entretanto como artefacto en un “espacio textual” pendiente de actualización. Quiere esto decir que negamos la existencia de un texto como objeto en la medida en que su vigencia depende del proceso de lectura y, en esa misma medida, existirán tantos textos provenientes de un mismo artefacto como lecturas se den de él, siempre y cuando sea respetada en el proceso de interpretación la coherencia de un *principio ordenador* (cuestión esta ya formulada por Mukarovsky al separar artefacto artístico de objeto estético como resultado de su actualización). El autor se manifiesta en el texto como huella, o *huella de huellas*, ya que el proceso de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el

bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final: “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco, 1987: 73)

La caracterización del texto como un “tejido de espacios en blanco” que deben ser “rellenados” y que en su origen han sido propuestos por un emisor que, de alguna forma, ha contemplado el proceso de lectura y previsto las direcciones de sentido, otorga al lector una condición protagonista en la medida en que se trata de una última actualización capaz de “corregir” o “alterar” las previsiones iniciales. Pero el ente enunciador cuenta con razones poderosas para inscribir esas lagunas en el texto: por un lado,

... parce qu’un texte est un mécanisme paresseux (ou économe) qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire; et ce n’est qu’en cas d’extrême pinaillerie, d’extrême préoccupation didactique ou d’extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures - jusque au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu’il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l’initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d’univocité. Un texte veut que quelque un l’aide à fonctionner (Gardies, 1993: 52, citando a Umberto Eco)

En consecuencia, esa “máquina perezosa” que llamamos texto, sea cual sea el medio

que utilice para su manifestación (literatura, artes plásticas, audiovisual, etc.), prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante –sobre lo dicho y sobre lo “no dicho”, sobre la materia explícita y sobre la implícita- para completar toda estructura ausente. El texto, pues, es una “máquina presuposicional” (Eco, 1987: 39) que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico. Por esto, “el texto se nos escapa en cuanto intentamos apoderarnos de él. Este obstáculo provoca que el analista tan sólo pueda intentar, en una “desesperación metódica”, competir con el objeto que trata de comprender” (Stam, 2001: 218-219)

Hemos dicho que el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia (Eco, 1987: 79)

El texto es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes-, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Esos tres polos intervienen en la determinación del sentido y éste nunca es unívoco, lo que resulta mucho más patente

en el caso del texto fílmico. Al mismo tiempo, esta concepción de la textualidad nos lleva a establecer un paralelismo con el término “discurso” y comprobar que para él también se dan los tres espacios puesto que texto y discurso no pueden separarse (rechazamos así una supuesta adscripción exclusiva del discurso al ente emisor).

Ce qui marque le *texte filmique* comme tel, c'est le fait d'être un objet linguistique construit selon des règles déterminées (qui touchent à la façon dont est rendue chaque image, chaque son, la manière dont est structurée la construction entière, son degré d'adaptation à la finalité ou au contexte de communication, etc.); le fait d'être reconnu pour ce qu'il est (le consensus des agents de la communication - auteur et spectateurs - concerne avant tout la 'nature' de ce à quoi ils ont affaire); le fait qu'en lui se rencontrant les intentions d'un émetteur et les attentes d'un récepteur (même si ces termes n'impliquent pas la conscience d'un vouloir-dire); etc. On peut dire, plus synthétiquement et plus précisément, qu'un *texte filmique* est un ensemble discursif cohérent et achevé, à travers lequel se réalisent des stratégies de communication. (Casetti, 1980: 53)

Casetti marca una serie de elementos: *objeto lingüístico construido según reglas determinadas, reconocido por lo que es en sí mismo, encuentro de intenciones de un emisor y expectativas de un receptor...* En nuestro criterio, tal como decíamos antes, no creemos que tales reglas estén determinadas; es más, este tipo de visión nos enfrenta a un cine estandarizado (*reconocible como tal*)

fruto de un discurso cerrado, perfectamente identificable que, si bien cruza intenciones con expectativas, no parece permitir una lectura polisémica ya que lo caracteriza como *conjunto discursivo coherente y acabado*.

