

1

**INTERSEMIOSIS NARRATIVAS Y
TRANSFIGURACIONES TEXTUALES
(RITUALIDADES, OPERATORIAS,
PROCESAMIENTOS)**

Carlos Alberto Caudana

*“tratar [al método] sin los privilegios del fundamento,
como una de las voces de lo plural, como una vista, un espectáculo...
engastado en el texto que es, al fin de cuentas,
el único ‘resultado’ de cualquier investigación”*

Roland Barthes

Lo obvio y lo obtuso

Las investigaciones semióticas siempre necesitan de determinadas problemáticas comunicativas a las cuales aplicarse. Del concurso de concretas textualidades producidas en el campo social, del consumo incluso de ciertas informaciones a veces procedentes de otros territorios del saber científico. Aunque procurando salvar (casi siempre) su específica o pertinente fidelidad habida cuenta de que, en dicha instancia semiótica, se constituyen sus presupuestos y se generan sus metodologías.

En este *Cuaderno del Proyecto de Semiótica* abordamos el problema de las prácticas narratológicas, entendidas como *sistemas complejos de producción significativa* en los que interactúan (se sincretizan) *historias, relatos y narraciones*.

Las tres denominaciones (a menudo asociadas –cuando no identificadas– con una misma y sola manifestación) son en cambio reconocidas aquí de manera distintiva: como tres niveles constituyentes e interdependientes en la configuración de un complejo y compuesto objeto textual, el cual será sintéticamente caracterizado como “*narrativas*”. Esto es, como un conjunto de acontecimientos propios de determinado *contenido* (narrativo), pero también como *discursos* (efectivamente) producidos y a la vez como *enunciaciones* ‘situadas’, que actúan de singular manera en sus particulares contextos e intertextualidades específicas.

1. DESDE UN ABORDAJE SEMIÓTICO NARRATIVO...

El inusitado crecimiento de lo que se ha dado en llamar (tal vez con énfasis excesivo) el “*giro narrativo*” en las ciencias del hombre y la sociedad habría de operar, en las últimas décadas, algunos cambios sustanciales en la producción de los conocimientos humanísticos y sociales, incluidos los saberes pedagógicos y didácticos. Del mismo modo, y quizás por lógica consecuencia, estos cambios habrán de incidir en todas y cada una de sus respectivas trayectorias investigativas, toda vez que unos y otros campos disciplinares parecieran haber “recuperado” la importancia de *la narrativa como capacidad humana fundamental*, y (al mismo tiempo) llamado la atención sobre *el rol que desempeñan*

los relatos en las más diversas áreas, saberes y manifestaciones de los referidos dominios en cuestión.

Esta recuperación de la narrativa como *singular* condición humana, que atañe a la vez a lo *peculiar* y lo *genérico* (como “la capacidad más profunda de cada individuo, pero también como un don universal”), motivó en cierto modo que las *prácticas narratológicas* hubieran actualmente devenido una de las “operaciones fundamentales de *construcción de sentido* que posee la mente”. Así, pudo sostenerse por ejemplo que “*soñamos* (tanto como) *ensoñamos narrando; recordamos, prevemos, esperamos, creemos, dudamos, planificamos, revisamos, criticamos, construimos, aprendemos...*, *odiamos y vivimos por medio de narrativas*”¹.

Ahora bien. La eventual constitución de un cierto “*paradigma narratológico*” en el dominio de las investigaciones aplicadas a las ciencias humanas y sociales ha contribuido muchas veces a establecer polos de demarcación científica entre las distintas disciplinas; cada una de las cuales, ante la necesidad de consolidar su respectivo estatuto epistemológico y metodológico², fue signando con sesgos particulares el desarrollo de sus correspondientes prácticas o indagaciones narrativas específicas. La importancia y principales ventajas de tal “paradigma” incluyen sin embargo (como sostiene L. Arfuch) la posibilidad de construir

“tramas de sentido a través de la confrontación y la negociación –entre personajes, argumentaciones, temporalidades disyuntas, lenguas diferentes, voces protagónicas y secundarias–, y articularlas en relatos cuya lógica interna sea susceptible de ser mostrada, no impuesta desde una exterioridad”³.

¹ Respectivamente, Robert Coles (“The call of stories: Teaching and the moral imagination”; Boston, 1989), David Lodge (“Narration with words”; Cambridge, 1990) y Bárbara Hardy (“Narrative as a primary act of mind”; Londres, 1977). Cits. por H. McEwan y K. Egan (1998) en *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Buenos Aires: Amorrortu.

² Me he ocupado especialmente de esta cuestión en el Cuaderno Nro 1 de la colección *De signos y sentidos* (ed. noviembre de 2004, cf. págs. 18 y sgtes).

³ Cf. al respecto, L. Arfuch [(2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina (pág. 196)], quien además agrega que esta “vuelta sobre la narrativa... expresa el ideal de alcanzar una voz no monológica, no investida de autoridad unilateral –lo cual no supone el espejismo de una anulación completa de jerarquías y poderes–, de lograr una ampliación del espacio del decir, en el sentido del dialogismo bajtiniano [...]”

Por otra parte, aunque sin desmedro de sus indudables aportes a la *investigación cualitativa*, los estudios narratológicos aplicados a diferentes campos disciplinares suelen adolecer en general de un aparato conceptual-metodológico suficientemente estabilizado, que permita explicar y comprender los complejos entramados de *sentidos, contenidos y formas significantes* que constituyen (y se entrecruzan en) sus *procesos semióticos* de configuración y desciframiento.

Haciéndose cargo de esta disyuntiva, y procurando a la vez dar alguna respuesta al mencionado dilema teórico, nuestro proyecto de investigación semiótica postula que una perspectiva reconceptualizadora del “*constructo-relato*”, que posibilite concebirlo como una *estructura de significaciones* en la que interseccionan diversas *polifonías*, y que genera recorridos heterogéneos de *voces discursivas* en sus procesos de producción y reconocimiento (textual), continúa subsistiendo como planteo y demandando nuevas, posibles reformulaciones...

Entre las encrucijadas y problemáticas de este marco conceptual, el proyecto ***Travesías del sentido*** se propone reconocer nuevas dimensiones y categorías analíticas e interpretativas aplicadas al *estudio textual y semiodiscursivo* de distintos corpus de relatos verbales, audiovisivos, mediáticos, espectaculares, hipermediales, y otras construcciones narrativas del discurso social. El proyecto pretende articular así, con doble anclaje en su diseño, *puestas* (narrativas) en *sentido* (textual) y *prácticas sociales* correlativas, a fin de contribuir a una mejor explicación y comprensión del entramado de contenidos y formas significantes que constituyen las complejas semiosis en tratamiento⁴.

Entre otras operaciones analíticas aplicadas al corpus textual del proyecto (conformado por textos fílmicos, teatrales, videoclípticos, hipermediales, etc.) se abordan diferentes modalidades constructivas del “pensamiento narrativo” subyacente a los textos en cuestión⁵: sus estrategias referenciales y principales soportes o dispositivos característicos, en conjunción con una diversidad de lenguajes y discursos.

⁴ Cf. al respecto, en los paratextos iniciales de esta publicación, los ocho diferentes recorridos teórico-metodológicos que integran y se desarrollan actualmente en el marco de nuestro proyecto de investigación.

⁵ A propósito de los iniciales trayectos de estas diferentes indagaciones narrativas, cf. especialmente el Volumen Nro 4 de esta misma colección: *Las narrativas como objeto (itinerarios del proyecto)*. Santa Fe: Ediciones UNL. Mayo de 2006.

Precisamente se procura atender, en cada uno de los casos, las modalidades propias de los respectivos *lenguajes, códigos y discursos* constituyentes, así como las particularidades que en uno y otro reviste el proceso y funcionamiento de cada *sistema narrativo* aplicado; conscientes, a la vez, de que no existe una metodología de análisis privilegiada, y de que es la índole misma del material textual, el propio corpus construido y los propósitos perseguidos por la investigación, los que imponen o (mejor) sugieren la forma, los caminos, los instrumentos, las operatorias de análisis e interpretación...

Tratando de afrontar el riesgo y no desentenderse, al mismo tiempo, de la necesaria sensibilidad de los matices y de la rigurosa responsabilidad de los recaudos. Digo: ni ejercitar lecturas que privilegien la glosa, la reducción, el aplanamiento, el corte o escamoteo (del *pensar* o el *decir* del "otro", construido en el texto) ni operar con determinadas urgencias de praxis metodológica que, no pocas veces, desde la imposición de cierta rapidez conclusiva o traslativa del análisis, transmuta el "caso" en simple prueba de *demonstración* o en *estereotipo* de pluralidad, en vez de convertirlo en fehaciente manifestación de lo que (en realidad) es: la *diversa multiplicidad de lo social* ⁶.

Demandas todas (agregaré, en síntesis) de una necesaria y diferente manera de conceptualizar y de redefinir propósitos y alcances en los *territorios del relato y sus indagaciones*, a partir de los postulados de una *perspectiva semiótico-narrativa* que (coincidiendo nuevamente con L. Arfuch) oriente las búsquedas, reflexiones y procedimientos de las *prácticas narratológicas aplicadas al campo social* hacia otras latitudes o direccionalidades. Que

- > enfatice "el *acontecimiento del decir*, la producción dialógica del sentido, y no meramente el 'contenido' de los enunciados";
- > apunte y fundamente, en consecuencia, una "intervención analítica no reduccionista ni desestructurante de las modalidades enunciativas";

⁶ Dicho esto, sin embargo, a pesar de que [...] desde "escuchar" lo (efectivamente) dicho o silenciado por el discurso, hasta "registrar" marcas del olvido o resistencias de la memoria, aún en el caso de toda utilización de citas o fragmentos, el enunciado (siempre) "hace decir" y la interpretación puede resultar (en consecuencia) arbitraria...] existen graduaciones, matices y niveles en cualquier *propósito responsable de manipulación* [L. Arfuch, 2002:198].