Para que se de un “conjunto discursivo” tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de “autor” para adjudicar y etiquetar la procedencia del artefacto estético. Desde nuestra perspectiva, el término “autor” se utiliza exclusivamente como una etiqueta que sirve el objetivo de “entendernos” a través del lenguaje; nuestra opción sólo considera al autor (una simple firma como director, que es el “alias” del equipo de producción) como huella en el texto, siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación, al construir un nuevo espacio textual, como ya hemos indicado. En tal caso, el *autor* está perfectamente capacitado para llevar a cabo análisis de sus propias “creaciones” (tenemos los casos relevantes de Eisenstein, Dziga-Vertov o Kuleshov) y la habitual negación de su capacidad para hacerlo pretende que el objeto por él generado transmite un mensaje y que sólo él es portador del “sentido” (siendo éste, además, unívoco); en consecuencia, el lector ya no puede convertirse en un intérprete sino que su labor consiste en descubrir el sentido que el autor ha impregnado en el texto, respondiendo a la engañosa pregunta: *¿qué me ha querido decir?*. Si, tal como lo concebimos, el lector asume su participación plena y se convierte en creador de un nuevo texto (la lectura), su interpretación poco tiene que deberle a ese supuesto “sentido final”; el llamado “autor” no es sino un primer lector de su obra, y su proceso interpretativo –en el seno del marasmo intertextual– responde a

un análisis en un momento y situación dados.

Otro problema que nos compete es el de la negación, en el proceso de interpretación, de la presunción de coherencia autoral, que provoca el rechazo de cualquier ruptura de los cánones asentados en el imaginario colectivo por el M.R.I. Nos parece esencial, en cualquier mecanismo interpretativo, retener las *desviaciones* como síntomas del proceso discursivo generado por la enunciación; si a través de ellas se está abriendo el sentido, la obra se alía con el lector en su búsqueda. Habitualmente, tendemos a seguir las relaciones causa–efecto en el seno de un entorno espacio-temporal que responde a unos esquemas preasumidos como “verosímiles” (linealidad, credibilidad, cierre narrativo, etc.) y donde, muy interesadamente, la enunciación se diluye, anula su manifestación haciéndose transparente. Las *desviaciones* suponen choques para el espectador, muestran el aparato enunciador, enjuician la construcción discursiva... No se trata de errores sino de la pretensión en el origen de liberar al lector de la dirección de sentido impuesta y hacerle ver que los mecanismos de representación han actuado como engaños una y otra vez, han construido su imaginario, le han inculcado lo que debe hacer y pensar y, en definitiva, a través de su discurso, le han impermeabilizado a “otros discursos”, anatematizados y excluidos por “diferentes”. En realidad, no estamos hablando de cine –aunque también, por supuesto-, porque los discursos de la ciencia y la historia también son relatos, y –cómo no!– lo es el del poder.

Así pues, defendemos que, en principio, cualquier lectura debe partir de la presunción de que todo elemento atípico, toda

desviación, toda apertura enunciativa, responde a una voluntad discursiva que puede y debe ayudar –aun abriéndolo– al proceso interpretativo; la construcción por parte del espectador del sentido de la obra debe obedecer a la coherencia textual global, en cuyo seno esas desviaciones cobran su auténtica dimensión. “El Texto es ante todo (o después de todo) esa larga operación a través de la cual un autor (un enunciador) descubre (o hace que el lector descubra) la *irreparabilidad* de su palabra y llega a sustituir el *yo hablo* por el *ello habla*”. (Barthes, 1987: 109), lo que implica una *distancia* entre dos procesos de lectura, tal como acontece ante la pantalla del cinematógrafo, donde el currir temporal de la proyección (presencia del artefacto final) requiere una lectura por parte del espectador (interpretación) que hace suya esa entidad en desarrollo para convertirla en un objeto de fruición (objeto estético).

En el otro extremo se encuentran las teorías que defienden la dirección unívoca de sentido en el texto y se alían con la concepción clásica del M.R.I., silenciando el fuerte contenido ideológico que conlleva, sustituyendo el falseamiento por la espectacularidad y convirtiendo la fruición en (dis)tracción (doble sentido que, al tiempo que *lleva fuera, atrae* irreversiblemente hacia un objetivo) como esencia del acto de representación.

En el texto clásico, la escritura misma (el trabajo por el que se traza la diferencia en el significante y en el sentido) queda borrada tras la representación que ha puesto en pie. El texto - el film, el cuadro, la novela... - ya no se reconoce como texto (espacio de una productivi-

dad) sino como representación; parece quedar agotado por los universos ficcionales (pero presumidamente referenciales) que lo pueblan. La escritura nombra la 'realidad', nunca a sí misma. El lenguaje se presenta, entonces, no ya como un problema, sino como una evidencia. Y el texto se pretende espejo de las 'realidades' que lo llenan. (González Requena, 1986: 35)

Todo texto es producto de un discurso y todo discurso es un acto de persuasión, es la plasmación de un mecanismo retórico que, como tal, pretende ser convincente (Aristóteles, 1998: 52); en él "se implican tres factores: quién habla, de qué habla y para quién, y es este mismo, es decir, el oyente, quien determina su objetivo" (Aristóteles, 1998: 63). Como quiera que está directamente ligado a la enunciación, delimitaremos aquí la relación entre *discurso / historia / relato* a partir de una sencilla premisa heredada de la narratología:

Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce. (Genette, 1989: 83)

Aunque los términos en que Genette expone sus definiciones son lo suficientemente concretos, resulta todavía más clarificador

decir que "la historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo*" (Chatman, 1990: 20). Sin embargo, parece plantearse cierta confusión entre relato y discurso que va más allá de una cuestión terminológica.

Casetti (1980: 45-46) analiza el carácter polisémico del término "discurso" y la doble interpretación desvelada por Christian Metz a partir de sus propios textos (*Le Cinéma, langue ou langage?, Histoire/Discours*): 1) una concepción que lo asimila directamente como manifestación lingüística, desde el punto de vista de la estructuración sintagmática de los signos, y 2) otra, más compleja, cuyo origen hay que situarlo en los ensayos de Emile Benveniste, que lo pone en relación con las motivaciones de los diferentes sujetos intervinientes en el intercambio comunicativo: la de quien realiza, la de quien visiona, la del contexto y la influencia interactiva que éste ejerce sobre ambos y sobre el propio artefacto resultante de la actividad productiva.

La primera concepción, unívoca, ve en el discurso una sucesión significativa que no va más allá del enunciado (discurso = enunciado) y cuyo valor queda implícito en el propio flujo sintagmático, como si los significados fueran exclusivamente el resultado de un mecanismo denotativo. La segunda, por el contrario, apela a la enunciación y, a través de ella, a las posiciones no ficticias de los sujetos, a sus relaciones contextuales, a sus implicaciones ideológicas, que se plasman en el artefacto discursivo (sea éste palabra o imagen).

Syntagme/énonciation: c'est précisément ici que le discours semble se diviser en deux; c'est ici, si l'on veut,



que passe une ligne de démarcation. Pour insister, un peu schématiquement, nous avons d’un côté un agrégat d’éléments préexistants, de l’autre une construction complexe avec ses propres paramètres; d’un côté, une succession d’éléments à prendre séparément, de l’autre, un dessin global, qui comprend également les intentions et les attentes; d’un côté, la simple utilisation d’une faculté générale, de l’autre, un plan linguistique spécifique. En somme, d’un côté une combinatoire, de l’autre, une énergétique.

Efectivamente, *discurso* es un término que suele ser empleado con excesiva ligereza. Aceptamos la definición de historia como el qué de una narración con la única matización de que, para nuestro planteamiento, esa historia forma parte de un universo diegético (mundo posible) no limitado, es una sección lineal cuyos márgenes temporales y espaciales sólo son posibles de establecer relacionándolos con el fragmento narrado en sí y tal relación, lógicamente, es ficcional. La coherencia de ese mundo está determinada por la suma de significaciones de que haga uso el artefacto fílmico tomándolo como referente.