- > haga consciente [la dificultosa construcción de todo relato], “su trama a varias voces, su engañosa ‘referencialidad’, y por ende, la necesidad de explicitar los criterios que guiarán la indagación”; y
- > posibilite y genere operatorias de lectura (narratológica) direccionadas a la “confrontación de voces y relatos simultáneos [...], a una ampliación y sensibilización de la escucha, como un proceso complejo donde es importante el momento de la recolección pero también [...] el momento analítico/interpretativo” [2002:197].

2. LAS NARRATIVAS DE / SOBRE EL CINE

Así las cosas (en general, al menos inicialmente), ¿qué ocurre con las problemáticas propias *del cine y las narrativas* (en particular)? Pues bien, pretender abordar el tratamiento de las narrativas fílmicas presupone interrogarse (primero) acerca de la productividad teórica, operatoria y epistémica del específico “hacer” *cinematográfico*, así como de la singular reflexividad que este hacer promueve. Quiero decir: comenzar considerando que, en definitiva, el cine *habla* (sobre...), del mismo modo que (o casi tanto como) *es hablado* (por...) ⁷.

Esta doble *pertinencia discursiva* de las prácticas cinematográficas privilegian, por igual, su condición de (1) *construcción textual* (es decir, de film o registro de un discurso específico, fundado en característicos lenguajes y en dispositivos audiovisuales propios, como resultante de un singular aparato productivo) y de (2) *constitución metatextual* (objeto reflexivo, pertinente o no según se considere, respecto de “otros” discursos que constantemente lo asedian, aluden, refieren..., tematizan, explican, legitiman, evalúan...).

⁷ Cf. p.e. la nómina de textos iniciales de consulta y apoyatura teórico-metodológica que fueran incorporados a las referencias bibliográficas de una propuesta investigativa presentada anteriormente, en esta misma colección: “*Enunciación, expectación y narrativas audiovisuales*”. Se sostenía entonces que dicho diseño de investigación surgía del “inusitado interés que ha despertado en los últimos años el estudio sobre las problemáticas enunciativas, espectatoriales y narrativas (así como la importancia de los aportes efectuados) en el dominio de los análisis discursivos y textuales aplicados al campo audiovisual”. En: C. Caudana (comp.) *Construcción de proyectos en investigaciones aplicadas – De signos y sentidos*, Nro 3, agosto de 2005, pág. 65 y sgtes.

Esta advertencia incluye desde los discursos *técnicos e industriales*, interesados en normatizarlo como práctica, hasta los más diferentes discursos especulativos, cada uno de ellos orientado en función de determinadas exploraciones sobre la pertinencia de lo cinematográfico, que la consideran en relación con distintos ejes de reflexión: discursos *históricos, estéticos, comunicacionales, sociológicos, ideológicos, económicos, institucionales, jurídicos, psicoanalíticos...*

Obviamente, entre estos últimos están también los enfoques *lingüísticos y discursivos*, de corte analítico y crítico, que debaten aquella pertinencia en relación (por ejemplo) con los particulares territorios del lenguaje y la enunciación. Y, naturalmente, los abordajes propios de la *perspectiva semiótica*, que distinguen la especificidad de lo cinematográfico dentro del conjunto de los sistemas productores de sentido (al pensarlo en términos de interrelación, síntesis y síncretis de lenguajes, formatos y dispositivos diversos), y que promueven toda una serie de variadas operatorias analíticas, decodificadoras e interpretativas.

La aparición de la *semiótica del cine* a mediados de la década del setenta, y sus novedosos planteamientos acerca de una necesaria aproximación *metódica* al análisis de los filmes, de un abordaje *sistemático* y del empleo *riguroso* de un conjunto de *categorías bien definidas...* provocó una serie de resistencias y de aprobaciones que (en algunos casos) reestructuraron posiciones en el campo de la reflexión teórica propia de la época, como fue en el caso de los discursos aplicados que procedían de la psicología y la sociología.

Del cruce de opiniones surgieron posturas decididamente encontradas a punto tal que, como sostiene F. Casetti⁸, lo que la semiótica del cine procuraba definir como *voluntad científica* se transformó para algunos en indudable "signo de progreso", pero para otros, en un tópico de incuestionable "aridez"; la preferencial atención puesta en

"los instrumentos más que en los objetos de análisis [fue] para unos la excusa para alejarse de la realidad concreta del cine, y para otros una forma de rigor; su indiferencia por el debate anterior [representó] para unos una prueba de autonomía, y para otros, una mera presunción [...]"

⁸ Casetti, F. (2000) *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra. Pág. 153 y sgtes.

De todos modos, esta decidida identificación y defensa del método permitió, a la incipiente semiótica del cine, instalarse rápidamente en un auténtico sitio de privilegio dentro del concierto de las teorías acerca del espectáculo fílmico: ciertamente en un primer lugar, teniendo en cuenta su *actitud comprensiva* respecto de la problemática de conjunto, y como posicionamiento ejemplar, en tanto *búsqueda de un estilo propio* de investigación en el campo.

Algunos de los ensayos iniciales de Christian Metz son generalmente reconocidos como pioneros e inaugurales de esta corriente investigativa, precisamente por su definido rechazo a los desarrollos *esencialistas*, además de su marcada adhesión a una actitud de aproximación *metódica* al objeto de estudio. Es el caso, por ejemplo, de “Le cinéma: langue ou langage?”, aparecido en 1964 en la revista *Communications Nro 4*, “La grande syntagmatique du film narratif” (*Communications 8*) y “Le dire et le dit au cinéma” (*Communications 11*), los dos primeros posteriormente incorporados a sus *Essais sur la signification au cinéma*⁹.

Al primero de dichos ensayos lo ocupan, en particular, recorridos y alternativas de dos problemáticas de fondo. La primera: diversos planteamientos a propósito de los límites y objetivos del dominio de estudios cinematográficos y, especialmente, la pregunta acerca de si el cine podría constituirse en un fenómeno adecuado para el análisis semiótico¹⁰, habida cuenta de la pertinencia de sus instrumentos de análisis. La segunda resulta aún hoy, sin duda, más específica: si ante los problemas propios de investigación sobre lo fílmico nos estamos situando frente a una cuestión de “*lengua*” (es decir, un repertorio codificado de símbolos, figuras o fórmulas a las cuales podemos hacer constante referencia) o de “*lenguaje*” (esto es, un discurso hasta cierto punto espontáneo y autorregulado).

“*Hay que crear una semiología del cine*”, postula sin embargo abiertamente Ch. Metz (1972:139); en cuanto a su definición por el dilema inscrito en el título

⁹ Metz, Ch. (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck. Cito por su ed. cast. (1972) *Ensayos sobre signification en el cine*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

¹⁰ En sentido estricto se hablaba entonces de determinadas adecuaciones y requerimientos de un “*análisis semiológico*”, teniendo en cuenta el predominio y plena vigencia de la lección saussureana y la lingüística estructuralista. Precisamente el vol. 4 de la revista “*Comunicaciones*”, en el que aparece “*El cine: ¿lengua o lenguaje?*”, llevaba por título *La semiología*.

del ensayo, y a pesar del contexto (fuertemente) estructuralista en el que se desarrollan estas primeras aproximaciones, se pronuncia a favor de lo fílmico como lenguaje. Para Metz el cine no es una lengua pues (a diferencia de las lenguas naturales) no posee el rasgo fundacional de la “doble articulación” ni satisface plenamente los elementos definicionales que la caracterizan. Ni el cine posee *unidades fijas de sentido* (cada encuadre, p.e., constituirá siempre un “caso” en sí mismo), ni unidades carentes de significado (cada parte de un “determinado” encuadre, *posee ya un sentido*).

A pesar de esta aparente o relativa contradicción según la cual, por no poder ser asociado el cine con las características propias de una “lengua” (régimen oposicional, arbitrariedad de sus significantes, etc.) carecería en principio de interés para el análisis semiótico o semiológico, Ch. Metz propone y legitima el reconocimiento de una opinión contraria, que

“consiste en concebir la empresa semiológica como una *investigación abierta*, a la que no le esté vedado asumir aspectos nuevos; el ‘lenguaje’ (en el sentido más amplio del término) no es cosa simple, y los *sistemas flexibles* pueden ser estudiados, en cuanto sistemas flexibles, a través de *métodos apropiados*” (Metz, 1972: 135-6).

Lo cierto es que la propuesta exploratoria de Ch. Metz suscitó un inmediato y amplio debate en el que participaron, entre otros, U. Eco, G. Bettetini, E. Garroni, P. Pasolini, etc.¹¹ hasta que, ya hacia principios de los '70, la semiótica del cine pudo ser considerada como un dominio de estudios en plena expansión, con un conjunto de investigaciones que procuraban dar cuenta de las

¹¹ No es mi intención (por lo menos aquí) detenerme en los avatares, encrucijadas y desarrollos programáticos de una “(meta)narrativa teórica sobre el cine”, actualmente en proceso de elaboración, por lo que sólo mencionaré un par de circunstancias más. Sin embargo, más allá de lo anecdótico, no es casual esta participación casi exclusiva de semiotistas italianos a través de este conjunto de primeras exploraciones y contribuciones. Es precisamente en Italia donde comienza a desarrollarse la corriente semiótica fílmica, a partir de numerosos aportes efectuados en dos congresos internacionales dedicados al “lenguaje del cine”, en 1966 y 1967, los que tuvieron lugar en el marco de la *Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro*. Las actas de ambos congresos, con el registro de importantes intervenciones de los autores citados, fueron posteriormente reeditadas en (1989) *Per una nuova critica. I convegni pesaresi / 1965-1967*. Venecia: Marsilio.

problemáticas extensivas del campo. Desde la “codificabilidad” del discurso cinético y sus vinculaciones con los restantes lenguajes (I. Lotman, V. Ivanov) hasta la especificidad de los respectivos “materiales filmicos” (A. Helman, G. Brunetta), pasando por las retóricas de la imagen, las relaciones entre lenguaje y realidad, las estrategias del análisis discursivo, la utilidad de la semiótica para la crítica espectacular, etc.

Si la transición de los ‘60 a los ‘70 merece ser considerada como la de años de *expansión* de la semiótica cinematográfica, del ensanchamiento y ampliación de sus iniciales marcos de referencia, los años posteriores podrían ser caracterizados como los de una etapa de *dispersión*. Efectivamente, las orientaciones de la “nueva” semiótica y del denominado “giro textual” aperturan las investigaciones del cine hacia otros intereses. Desde la necesidad de “desmontar” ideologías dominantes (con su consecuente acercamiento a los ámbitos reflexivos del psicoanálisis y el marxismo, y su distanciamiento crítico de los planteos taxonómicos del estructuralismo)..., hasta diferentes indagaciones interesadas por áreas cada vez más restringidas o específicas: la cuestión de los géneros filmicos, el ámbito productivo y los aspectos de la “industria” cinematográfica, el análisis de las películas concretas, etc.

En rápida síntesis podría decirse que la noción de *sistema* será progresivamente sustituida por la de *proceso*, y terminará por redefinirse el objeto de estudio: la preocupación teórica y metodológica se desplazará ahora del tratamiento del cine como “campo de posibilidades”, al análisis (grupal o individual) de los textos filmicos como “dominio de realizaciones”.

Una vez más, al lado de este nuevo conjunto de intereses, reaparecerá la *cuestión narrativa* que en realidad nunca dejó de preocupar a la semiótica cinematográfica. Desde la revisión de las tipologías iniciales de Ch. Metz hasta las nuevas contribuciones de A. Gardies, F. Jost y A. Gaudreault, se amplía entonces el horizonte de las indagaciones narratológicas filmicas, afincándose ahora en problemáticas tales como las del *acto mismo de narrar*, la *funcionalidad de la enunciación* y la *construcción del punto de vista*, capaces (unas y otras) de “anclar” el relato cinematográfico y de “asignarle” a la vez un sesgo u orientación determinada.

De manera simultánea a estos desarrollos, y partiendo de considerar la construcción del texto filmico como un conjunto de virtualidades, algunas

investigaciones posteriores examinan los modos en que el texto evidencia su *proyecto comunicativo subyacente* y organiza el flujo informativo: tal el caso, por ejemplo, de algunos intentos (como los de D. Chateau y M. Colin) de aplicar al cine los modelos de las gramáticas generativo-transformacionales.

De las postrimerías de una “segunda semiótica” se opera así, en las últimas décadas, un deslizamiento de los intereses teóricos y metodológicos (ahora caracterizados como “post-semióticos”), hacia nuevos recorridos abiertos y de movimiento centrífugo, aunque siempre atentos a las dinámicas e implicaciones del texto fílmico. Un ámbito de estudios que se nos presenta como sumamente rico en posibilidades, tanto por la trayectoria en la que se inscribe como por las innovaciones que propone.

Desde la ampliación de sus intereses hasta la recuperación de sus mejores tradiciones, desde la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración hasta la disputa por establecer encuentros comparativos con otras formas de investigar en el campo...

3. DEL LEER (Y DEL DECIR, RESPECTO DE) UN NARRAR FÍLMICO

Efectuaré, a partir de aquí, una serie de sucesivos recortes al interior de este ordenamiento general de consideraciones semióticas referidas al cine como *construcción discursiva*.

Propiciar por ejemplo la lectura crítica de un texto fílmico (de todo texto audiovisual, en realidad) debiera consistir, básicamente, en desmontar la aparente “naturalidad” de las imágenes, en discutir la supuesta “transparencia” de su proceso de producción. En tanto que *sistema* (específico) *de representación*, toda película cinematográfica podría ser así considerada como la evidencia o manifestación (textual) de un dinámico proceso de “formalización” de ciertas categorías significativas, a menudo implícitas o subyacentes.

Como la *forma* (específica) *de un contenido*, en definitiva: de una construcción narrativa y discursiva que (además) conceptualiza, clasifica y organiza reglas, comportamientos y convenciones sociales que se traducen en diferentes prácticas (culturales, institucionales, estéticas, políticas, etc.) desarrolladas en determinados contextos...

Teniendo en cuenta que tales regularidades, códigos y convenciones no se limitan, en el caso de la *textualidad filmica*, a lo que habitualmente se concibe como el “contenido” de una película (lo-representado), sino que abarca al “cómo” se construye ese contenido (el-sistema-de-representación)¹², nuestro abordaje del objeto de estudio¹³ procurará dar cuenta, progresivamente y a la vez, de *tres contextos* de manifestación, concebidos como tres instancias de permanente interacción y “negociación” de significados:

- > las circunstancias de *producción* textual (contexto de enunciación)
- > la conformación *semiótico-estructural* del texto (interacciones texto/contextos), y
- > los niveles de *consumo, reconocimiento y audiencia* (contexto de recepción textual).

Considerada entonces en términos de semiótica textual, la índole *narrativa* de nuestro objeto-problema podría ser reconstituida (al menos, en una primera instancia) a través de un complejo *recorrido generativo de significaciones* que, a partir de estructuras subyacentes de sentido, aflora o se manifiesta a través de un *proceso de productividad* en el que se articulan e interactúan diferentes componentes del “contenido” y de la “expresión” filmicas: acciones, personajes, espacios, tiempos, enunciaciones, focalizaciones, etc.

Dichas *travesías narrativas del sentido* (modalidades, estrategias y efectos de dicho proceso configurativo del objeto denominado “texto filmico”) podrían ser analizadas e interpretadas, en esta particular concepción, desde (por lo menos) *seis perspectivas teórico-explicativas* complementarias de abordaje: desde una *analítica*, una *morfología*, una *taxonomía*, una *poética*, una *retórica* y una *pragmática* textual¹⁴:

¹² El deslinde de “lo representado” y “el sistema (filmico) de representación” anticipa aquí la posterior distinción entre “diégesis” y “discurso”, habida cuenta de su inclusión en una segunda dimensión analítica de la diferenciación establecida entre “relato” y “narración”.

¹³ Las consideraciones en otra oportunidad efectuadas, a propósito de los “documentales cinematográficos” (cf. C. Caudana [2004] “Travesías del documental”, en *De signos y sentidos*, 1; espec. págs. 63-4), pueden extrapolarse aquí al discurso audiovisual (en general) y a los textos fílmicos (en particular).

¹⁴ La posterior propuesta, referida a la primera versión (semiótico-estructural) de una eventual “gramática” narrativa, reformula y articula algunas de estas caracterizaciones generales. Cf. al respecto J.G. Jiménez (1996) *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

- > La *primera* se ocuparía de identificar las unidades del sistema y del proceso fílmico, y de detectar el comportamiento funcional e interactivo de las mismas.
- > La *segunda* perspectiva procuraría caracterizar los “patrones” u “observables” que constituyen la particular estructura (sintagmática) del texto fílmico.
- > La *tercera* permitiría clasificar y tipologizar o, por lo menos, establecer algunos parámetros o principios de organización “paradigmática” del *corpus*.
- > La *cuarta* y la *quinta* favorecerían la reflexión acerca de las normatividades caracterizadoras del complejo textual (lo “invariable”, digamos), y también sus variantes estratégicas y estilísticas. Esto es, lo creativo y lo transgresor o lo transgredido en el proceso fílmico: las operaciones retóricas que lo enriquecen, las posibles lecturas interpretativas que lo abarcan, etc.
- > La *sexta* perspectiva complementaria, finalmente, por situarse en un paradigma de “comunicabilidad textual”, permitiría estudiar las diferentes relaciones existentes entre los signos cinematográficos, sus potenciales intérpretes y usuarios empíricos.

El siguiente (primer) acercamiento propuesto a las problemáticas del filme concebido como *signo textual narrativo*, incluye aspectos y componentes de estas diferentes perspectivas de abordaje, pero adopta (de manera particular) los que corresponden a los dos primeros “enfoques”, *el analítico y el morfológico*.

Este recorte y selección de perspectivas deviene de la singular conceptualización de “modelo” que sustenta la propuesta, en tanto que se direcciona a la atenta observación e identificación (en un determinado texto cinematográfico) de las unidades que lo conforman como *sistema de producción significativa* y como *proceso narracional*, a la vez que permite reflexionar acerca del específico “comportamiento” funcional e interactivo de las propias unidades constitutivas de dicho sistema.

4. ASEDIOS AL OBJETO DESDE LAS GRAMÁTICAS DEL CINE ¹⁵

Consciente de estar abordando el problema desde una perspectiva “sesgada” (en definitiva, insuficiente), procuraré delimitar a continuación un posible primer “modelo analítico”, de base semiótico-estructural, que pretenderá ser posteriormente enriquecido por otras aproximaciones.

Este inicial planteamiento intenta recuperar (como ya dije) algunos presupuestos y contribuciones de los denominados “modelos gramaticales”, tanto aquellos referidos al estudio sintáctico de los encadenamientos narrativos, de fundamento lingüístico, como de otros aportes superadores de ese marco analítico, que buscan justificar sus correspondientes “sintagmáticas” a partir de la identificación y el aislamiento de códigos audiovisuales específicos.

No obstante aquellas primeras cautelas, se tratará asimismo de proponer una aproximación (analítica, gramatical, sintáctica... pero) sustentada en una “*idea constructiva de relato*”.