La duda sobre una u otra versión de discurso queda despejada si entendemos como relato el cómo-significante y como discurso el cómo-significado. El relato oculta partes de la historia (que permanecen elípticas y sólo son identificables por fijaciones en el seno de la ficción narrativa, sean a través de imagen, sonido o cualquier otro tipo de índices) y es la actualización –lineal o no– de su devenir; es una sucesión sintagmática de códigos fílmicos y narrativos cuyo valor es denotativo. El discurso, superpuesto al relato, tra-

baja sobre la connotación e impregna al filme de direcciones de sentido que son desveladas a través de su lectura, durante el proceso interpretativo del espectador ante la pantalla, manifestándose también a través de los códigos fílmicos o de las instancias narrativas de la enunciación, a la que se vincula directamente. El discurso actúa sobre el relato del mismo modo que el paradigma sobre el sintagma en la función poética definida por Jakobson.

*La significación cinematográfica siempre es más o menos motivada, nunca arbitraria.*

Esta motivación opera en dos niveles: en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de *denotación* y en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de *connotación*.

- A) *Denotación*: La motivación se deriva aquí de la *analogía*; es decir, de la semejanza perceptiva entre significante y significado. Ello sucede tanto en la *banda de imágenes* (= una imagen de perro se asemeja a un perro) como en la *banda de sonido* (= un ruido de cañón en un film se asemeja a un verdadero ruido de cañón) [...] La duplicación mecánica, aun cuando deforme parcialmente a su modelo, no lo *analiza* en unidades específicas. No produce una verdadera *transformación* del objeto, sino una simple *deformación* parcial y puramente perceptiva.
- B) *Connotación*: En el cine, las significaciones connotadas también son motivadas. Pero en este caso la

motivación ya no consiste forzosa-mente en una relación de analogía perceptiva... La naturaleza de la connotación cinematográfica siempre es *simbólica*: el significado motiva al significante pero lo desborda. La noción de *desborde motivado* puede definir a casi todas las connotaciones fílmicas. (Metz, 1972: 171-172)

Estableciendo un paralelismo con el sistema de la lengua (siempre desde un punto de vista semiótico y no a la búsqueda de una clave lingüística para el cine), aseguraremos que “es connotativa una semiótica en que el plano de la expresión está constituido por otra semiótica. En otros términos, existe código connotativo cuando el plano de la expresión es otro código” (Eco, 1995: 94).

El triángulo formado por *significado / significante / referente* ha sufrido múltiples definiciones e interpretaciones que hacen muy complejo llegar a una pauta común y, además, los términos *denotación* y *connotación* aparecen en ocasiones contradictoriamente. Resulta más funcional, por lo que respecta al cine, la diferenciación entre *expresión* (significante) y *contenido* (significado) que lleva a cabo Hjelmslev, a cada uno de cuyos elementos adjudica la doble división en *forma* y *sustancia*. Así, forma y sustancia quedan inseparables en el seno de cada ámbito, superando las dicotomías habituales entre forma y contenido.

La denotación y la connotación no son materialmente distintas, no son objetos: la denotación es una instancia homogénea por su construcción, que se obtiene abstrayendo a partir de diferentes discursos (como

la ‘lengua’ de Saussure); y estos discursos, según Hjelmslev, se dejan analizar mejor si se supone que el código de denotación, en su seno, funciona completamente del lado de lo significante, y si se busca el significado que corresponde a este significante global; es así como se llega a la instancia propiamente connotada, que es, pues, también ella, algo homogéneo, puesto que ha sido construido. Esta hipótesis de una *multiplicidad de los códigos en el mismo lenguaje* (= dualidad de la denotación y de la connotación + pluralidad de los propios códigos de connotación) constituía para Hjelmslev la mejor manera de testimoniar que los discursos empíricamente atestiguados (los diferentes fragmentos del ‘texto’) ofrecen el espectáculo de un constante abigarramiento códico. (Metz, 1973: 53-54)

Lo que Chatman traduce a un cuadro de fácil lectura en el terreno de la narración audiovisual y que nosotros podemos extrapolar a las definiciones con que estamos trabajando, de tal manera que en el plano del contenido (significado) la historia corresponde a la forma y el relato es su actualización en el plano de la expresión (significante), mientras que el discurso se superpone a ambos y alcanza la intangibilidad de lo connotado.