¹⁵ La incorporación del enunciado “*modelo gramatical narrativo*” demandaría en realidad explicitar unos cuantos supuestos, que alcanzaran a dar cuenta suficiente de algunos estrictos recaudos y reservas adoptadas. Sólo diré por ahora que la noción de “*modelo*” es aquí utilizada en su acepción de *representación simplificada y abstracta* de aspectos característicos de un *fenómeno real complejo*, como es sin duda el caso de las narrativas fílmicas. Dicha “representación”, sustentada en determinadas teorías e hipótesis, debiera facilitar la descripción más o menos exhaustiva del fenómeno en consideración, de las normas y principios específicos que lo configuran (de la “predecibilidad” de su funcionamiento sistémico y procesual, por ejemplo), y permitir a la vez evaluar la eficacia de ciertos resultados a través de su aplicación.

Respecto de la mención “*gramáticas narrativas*”, las mismas reconocen diferentes procedencias de la lingüística estructural y transformacional (N. Chomsky, por ejemplo, asociaba “modelos” con “gramáticas”) y presuponen que, así como todo texto narrativo consta de determinadas unidades específicas, organizadas de acuerdo con un conjunto de reglas, es posible describir el funcionamiento estructural de tales textualidades del mismo modo en que se describe la organización de las lenguas naturales. Sería el caso por ejemplo de diferentes autores que (como los “iniciales” R. Barthes, T. Todorov, A.J. Greimas, W. Hendricks, entre otros, a propósito de la teoría literaria, y sólo en principio) han procurado esbozar una *gramática textual narrativa* apoyándose en determinadas unidades básicas, las cuales se corresponden con categorías propias de la estructura sintáctica oracional, explicitando además las reglas que presiden ese encadenamiento y estableciendo a priori los tipos posibles de articulación secuencial resultantes. Cf. p.e. *Análisis estructural del relato*, *Semántica estructural*, *Literatura y significación*, *Gramática del “Decamerón”*, etc.

En términos más específicos: una compleja fenomenología textual concebida como *proceso generativo* que sólo puede ser *comprendido e interpretado* si se lo acompaña en su "recorrido" y se lo aborda con una mirada integradora, en su intrínseca dualidad de *acontecer-narrado* ("historia", en tanto contenido formalizado) y de *forma-de-ser-contado* ("discurso", en tanto forma expresiva). Quiero decir: identificando los diferentes códigos que se implican en su *funcionamiento*, y estableciendo entre ellos las relaciones que manifiestan o evidencian la *polifonía textual* que soporta y constituye la estructura del relato.

Esta propuesta modélica *gramatical-procesual* para el análisis de los textos cinematográficos parte, en consecuencia, del supuesto de que lo *sistémico* (aquí, en una doble acepción, configurativa e indagatoria) constituye el modo propio y específico de *organización y funcionamiento* de las narrativas fílmicas. En tal sentido, numerosos autores (R. Bataille, D. Dreyfus, Ch. Metz, P. Pasolini, G. Sadoul, R. Spottiswoode, J. Thenon, F. Vanoye, entre otros) se han dedicado en las últimas décadas al estudio de los "lenguajes", las "gramáticas" y particulares "sintaxis" del universo audiovisual en general, y del cinematográfico en especial.

Ahora bien: reflexionar a propósito de la *sintaxis narrativa* como modalidad característica de articulación secuencial de las acciones y acontecimientos (narrativos) presupone, en este modelo gramatical, la distinción teórica entre *historia* y *discurso*. Importa distinguir entre *qué se narra* y *cómo*, o entre *contenido formalizado* y *forma de la expresión*, por cuanto es en el nivel de la "historia" y, en sentido estricto, en el plano de las unidades nucleares y funcionalmente pertinentes que la constituyen, donde (de manera inestable y problemática) se ubica la *cuestión sintáctica*.

La formulación de la pregunta acerca de si es posible *analizar el encadenamiento sintagmático de las secuencias narrativas*, empleando la sintaxis así como la concibe el "modelo gramatical" aplicado a las lenguas naturales, requiere sin embargo establecer una serie de matizaciones previas, a propósito de la

incidencia (por ejemplo) de los *parámetros temporales y lógicos* en el proceso de estructuración de los eventos que componen *el nivel de la historia*¹⁶.

La postura de Todorov puede ser considerada, en este sentido, una propuesta integradora o sincrética acerca de los avances y contramarchas en la constitución del "acontecer-narrado". Según esta postulación, la sintaxis narrativa conjugaría a la vez una *lógica de la sucesión*, o de la conexión causal y/o temporal de las acciones funcionales, y una *lógica de la transformación*, o del establecimiento "paradigmático" de relaciones opositivas entre semejanzas y diferencias de los respectivos aconteceres o comportamientos considerados.

Otros autores, como Lubomir Dolezel, sostienen en cambio que el abordaje sintáctico de la composición de las "historias" no debiera sustentarse en criterios de temporalidad y/o logicidad, en parámetros de consecución y/o consecuencia, sino en principios de *homogeneidad modal* a partir de los cuales los relatos complejos podrían ser descompuestos en "átomos" narrativos, organizados en torno de una serie finita de modalidades: motivos de posibilidad (historias *aléticas*), de autorización (*deónticas*), de valor (*axiológicas*), de conocimiento (*epistémicas*)...

En otras direcciones relativamente afines con estos desarrollos, algunos autores (como Christian Metz¹⁷, por ejemplo) han planteado la existencia de una *doble identificación cinematográfica* del espectador; aunque dichas identificaciones tienen en realidad menos que ver con efectos de relación psicológica

¹⁶ Los posformalistas rusos (V. Propp, por caso) sostienen la irreductibilidad del orden cronológico y la prevalencia del factor "tiempo" en la construcción estructural del sistema narrativo; los estructuralistas franceses (el caso de Cl. Bremond) postulan en cambio una "lógica elemental" de las acciones o comportamientos habituales que, combinados en secuencias complejas, permiten formular modelos deductivos sobre una gama de "posibles narrativos".

¹⁷ Transponiendo la tópica freudiana al terreno cinematográfico, Christian Metz [cf. *Psicoanálisis y cine. El signifiicante imaginario*. Barcelona: G. Gili. Ed. 1979, espec. págs. 50 y sgtes] entre otros autores, han planteado la existencia de una *doble identificación cinematográfica* del espectador. Con la cámara, en primer lugar, en tanto "mirada" (que ha-visto-antes lo que él está mirando-ahora), y que lo coloca en una posición de omnipotencia. En segundo lugar, con el "desdoblamiento" de su propio saber o conocer: por un lado, el espectador es consciente de encontrarse ante un "espectáculo" (*imaginario, ficcional, artificial...*) frente al cual adopta una posición *pasiva y externa*; pero por otro, esta percepción de "lo real" (esta identificación *–activa, interna–* con el acto mismo de la percepción) reconstituye el "imaginario-percibido" como continuidad en el interior mismo del sujeto.

(la identificación con tal o cual personaje de ficción, por caso) que con *efectos estructurales* del mismo texto fílmico (la "circulación" de las identificaciones, por ej., debido a la rotación de diversas técnicas de *découpage* y la progresiva selección de diferentes *puntos de vista*).

Así es que otros autores (como Jacques Aumont y su equipo de colaboradores¹⁸, por ejemplo) han destacado, como previa a cualquiera de estas identificaciones, la existencia de lo que denominan una *identificación primordial con el relato* que, en todo caso, el cine compartiría con las restantes "artes narrativas". Del mismo modo que en el caso de esta vinculación primordial o primaria, la identificación con el relato pareciera revelarse como *condición indispensable* para que el film mismo pueda elaborarse.

Todo lo cual vuelve a remitirnos a los trabajos pioneros de semiótica textual, narrativa y discursiva de la Escuela de París (Greimas, Courtes, Odin, entre otros) cuando se "instala" *la narratividad como base estructural del sentido*: de lo narrativo, en cuanto tal, como proceso y fundamento de toda construcción (textual) de sentido...¹⁹ (y no sólo de los mitos o cuentos tradicionales, ni siquiera sólo de los relatos que se generan en relación con una textualidad literaria).

Sin pretender por ello dictaminar o concluir sobre el agotamiento de esta tradición narratológica (con respecto a cuestiones sintácticas posibles de ser aplicadas a la construcción narrativa fílmica), sólo mencionaré finalmente la postura de un cineasta y teorizador ubicado en las antípodas de las anteriores

¹⁸ Cf. Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1989). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós. La razón de ser de tales identificaciones se encontraría en la analogía existente entre las estructuras fundamentales de todo relato y la "estructura edípica", según fuera formulada por Freud: todo relato ejemplificaría así el "conflicto básico" existente entre el deseo y la ley.

¹⁹ Vale recordar aquí que, en una etapa posterior de su producción teórica y metodológica, los nuevos aportes o reformulaciones de la semiótica greimasiana procuraron superar aquella primera instancia puramente *heurística* del "saber" textual (un diversificado conjunto de procedimientos sistemáticos, destinados a la decodificación de la *materialidad significativa* del texto) proyectándola, en esta segunda, hacia las más diferentes *formas* y los *modos* más generales del "razonamiento" discursivo. Esta reorientación de la teoría se capitaliza, entre otros sentidos o direcciones fundamentales, cuando al reconceptualizar las categorías iniciales, trasciende los estudios narratológicos y hace extensiva la "idea de narratividad" a todo *depósito de formas de significación*: a una estructura o mecanismo que subyace a toda *actividad humana significativa*. (Relacionado con esto, cf. lo expresado al final de este trabajo.)

aproximaciones “lingüísticas” al problema. Me refiero a Pier Paolo Pasolini quien sin embargo ha pretendido “gramaticalizar” el cine, entendiéndolo como “*cine-lengua*” y a las películas como “momentos escritos” o meros registros de una lengua preexistente: la “*lengua de la acción*”.

Siguiendo el modelo (verbal) de la doble articulación lingüística, Pasolini propone articular, a través de la lengua del cine, *monemas* (unidades significativas, equivalentes a los encuadres) y *cinemas* (objetos y acciones de la realidad, en tanto portadores de significación), a partir de los cuales sienta algunos basamentos para la elaboración de una gramática cinematográfica, complementaria de una retórica y una estilística fílmica. Para decirlo con palabras del crítico V. Saltini: así como “Barthes quiere utilizar la lingüística científica, la de los lingüistas; [este] último y más impenitente gramático del cine [Pasolini] aplica, en cambio, su lingüística particular y personal”.

En cualquiera de los casos mencionados, la sintaxis aparece siempre considerada como una componente esencial del código lingüístico, y sus unidades mínimas se convierten en instrumentos específicos del análisis textual narrativo.

Pero lo cierto es que, en el compuesto entramado de la discursividad cinematográfica, no existe un código “soberano” que pueda imponer sus mínimas unidades (a los restantes) para el análisis textual. Contrariamente, los filmes se ofrecen a través de una *superficie textual sumamente compleja, temporal y espacial* a la vez, en la que intervienen y participan *multiplicidad de códigos y subcódigos*; y cada uno de ellos posee sus propias unidades analíticas las cuales, a lo largo del discurso que los constituye se superponen, imbrican, solapan... sin que sus límites, bordes o fronteras coincidan forzosa y necesariamente.

Esto es, en buena medida, la empresa iniciada décadas atrás (y, una vez más, posteriormente enriquecida) por Christian Metz, para quien *el análisis narrativo fílmico no puede fundarse en una sintaxis de base lingüística sino en una “gran sintagmática”*²⁰. Esta contundente aseveración implica operar un cambio teórico, epistémico y metodológico esencial, que reemplace las *unidades materiales* (los lenguajes, el verbal entre otros) por las *unidades de pertinencia*: el aislamiento

²⁰ “La gran sintagmática del film narrativo” se denomina, precisamente, el artículo incorporado por Ch. Metz al volumen colectivo (Barthes, Bremond, Greimas, Todorov y otros) de “Análisis estructural del relato”, Revista *Comunicaciones* Nro 8, Ed. Du Seuil, 1966. Cf. versión castellana (1972) Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

de los principales códigos y subcódigos cinematográficos y, a partir de ellos, determinar las unidades mínimas que corresponden a cada uno.

A manera de ejemplo. Sea que se lo considere desde la perspectiva narrativa (esto es, como secuencia de *acontecimientos*), sea que se lo analice desde un punto de vista formal o material (como articulación de *planos*, por ejemplo), el *relato filmico* constituye un "gran sintagma cinematográfico" que puede ser dividido en segmentos menores o unidades mínimas (no sintácticas), susceptibles de aparecer en diversas combinaciones. Dichos *segmentos sintagmáticos autónomos* (la denominación también corresponde a Ch. Metz) constituyen subdivisiones fílmicas de primer nivel, o sea no dependientes de subdivisiones anteriores, y pueden ser reagrupados en seis tipos básicos: la *escena*, la *secuencia*, el *sintagma alternante*, el *sintagma frecuentativo*, el *sintagma descriptivo* y el *plano autónomo*.

La *escena*, por caso y a la vez analogía con el teatro, es la reconstrucción por medios fílmicos de una unidad "concreta" (un lugar, un momento, una pequeña acción particular...) y, desde el punto de vista de su funcionalidad narrativa, definible "según una determinada configuración de personajes" (Metz), intercambios de acción, etc. Es en la *escena*, dice J. González Requena²¹,

"donde la *escritura fílmica* produce su efecto de sentido de base: la *representación*. En la *escena* se despliegan la gran mayoría de los *parámetros significantes* del film: parámetros de interpretación, de iluminación, de movimiento de cámara y de objeto, de planificación, de encuadre y de composición [...]. En el cine (por lo menos, el que responde al modelo *representativo-narrativo*) sólo comienza a existir (el) sentido a partir de la *escena* y, más exactamente, a partir de su clausura. Por debajo de ella pueden existir significados denotados por las imágenes pero nunca sentido... Sólo con su cierre, *la escena se ordena en sistema y sus significantes son recubiertos de sentido.*"

También en términos de U. Eco, el "lenguaje audiovisual" (según su concepción: un mero y simple *enunciado metafórico*, que ha servido para referirse al aspecto comunicativo de los *mensajes* difundidos por los *medios* audiovi-

²¹ Cf. artículo "Film-texto. Semiótica", en *Contracampo*, Año 2, Nro 3, Madrid, junio 1980, con mis subrayados.

suales) se ha convertido en objeto de análisis semiótico sin haber sido antes identificados los *signos* que lo caracterizan y los *códigos* que lo rigen. Es que, en la discursividad audiovisual, entendida como complejo sistema de producción significativa, intervienen diferentes códigos y (éstos, a su vez) de diversa índole, entre los cuales (y sólo como una especificación más, entre otras tantas) participan los códigos lingüísticos.

Entre las demás series que constituyen lo cinematográfico, pueden reconocerse por ejemplo los *códigos tecnológicos, visuales, sonoros, de montaje*, etc., cada uno de ellos (como ya se dijo) con sus correspondientes *subcódigos* y “materialidades” *expresivas o significantes*: tipos de planos o de angulaciones, operaciones y tipos de montaje, etc.

Negar en consecuencia la *competencia discursiva* de las imágenes, cuando el cine lleva ya (y a través de ellas) más de un siglo *narrativizando “historias”*, sería (precisa y paradójicamente) negar una evidencia histórica. Queda claro entonces que, desde un punto de vista teórico tanto como operacional, *un exclusivo análisis sintáctico del texto filmico resultaría innegablemente reduccionista*. El camino de la sintaxis (al menos, de la sintaxis lingüística o “gramatical”, en sentido lato) aparece, en síntesis, como escasamente productivo en el ámbito cinematográfico, toda vez que

“la imagen, considerada como signo textual, no refleja un simple objeto del mundo natural sino un objeto *procesado* conceptualmente y culturalmente *conformado*. No existe, pues, la imagen pura, la imagen denotativa, y ello constituye un terreno especialmente versátil y movedido para las pretensiones lingüísticas y semiológicas...”²²

La tentativa por definir (en términos *formales*) los principios que rigen el montaje y la organización de las unidades sintácticas insinúa y privilegia, no obstante, la existencia de macroestructuras textuales en la configuración, cohesiva y coherente, de una *textualidad narrativa filmica*. Pero los textos audiovisuales (en general aunque particularmente los cinematográficos) son

²² “... dignas de *mejores causas*”, según concluye Jesús García Giménez (cf. *Narrativa audiovisual*, ob. cit., pág. 39), a quien particularmente seguimos en este relevamiento.

textos muy complejos, que oponen resistencias a una “cerrada” *catalogación de funciones y reglas combinatorias*.

Por un lado, sus implicaciones semánticas no se agotan en una mera funcionalidad “contenidista”, ya que proliferan a través de expansiones discursivas *no narrativas*: ciertas descripciones, algunos diálogos, determinados comportamientos e indicios, etc. Por el otro, acusa la permanente intervención de numerosos factores extralingüísticos que, en principio, tampoco podrían ser dimensionados como narrativos: algunas convenciones propias de los géneros, las coordenadas espacio-temporales de determinada época, ciertas rutinas culturales, etc.

Por lo cual pareciera, al menos hasta acá, que el problema de la “formalización” de los *modelos narrativos filmicos* tendría que ser abordado dentro del marco de un encuadramiento reflexivo mayor, o bien en una instancia posterior a la de estos planteamientos “gramaticales”. Además, con una definida referenciación a los *sistemas de modelización de la cultura*, en la medida en que la “lógica” de las narrativas forma indudablemente parte de la “lógica” de los códigos humanos: esto es, de los comportamientos humanos, de las ideologías, de las subjetividades, de las interacciones sociales...²³

5. ACERCA DEL FILME Y NUEVAS (RE)FORMAS DE LA SIGNIDAD

Otras reflexiones epistemológicas efectuadas a propósito de nuestro objeto insisten, sin embargo, en la posibilidad (o en la necesidad, según el caso) de

²³ A diferencia de las perspectivas textualistas de tradición saussureana (desde Jakobson a Barthes, pasando incluso por Hjelmslev –a quien “reconsideraremos” a continuación–), o de sus variantes metasemióticas y generativas (Genette, Greimas) las cuales, con sus diferencias o matices, restablecerían igualmente modelos teóricos y descriptivos de base lingüística, I. Lotman y los semiotistas de la Escuela de Tartu representarían una *orientación semiocultural* en la conceptualización del texto. El “texto lotmaniano” (constructo teórico en el que estoy pensando cuando postulo la necesidad de nuevos replanteos para esta cuestión) constituye una unidad *finita, cerrada* desde el punto de vista formal, aunque *heterogénea y dinámica* en cuanto a los diferentes códigos y lenguajes que permite ingresar a su “sistema”, a su vez organizados de maneras diversas y en múltiples combinaciones. Cf. asimismo M. Bajtin y la noción de *enunciado plurigenérico y plurilingüe*. Respectivamente: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, ed. 1996) y *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, ed. 1982).

proyectar “nuevos” abordajes sintácticos o gramaticales sobre las narrativas cinematográficas. En la situación que particularmente me interesa, desde la perspectiva de una “lingüística externa” por ejemplo: en tanto que la *imagen* constituye y puede ser analizada como un *texto*, en el sentido en que lo consideran L. Hjelmslev y la escuela glosemática. Esto es, como un “conjunto finito y analizable de signos...”²⁴

Desde dicha perspectiva no sólo tendrían sentido los enfoques descriptivos y explicativos de una “lectura” (textual) analítica e interpretativa de las imágenes fílmicas. Por el contrario, la conceptualización de la *imagen como texto* permitiría fundamentar tanto los principios de una *gramática “intra-textual”* del filme (que estudiaría y analizaría la constitución y relaciones existentes entre los signos componentes de la imagen) como los de una *gramática “inter o trans-textual”* (que se abocaría al estudio de los entrecruzamientos –localizados, en principio, en la “superficie” de los textos cinematográficos– de los códigos de la sociedad, de la cultura, de la historia...)²⁵

La adecuada profundización de estas posibles perspectivas y sus correspondientes nuevas demandas teóricas y metodológicas requieren, no obstante, por lo menos una rápida consideración previa respecto del importante problema conceptual de la *representación*: cuestión clave en torno del debate acerca de la *significación de las imágenes* (en general) *cinematográficas* (en particular).