	Expresión	Contenido
<b>Sustancia</b>	Medios de comunicación en la medida en que pueden comunicar historias (algunos medios son sistemas semióticos por derecho propio)	Representaciones de objetos y acciones en mundos reales e imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo, tamizados por los códigos de la sociedad del autor
<b>Forma</b>	Discurso narrativo (la estructura de la transmisión narrativa) que consiste en elementos compartidos por narraciones	Componentes de la historia narrativa: sucesos, existentes y sus conexiones en cualquier medio que sea

(CHATMAN, 1990: 25)

Que podríamos traducir así:

	Expresión	Contenido
Sustancia	CINE: artefacto fílmico	HISTORIA
Forma	RELATO	DIEGESIS
DISCURSO		

Donde, como puede observarse, se produce un desplazamiento para el discurso que lo vincula al relato y a la historia – plasmada en la diégesis- (es la forma tanto de la expresión como del contenido). Subsiste la duda en torno a la diferencia entre relato y discurso, pero la distinción es importante porque ambos son inseparables (como ya hemos dicho, incluso aunque se dé la ocultación enunciativa). Sería mucho menos ambiguo equiparar relato a enunciado y discurso a enunciación + enunciado (de forma superpuesta, imbricada, implicada, indisoluble...). En otros términos, el relato es un significante cuya significación actualiza la historia (genera la diégesis), mientras que el discurso es ese mismo significante que ha alcanzado un *sentido* mediante la doble actualización de autor y espectador (lector), de ahí que hablemos de denotación y connotación así como de la imposibilidad de que exista un relato fuera de un discurso y a la inversa.

La imagen cinematográfica es una imagen necesariamente connotada, no sólo por las características adjetivas del objeto o sujeto mostrado, por los atributos afectivos del referente, sino sobre todo por el punto de vista elegido para la cámara, su angulación, la iluminación que baña al sujeto u objeto, etcétera. En el acto de encuadrar e iluminar un objeto, el director no puede renunciar a una muy específica producción de sentido, producto de una investidura emocional o crítica, que

se corresponde precisamente con su punto de vista psicológico o moral sobre el sujeto u objeto encuadrado e iluminado. (Gubern, 1994: 270)

Hay otra relación que no podemos dar de lado: la que tiene lugar entre *historia / relato / discurso* en el interior de un mecanismo de efecto de verdad (ya no de verosimilitud) que es ampliable a toda expresión (artística o no). Resulta básico plantear que “el término ‘historia’, en la mayor parte de las lenguas europeas, presenta una curiosa ambigüedad, pues significa, al mismo tiempo, ‘lo que ha sucedido realmente’ y el relato de esos acontecimientos” (Ricoeur, 1999: 133), con lo que nuevamente llegamos a la conclusión de que no es posible un cine que plasme la realidad; las imágenes, por su propia entidad y por el medio en que se construyen, son partes elementales de una ficción y, en muchos casos, contribuyen a crear lo que entendemos por “realidad”, hasta tal punto que “la historiografía recurre a la ficción imaginaria para poner en escena los acontecimientos del pasado, y el relato de ficción sigue las huellas del relato histórico al narrar su historia como si hubiese tenido lugar. De este modo, el tiempo humano, el tiempo contado, nace de los intercambios íntimos que se dan entre la historización del relato de ficción y la ficcionalización del relato histórico” (Kemp, 1997: 319).

El cine clásico es un ‘discurso’ que *tiende* a presentarse como ‘historia’. Hay que entender aquí, por tanto, ‘discurso’ como aquel relato que muestra ostensiblemente las marcas de la enunciación, mientras que la ‘historia’ sería un relato que tiende a suprimir todas las huellas del trabajo del sujeto empírico de la enunciación,

representándose como una *historia de ningún sitio y que nadie cuenta*.