Más allá de los activos desacuerdos existentes entre las asociaciones del concepto de representación con los de *semejanza y/o de sustitución*²⁶, cualquiera de las dos hipótesis precisa de (por lo menos) dos condiciones para su eventual validación. La una: que las *formas “autoricen”* a los *significados* con

²⁴ En términos lingüísticos, L. Hjelmslev utiliza la noción “*texto*” para designar la totalidad de una cadena lingüística, en principio ilimitada si se tiene en cuenta la productividad del sistema. El reconocimiento de *unidades máximas recurrentes* permiten analizarlo y establecer el tipo de lingüística o de “gramática” por constituir: así, elegir el “discurso” como unidad máxima recurrente del texto dará lugar a la construcción de una *lingüística discursiva*. En tanto *representación semántica* el texto es indiferente a los modos de manifestación semióticos (que son lógicamente ulteriores). El texto espectacular, por ejemplo, comprende el conjunto de “lenguajes de manifestación” (entonación, gestualidad, mímica, proxémica, programación cromática, juegos de luces, etc., además del verbal) a los que recurre.

²⁵ Cf., para el caso, las referencias apuntadas en cita 23.

que se las inviste; la otra: que los *contextos* los “legitimen” (a los significados adjudicados)...

En otras palabras: una *forma que significa* de una particular manera en determinado *contexto*, puede significar diferente dentro de otro contexto. Quiere esto decir que, en cualquiera de los dos casos, se estaría subrayando el *carácter tentativo, provisional de la articulación existente entre la expresión y el contenido* de una imagen, o bien de una secuencia de imágenes (sean éstas fijas o móviles). Etc., etc.

Dicho en otros términos, seguramente más precisos: los *sistemas de significación* (narrativos, icónicos, etc.) pueden ser pensados como desarrollos subyacentes a los *procesos de comunicación* más o menos estandarizados (audiovisual, cinematográfica, por ejemplo); y un estudio circunscripto tanto a uno como a otro objeto (lo comunicativo o lo significativo) puede resultar independiente del otro, sin que esto niegue la posibilidad de que uno u otro pueda plantearse como su abordaje complementario.

Con lo cual se amplificaría el campo del análisis de las narrativas fílmicas, toda vez que de acuerdo con estos puntos de partida, como dice R. Carmona²⁷

“la significación se produce siempre que una cosa, *materialmente presente* ante la percepción de un destinatario, *represente* otra a partir de *reglas subyacentes*. Ello implica que debe existir un *código* que establezca una *correspondencia* entre lo que *el signo* representa y *lo representado*, pero también, y sobre todo, que *la cosa representada no tiene por qué existir ni ser sustituida, de hecho, en el momento en que la represente el signo sustituto* *significante de otra cosa*”.

²⁶ Más allá de las importantes disquisiciones y argumentos fundados en favor de una u otra conceptualización, suele predominar la asociación del concepto de representación con el de sustitución, que a su vez engloba la noción de semejanza sin reducirse a ella. Esto es: siempre que exista semejanza habría sustitución, aunque la primera no fuera condición necesaria para la segunda. Dado que *la representación no se define por la imitación*, y que existe más allá de lo “real”, lo “verosímil” o la “copia, habría una *identificación profunda entre representación y significación* (R. Barthes).

²⁷ Carmona, R. (1993) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra. Colección Signo e Imagen, 2ª ed. Pág. 120, con subrayados del autor.

Es en este sentido que resulta singularmente importante para nuestro propósito el replanteamiento de la propuesta saussureana llevada a cabo por L. Hjelmslev²⁸, quien sustituye la tríada *signo/significado/significante* establecida por F. de Saussure, por la de *función semiótica/expresión/contenido*. Al respecto, como afirma U. Eco²⁹, cuando a través de un determinado *código* se relacionan elementos de un sistema transmisor (*nivel de la expresión*) con elementos de un sistema transmitido (*nivel del contenido*), se produce la "significación" a través de la aparición de una *función semiótica*.

Esto es: por un lado, existe "función semiótica" toda vez que una expresión y un contenido entran en correlación (en que ambos niveles se convierten en *funciones* de dicho sistema de intercambios); por otro, existe "*signo*" cada vez que nos encontramos con una correlación de este tipo y que es reconocido como tal por una *comunidad humana*.

Cada uno de dichos niveles del signo (la expresión y el contenido) admite a su vez la posibilidad de ser aprehendido desde lo "formal" y lo "sustancial". Coincidiendo en esto con Saussure, respecto de que *la lengua es forma y no sustancia*, Hjelmslev postula que la *forma semiótica* es una "invariante" que da cuenta de la red relacional que define las unidades, y que la *sustancia semiótica*, en cuanto soporte de la significación, es una "variable"³⁰.

²⁸ Hjelmslev, L. (1943) *Prolegomena to a Theory of Language*. University of Wisconsin. Cito por su ed. castellana: (1961) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

²⁹ Eco, U. (1976) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen. 5ª ed., año 1991.

³⁰ En síntesis: una determinada *forma* (textual, discursiva, narrativa, por ej.) puede manifestarse a través de muchas *sustancias* (fónica, gráfica, gestual, audiovisual...), pero no a la inversa. Fundada también en estas categorías (según sostuve en el Cuaderno Nro 1 de esta serie: cf. 2.2. *Las narrativas en cuestión*), "nuestra perspectiva de abordaje [de las prácticas educativas] parte en consecuencia de dos supuestos fundamentales, relacionados entre sí: (a) Las construcciones discursivas de carácter didáctico no sólo podrían ser pensadas como estructuras funcionales, operatorias y transpositivas de distintos contenidos disciplinares específicos, sino también, como un campo de estrategias discursivas que sostienen los sujetos que interactúan en la puesta-en-escena educativa, cuyas interacciones también producen específicos "contenidos" diferenciales, a menudo implícitos o sobrentendidos. (b) El reconocimiento y análisis de tales *procedimientos formales* no sólo resisten la simplificadora interpretación de "lo evidente", sino que permiten reflexionar sobre cuestiones que [...] "antecedan" al efectivo funcionamiento de las prácticas empíricas" [Caudana, 2004:56].

Vale decir que, en tanto manifestación sígnica, el *texto fílmico* (en vez de caracterizarse sólo por su materialidad física, o de individualizarse por improntas propias de una entidad semiótica “fija”) se constituye en *espacio textual de encuentro* de diversos elementos in(ter)dependientes, los cuales proceden de diferentes sistemas códicos que logran correlacionarse mediante asociaciones de carácter *provisional o transitorio*.

Así redefinido en su constitución se pueden concebir e identificar, en el interior mismo del *signo textual fílmico*, por un lado, las *operaciones de representación y de significación*, toda vez que de esta (nueva) manera es posible introducir ciertos mecanismos que permiten explicar la alteración de la segunda (noción) en función de un específico contexto dado.

Pero a su vez, en ambos planos constituyentes del signo textual fílmico (el contenido y la expresión) podremos reconocer su *materia*, su *forma* y su *sustancia*.

La *materia de la expresión* se asocia con la naturaleza del tejido (de la “expresión cinematográfica”) en que se recortan sus elementos significantes, de manera tal que cada *sistema de significación* (el sistema fílmico, por ejemplo) se “realiza” a través de una o de varias materias expresivas³¹. Precisamente, la peculiar productividad de la expresión cinematográfica reside en la heterogénea combinatoria de las diferentes materias que la integran, y que se dan organizadas, moldeadas y articuladas de singular modo, para ser “utilizadas” como elementos de significación.

La *materia del contenido* por su lado, que el cine comparte con los demás fenómenos de naturaleza semiótica, se asocia igualmente con el tejido semántico (de los contenidos); esto es, con las manifestaciones propias del *universo* (global) *del sentido*.

³¹ La tradicional caracterización e individualización de los lenguajes reposa en criterios sustentados en su *materia de expresión*: así, cada lenguaje posee en propiedad una materia de la expresión o una combinación específica de ellas. En cuanto al cine, la manifiesta *heterogeneidad de su materialidad expresiva* combina cinco materias diversas (Ch. Metz, 1973): dos se localizan en su *banda-icónica* (múltiples imágenes fotográficas móviles, organizadas en series continuas, y notaciones gráficas, que a menudo las sustituyen o se superponen con aquellas), y las otras tres corresponden a su *banda-sonora*: sonido fónico, musical y analógico. En sentido estricto, salvo el caso de la imagen móvil, las restantes materias expresivas cinematográficas son compartidas con otro u otros lenguajes (lingüístico, fotográfico, musical, etc.).

Respecto de la *forma de dicho contenido*: es la que entra en correlación con los particulares modos en que, dentro de un determinado marco sociocultural, se singulariza y especifica aquel *mundo* (general, posible) *del sentido* a través de diferentes registros y categorías: oposiciones, diferencias... "fílmicas". La organización y distribución de las mismas otorgan "pertinencia" al característico tejido semántico de un texto cinematográfico dado.