Profundizando en esta dirección, y utilizado las nociones de *primera articulación* (entre fotograma y fotograma y producida por la cámara filmadora) y *segunda articulación* (entre plano y plano, y producida por el montaje), puestas a punto por Román Gubern (1975), André Gaudreault (1984) ha señalado cómo la articulación entre fotograma y fotograma se sitúa naturalmente en el lado de la 'historia' en razón de su carácter absolutamente invisible y transparente (imágenes estáticas separadas por 1/24 de segundo, pero cuya discontinuidad no se percibe en condiciones normales de proyección), mientras que el hecho de que los planos sean unidades discretas, cuya articulación es siempre visible, sitúa la *segunda articulación* en el terreno del 'discurso'. (Zunzunegui, 1995: 183-184)

De ahí que el borrado enunciativo haya resultado siempre vital para los intereses que hay detrás del M.R.I. (nada inocentes), plasmados en el cine clásico, y haya tenido que poner en marcha mecanismos de montaje capaces de sustituir la implícita violencia enunciativa de cada cambio de plano (fragmentación) en una continuidad asumida como tal por el espectador (a través de los *raccords*) que, en esencia, no es sino un efecto de continuo que genera el espacio habitable y la verosimilitud de la representación.

Aunque coincidimos con estas apreciaciones, en cuanto al engaño a que el cine clásico ha sometido a los es-

pectadores, no creemos que pueda establecerse tan rígidamente la disociación entre historia y discurso (ob-sérvese la des-matización entre historia y relato) esencialmente porque, estando en el lado de la enunciación, el discurso siempre está ahí (ostensible o no) y la marca enunciativa puede ser tanto la de una presencia como la de una ausencia. A excepción del cine de los orígenes, donde es factible hablar de la relación unipuntual entre fotograma y fotograma, desde el momento en que se da la sucesión de planos (incluso aunque se trate de *tableaux*) el discurso está presente, no como "terreno" sino como "ente generador"; otra cosa es, por supuesto, la gradación de su intervención. En este sentido, optamos por una posición –ya definida– que trata de despejar la duda inherente a conceptos en que hay una inevitable mezcla de elementos narratológicos y lingüísticos.

Le *discours* est un 'mode d'énonciation supposant un locuteur et un auditeur' (...) Le discours de la langue naturelle possède un certain nombre d'indicateurs (les déictiques) qui rendent facile son identification (temps du verbe, adverbe, etc.) Or, il convient de noter que, contrairement à l'histoire, qui renvoie aux objets réels, aux temps et aux lieux 'historiques', les déictiques se réfèrent à l'acte de discours individuel et en désignent le locuteur. En d'autres termes, ils permettent d'ancrer la langue à celui qui parle, à celui qui en fait usage *hic et nunc*...

Deux traits du *discours* linguistique me semblent donc à retenir avant de pénétrer

le domaine cinématographique: 1) il possède des indicateurs qui rendent possible sa localisation; 2) il livre des informations quant à la situation du locuteur ou de narrateur par rapport aux énoncés qu’il profère. **La question est de savoir si, lorsque l’on parle de ‘discours cinématographique’ (ayant en tête l’image plus ou moins confuse du modèle linguistique), les deux caractéristiques que nous avons dégagées sont encore pertinentes**<sup>1</sup>. (Jost, 1980: 122)

Esto nos lleva directamente a las características de la enunciación, que exceden esta intervención. En cualquier caso, en la medida en que el cine hace uso de mecanismos de representación iconográfica, los préstamos procedentes de otras disciplinas resultan enriquecedores y no tienen por qué ser rechazados, siempre y cuando su utilización tenga lugar desde parámetros de adaptación y/o base de trabajo, pero nunca para su aplicación mimética o transcripción directa; es ahí donde las aportaciones de la semiótica, la lingüística, la narratología, han sido muchas veces tergiversadas. Esto tiene una explicación razonable en la exterioridad con que la teoría se ha enfrentado al fenómeno cinematográfico a lo largo de tantos años, sólo modificada por la constitución del cine como objeto de estudio y su acceso a los medios universitarios.

Resumiendo, hacemos nuestras las conclusiones de François Jost en torno al discurso cinematográfico, cuando dice:

Je caractériserai le discours cinématographique par les traits suivants:

<sup>1</sup> La negrita es nuestra

1. *Le discours cinématographique est un métalangage*: il parle d’abord du langage cinématographique avant de renvoyer à l’émetteur du message;
2. *Le discours cinématographique ne possède pas l’équivalent des déictiques de la langue naturelle*: les marques de ce métalangage sont mobiles et flottantes;
3. *La perception et la définition du ‘discours’ cinématographique varient considérablement en fonction de la période historique, de l’origine sociale et de sa fréquentation de salles*. (Jost, 1980: 125-126)