Esta forma del contenido, a su vez, necesita ser "transcripta" (transpuesta, transfigurada) a través de los significantes que constituyen una materialidad expresiva dada. Esto es: la pertinencia de su carácter (semántico) permitirá establecer también un correspondiente "lugar" (gramatical) para la aparición de una *forma de la expresión*... De un sistema semiótico particular que permita explicar ciertos "criterios" de organización y articulación de los lenguajes significantes que participan en el filme: modos de relacionar imágenes y palabras, movimientos y desplazamientos de la cámara, selección y empalme de planos, etc.

En los dos casos, la *sustancia* conceptual y expresiva del texto fílmico comporta la (re)asignación de las respectivas "materias", pero en tanto que "formadas"... Lo "sustancial" del filme surge, así, al *proyectarse la forma sobre la materia*, como si una (concreta) red o repertorio de interacciones (posibles) se proyectara sobre una superficie ininterrumpida de abiertas e ilimitadas posibilidades...

Sustancias del contenido y la expresión de un texto cinematográfico, entonces: singulares modos de conceptualizar y codificar sus específicos significantes, en tanto que posibilidades ya repertoriadas del efectivo "contar" y lo efectivamente "contado"... Pre-textos, quizás, para contribuir (alguna vez) a los posibles señalamientos de una *semántica discursiva de las narrativas fílmicas*...

Formas del contenido y la expresión: productividad de flujo de ciertos observables morfosintácticos, eventual fecundidad en la detección de elementos *con-figura(forma)-tivos* del cine... Posición más o menos estable, para pensar (desde ahora) en *parámetros narrativos de una gramática fílmica* entendida como producto y producción, sistema y proceso...

6. DIÉGESIS, RELATOS, NARRACIONES... CINEMATOGRAFICAS

Oportunidad, por cierto, de ir recortando³² y concluyendo respecto de estos temas. Precisamente en este momento de mi *interlocución* (pretexto habido del texto) que demandaría ahora, como en su oportunidad se hizo con la reflexión sobre el discurso, amplificar la “escucha” teórica. En trance (gramatical) mismo de impugnar la noción de *contenido*, susceptible de ser aislado de su *enunciado* sin remitir (necesariamente) al *acontecimiento de la enunciación* [Benveniste]. Porque más que

“la agregación de una forma a un contenido preexistente, de un *modus* a un *dictum*, ‘lo que se dice’ es indisociable del *cómo* de su enunciación...” [L. Arfuch, 2002:199]

³² Muchas cuestiones sin embargo quedaron (sin decir) en el recorrido. Me hubiera interesado por ejemplo destinar algún espacio mayor a cierta prototeoría insular, singular y fragmentaria, aparecida en los '60 y recientemente revalorizada [cf. Casetti, ob.cit]. Vinculando la definición de “cine como lenguaje” con la recuperación de una noción de relato como “orientador de imágenes y sonidos”, los aportes de Albert Laffay [(1964) *Logique du cinéma*. Paris: Masson et C.ie] se perfilan en la actualidad como antecedentes palpables de una narratología cinematográfica, que se insinúa en la misma línea de “lingüística externa” o “gramática inter / transtextual” que antes mencioné como particularmente prometedora y precursora.

“La realidad nunca es estética por sí misma. Si el cine es un arte (dice Laffay), tendrá que ser algo más que una reduplicación del mundo existente”. La *dimensión narrativa* se establece como instancia necesaria y constante para efectivizar esta específica productividad: legitima y “legibiliza” la realidad transpuesta, reorganiza los componentes del universo representado, *formaliza* u otorga “estructura y perspectiva” en relación con los materiales utilizados, etc. Esto es: el relato no sólo transmuta “al mundo real en eficaz ilusión”, sino que *otorga sentido* al universo representado; no sólo se constituye en *filtro constructivo* para la representación, sino que se convierte además en auténtico *discurso*.

Anticipando a la vez aspectos narratológicos que, en los '80, se conceptualizarán como instancias propias del *enunciador* o del *autor implícito*, reconoce en toda película la presencia de una suerte de figura abstracta, de *grand imagier* o maestro de ceremonias que, además de “guiar (literalmente) el juego cinematográfico”, encarna *el acto mismo de hacerse ver y entender* por parte del filme, que *lo moviliza en tanto que discurso*. En síntesis (como dice F. Casetti, 2000: 82), al ser “el tejido del relato de naturaleza discursiva [el cine, unido a él] se convierte en un mecanismo lingüístico” y “encuentra en el relato un cómplice necesario y, al mismo tiempo, una razón más para ser un lenguaje”.

En este contexto de presupuestos e hipótesis iniciales para la elaboración del concepto de **signo textual narrativo** y, a partir de ello, la delimitación de algunos principios para el desenvolvimiento de una **gramática fílmica**, procuraré precisar finalmente las nociones de *diégesis*, *historia*, *relato*, *narración* y *narrativa*, tal como las comprendo e interpreto en su 'aplicación' posible a las producciones textuales del campo cinematográfico.

> Por *narrativa fílmica* entiendo una cierta dimensión analítica "constructiva", en situación de desarrollo, perteneciente al orden singular de las prácticas narratológicas: un complejo, compuesto y dinámico *sistema de producción significativa* (que a su vez puede ser "contado", explanado y narrativizado) en el que, de manera sincrética, interactúan *historias*, *relatos* y *narraciones*.

Expresado en otros términos: una narrativa en el cine constituye también un tipo particular de textualidad, procesual y dinámica, que da cuenta del desenvolvimiento del *acto de producción* de un *relato fílmico*; o lo que es lo mismo, del *proceso discursivo*, de la *construcción de sentido* a través de la cual se pone-en-pantalla una determinada *historia relatada*.

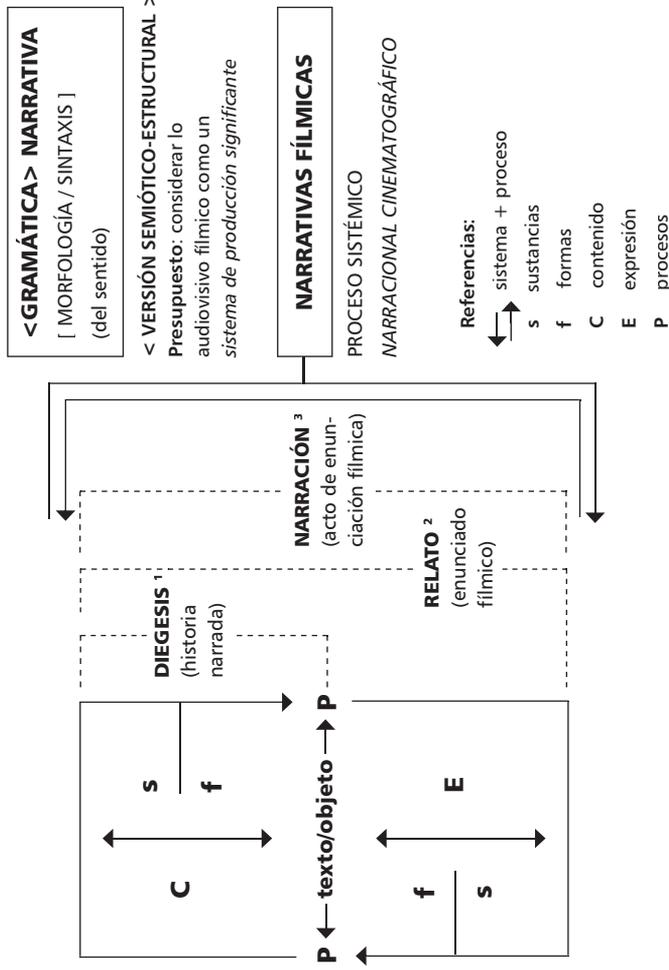
En síntesis, a través de esta caracterización provisoria procuro definir a las narrativas cinematográficas, en términos de "gramática" narracional, como *procesos sistémicos genéricos y globalizadores*. Es decir, en tanto *constructos* (descriptivos, explicativos e interpretativos) constituidos por tres componentes analíticas interdependientes, en la consideración (gramatical) de lo fílmico *como sistema y como proceso*: las *formas* (de una *expresión* y de un *contenido* narrativos) y el *acto* mismo de *producción significativa*.³³

> En dicha textualidad denominada "narrativa" se articulan, en principio, una *dimensión histórica* y una *dimensión discursiva*: es decir, un contenido narrativo (un encadenamiento relacional de situaciones, aconteceres, etc.) y una

³³ Cf. el diagrama de pág. sgte., a través del cual procuro representar las mencionadas dimensiones analíticas y sus correspondientes articulaciones.

SIGNO TEXTUAL NARRATIVO

- > motivos, temas, ideas, acciones, cuestiones... y otros aspectos (posibles) de la "historia" por contar
- > selección y organización temática... según géneros, estilos, códigos autorales y de época, etc.
- > acontecimientos / acciones / personajes / espacios / tiempos.../// enunciaciones / focalizaciones / otros procedimientos, soportes, dispositivos estrategias, recursos, etc.
- > sistema semiótico particular:
 - relaciones *imagen/palabra*;
 - movimientos de *cámara*;
 - selección y empalme de *planos*; etc.
- > naturaleza material de los lenguajes significantes:
 - *imagen* (gráfica, fotográfica, videográfica...);
 - *sonido* (fónico, musical...); etc.