Con este bagaje de clarificaciones, que en muchos casos se trata de una delimitación de nuestro punto de vista, estamos en condiciones de proponer el uso sistemático de los tres conceptos – *historia / relato / discurso* –, cuyas definiciones ya hemos establecido. Si bien la historia y el relato son fácilmente identificables, veamos cómo las siguientes relaciones nos producen rasgos asimétricos:

*historia = qué se narra = significado #  
diégesis*  
*relato = cómo se narra = significante ~  
enunciado*

Como se puede apreciar, la historia apunta hacia la construcción de un mundo posible de carácter ilimitado; en ella se contienen todos los acontecimientos y todos los estratos espacio-temporales que afectan a la narración, pero no puede equipararse con la diégesis porque ésta es solamente la parte que el relato selecciona de la historia, es la historia de lo representado, *es todo lo que, en su inteligibilidad, pertenece a la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto*

por la ficción del filme (Gardies, 1993: 43, citando *L'Univers filmique*, obra escrita en 1953 por Étienne Souriau). La dicotomía entre mimesis y diégesis, que enfrenta los planteamientos de Platón y Aristóteles, y que hemos heredado en nuestra cultura, se salda con el triunfo de la propuesta aristotélica por la que la diégesis queda “subordinada a la acción de representar de forma creadora las acciones humanas, subordinando la distinción platónica entre exposición por el narrador e imitación-personificación por personajes que hacen la acción, sin olvidar las formas mixtas que dejan lugar para las nuevas artes, el cine entre otras” (Ricoeur, 1988: X).

El relato, por su parte, se corresponde con el significante pero no exactamente con el enunciado, aunque éste sea su vehículo indiscutible. Consideramos esta matización importante en la medida en que el término discurso permanece estrechamente ligado al de relato (para muchos autores son una misma cosa) y para nosotros implica, también, la imbricación entre enunciado y enunciación, que consideramos inseparables. El relato, desde esta perspectiva, no es susceptible de actualización, corresponde plenamente al emisor del discurso y provoca, eso sí, el trabajo hermenéutico del receptor (podríamos decir que es un “espacio textual”).

Para poder centrar mejor el concepto, al hablar de discurso debemos pensar en los dos polos de la comunicación (emisor - receptor) y en la implicación de ambos en el proceso. Hay un “yo” emisor (ente enunciador) que actúa sobre los significantes para construir su discurso, pero hay un “tú” receptor que en el curso de la fruición rehace el texto y produce una actualización para la que, conservando su función de narratario, se adueña del artefacto y comparte el espacio de la primera

persona originaria. En consecuencia, debemos hablar de dos momentos del discurso: el origen y el texto. Esta amplitud de territorio que adjudicamos al discurso justifica el nivel jerárquico sobre sus componentes y la omnipresencia en todas las fases de la construcción de significantes; por eso podemos decir que es el resultado del enunciado más la enunciación, con un criterio similar al que estableceríamos para indicar que es el significante más el significado o la denotación más la connotación.

## 2 BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Alianza, 1998.
- Aumont, Jacques, Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Casetti, Francesco, “Le texte du film” en Aumont, Jacques y Leutrat, Jean-Louis, comps., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen, 1987.

- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1995.
- Gardies, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- González Requena, Jesús, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989.
- González Requena, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature, Valencia / Minneapolis, 1986.
- Gubern, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- Jost, François, “Discours cinématographique, narration: deux façons d’envisager le problème de l’énonciation” en Aumont, Jacques y Leutrat, Jean-Louis, comps., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- Kemp, Peter, “Ética y narratividad”, en Aranzueque, Gabriel (Ed.), *Horizontes del relato*, Madrid, Cuaderno Gris, 1997.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Metz, Christian, *Lenguaje y Cine*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Ricoeur, Paul, “Prólogo” a Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.
- Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Simon, Jean-Paul, “Enonciation et narration”, en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Stam, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Talens, Jenaro, *El ojo tachado. Lectura de “Un chien andalou” de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Vernet, Marc, “Clignotements du noir-et-blanc” en Aumont, Jacques y Leutrat, Jean-Louis, comps., *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- Voloshinov, Valentín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1993.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1995.