<GRAMÁTICA > NARRATIVA
[MORFOLOGÍA / SINTAXIS]
(del sentido)

< VERSIÓN SEMIÓTICO-ESTRUCTURAL >
Presupuesto: considerar lo audiovisual fílmico como un sistema de producción *significante*

NARRATIVAS FÍLMICAS
PROCESO SISTÉMICO
NARRACIONAL CINEMATográfico

Referencias:
↔ sistema + proceso
s sustancias
f formas
C contenido
E expresión
P procesos

Diégesis¹, **relato**² y **narración**³ constituyen tres "niveles" o dimensiones *interdependientes* de análisis en las *narrativas fílmicas*: ¹ **Contenido** fílmico narrativo, *significado-base* e hilo conductor del relato: hechos, acciones, lugares, tiempos, personajes... significativos ("mostrados", pero también los... sugeridos, presupuestos, implícitos). ² **Discurso** fílmico narrativo (*efectivamente producido*), enunciado "material" y "re-presentativo", o *conjunto significante*: todo lo visible y audible (la *historia* contada [por la imagen] y el modo de contarla). ³ **Acto** (mismo) de narración fílmica (producción-recepción-circulación...) que *produce* o *enuncia* el relato: se inscribe en una determinada *situación* (contexto) de *producción*, subyacente al "texto" efectivamente narrado.

forma expresiva mediante la cual se manifiesta y comunica dicho contenido³⁴. Más simplemente, un *qué* y un *cómo* (se narra): la “historia” que se cuenta, identificada con “lo narrado”, que así se distingue del “relato” o discurso que (la) “narra”...

Para abordar y problematizar estas cuestiones del contenido y la expresión en el caso específico del cine, Ch. Metz recupera aquellas distinciones entre *historia* y *discurso* inicialmente formuladas por E. Benveniste, a fin de destacar por ejemplo la particular discursividad que reviste la categoría denominada “cine clásico” o “tradicional”: la de *un discurso que tiende a presentarse* (a sí mismo, simplemente) *como una historia...*

Esto es, de un tipo de cine que procura suprimir las marcas de la enunciación (cinematográfica) o disimular las huellas ostensibles del trabajo discursivo y de su proceso de producción textual, para sólo (*re*)*presentarse como una historia que nadie cuenta, ocurrida sin tiempo ni lugar* (enunciativos), y *desplegada sin visibles particularidades* (enunciadas) *de modalización...*

> Pero lo cierto es que, en el cine así como en las demás prácticas narratológicas, sin acto narrativo (*narración*) no existe enunciado (*relato*) ni tampoco contenido narrativo (*historia* o *diégesis*). El *contenido narrativo*, por otra parte, a menudo asociado a la vez con las nociones de historia y de diégesis (expresión

³⁴ Aunque los orígenes de estas nociones ya se encuentran en la *Poética* aristotélica, son los formalistas rusos (espec. I. Tinianov, V. Sklovski, B. Tomachevski, años 1923-8) quienes propusieron distinguir, en el marco de la *fábula* (de la *organización* del material narrativo), entre *historia* y *trama*. La “historia” representa el momento en que el material narrativo no ha recibido todavía una configuración textual; en ella, los “motivos” (unidades narrativas mínimas) se organizan de acuerdo con un patrón lógico y cronológico. La “trama”, por el contrario, alude a la etapa en que el material se encuentra textualmente configurado, esto es, provisto de una forma. Por la misma época, la crítica literaria anglosajona consagró los términos *story* y *plot* (cf. Forster, 1927), respectivamente, para aludir a la distinción establecida por los formalistas.

Reconsiderando en este nuevo entorno la cuestión de las “articulaciones” discursivas cinematográficas, A. Gaudreault sostuvo que la *primera articulación* (establecida entre fotogramas y producida por la cámara filmadora) se localizaría en proximidades de la “historia”, considerando el carácter invisible y transparente de su discontinuidad. Contrariamente la (*segunda*) *articulación*, que se establece entre planos y resulta “visible” porque es producida por operatorias de montaje, se situaría en el campo del “discurso” fílmico.

griega que suele traducirse como “historia contada”³⁵), no sólo remite a los elementos “mostrados” por el filme sino que refiere a la totalidad exhibida y/o implícita del universo semántico o *significado* (de y por la película). Esta específica “inteligibilidad” (para la cual reservaré la denominación general de **diégesis**, o de *universo diegético* global y coherente dentro del cual se selecciona, construye y desarrolla una **historia** particular: secuenciación de acontecimientos, seres implicados en los mismos, sucedidos en determinado tiempo y lugar, etc.)³⁶ convierte al contenido narrativo en un objeto de conocimiento en sí, que le confiere una cierta *autonomía* en relación con el relato que lo recorta y actualiza.

> El *relato filmico*, en consecuencia, constituye todo lo “visible” y “audible” en una película, el conjunto de los elementos significantes puestos-en-pantalla...

Esto es: el enunciado material que (a la vez que incorpora recursos o procedimientos específicos del cine, y presupone una *situación de producción*, un *acto de narración* que lo produce) ensambla y articula también, en su compleja configuración estructural, tanto los elementos diegéticos que corresponden o se deducen del “*mundo de la historia contada*”, como aquellos aspectos ajenos a él (es decir, los elementos no diegéticos) y/o introducidos desde afuera del universo significado (extradiegéticos). Por ejemplo, construcciones paratextuales, componentes musicales, recursos de montaje, etc.

³⁵ Propongo en cambio asociar la noción de *diégesis* al concepto de *mundo posible*, tal como resulta de la reflexión producida (desde hace algunas décadas) en el campo de la filosofía del lenguaje, la lingüística y la teoría literaria mismas. K. Popper distingue tres tipos de mundos: el físico, el de los estados mentales y el de los productos mentales (entre los que se encuentran las creaciones artísticas). La noción de “*modelo de mundo*” se presenta como un concepto explicativo por medio del cual se pretende dar cuenta de la realidad global y, especialmente, de las relaciones que median entre el mundo efectivo y los mundos alternativos. Cada uno de dichos “modelos” de mundo establece una particular *imagen de la realidad*, construida de acuerdo con las instrucciones propias de ese mundo, por lo que sería “interpretable” como un *conjunto de instrucciones* necesarias para acceder a dicho “universo”.

³⁶ Tomando por caso una película del “género” policial: su *historia* puede limitarse a una narración sobre enfrentamientos entre grupos rivales, y a la mostración de determinados lugares, acciones y personajes significativos. Pero estos aspectos, sumados a otros elementos tal vez sólo sugeridos o presupuestos a lo largo del *relato* (el origen de la rivalidad, por ejemplo), permitirían reconstituir el *universo diegético* global en el que se recorta la “historia contada”: el contexto histórico y sociocultural de los acontecimientos relatados, del espacio urbano en que se localizan, de la temporalidad (enunciada) en que se sitúan: Chicago, años ‘30, crisis económica, entre otros...

Dicha pluralidad de configuraciones significantes, tanto visuales como sonoras, contribuyen a la construcción del discurso fílmico conforme también con una *estructura gramatical subyacente* que, en cierto modo, asegura o garantiza su *legibilidad*. Algunos parámetros de *causalidad* (relaciones “lógicas” explícitas o conjeturales entre causas y efectos), *espacialidad* y *temporalidad* (entre mundo diegético y universo representado, según categorías de *orden*, *duración* y *frecuencia*³⁷), no sólo permiten “orientar” tal legibilidad de una historia contada, sino que además dan cuenta de la coherencia o ligamen interno del texto fílmico, del carácter necesariamente (*s*)*electivo* del relato cinematográfico.

De su condición, en síntesis, de *discurso efectivamente producido*:

“La imposibilidad de establecer relaciones precisas de causalidad, tiempo o espacio entre planos sucesivos impediría que éstos pasaran del orden de la simple *mostración* al de la *narración* propiamente dicha. La dificultad para recomponer la estructura narrativa del film llevaría, en casos como éste, a una lectura ‘independiente’ de cada fragmento, como si se tratara de una acumulación de descripciones desligadas entre sí o de ‘embriones’ de relato discontinuos. Desde ya que esta desconexión puede responder a otra forma de discurso (habitual en el ‘lenguaje’ del videoclip, por ejemplo) [...]”³⁸.

> Analizar la discursividad narrativa de un film, en síntesis, consistirá en abordar las relaciones existentes entre contenido diegético y contenido narrativo específico (de la historia narrada), y entre historia y relato (fílmicos); pero además, y fundamentalmente, en estudiar las triangulaciones posibles de ser explicitadas y explanadas entre *historia*, *relato* y *narración cinematográfica*.

³⁷ Muchas veces un relato literario o fílmico selecciona períodos de su “historia narrada”, para omitirlos en parte de su desarrollo o reiterarlos en más de una oportunidad. Esto demanda un esfuerzo interpretativo por parte del lector o espectador, que debe tratar de reconstruir la historia a partir de los indicios que le ofrece el relato. G. Genette [(1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen (ed. 1989)] da cuenta de los acontecimientos presentados por el relato fílmico en un *orden* cronológico y procura asignarles una *duración* y una *frecuencia*.

³⁸ Cf. Bettendorff, M.E. y M.R. Prestigiacomo (1997) *La ventana discreta. Introducción a la narrativa fílmica*. Buenos Aires: Atuel. Cit. espec. pág. 105.

> En un sentido amplio podrá entenderse por *narración cinematográfica* (como dije antes) al *acto de producción significativa* o, más específicamente, al *acto de enunciación de un relato filmico*, ya que la *instancia narrativa* siempre se liga, vincula e implica con el “problema” perteneciente al *orden general de lo enunciativo*.

La enunciación constituye en principio (1) un *proceso* que *subyace a todo discurso*, sea cual fuere su tipo y su soporte significativo, y que (2) *se caracteriza por la construcción* (discursiva) *de subjetividades*. En cuanto a lo relacionado con el primer aspecto: la enunciación comprende, en consecuencia, tanto la *producción* misma *del discurso* como el mismo *discurso producido*. Puede manifestarse, por lo tanto, en una *dimensión* específicamente *enunciativa* (esto es, vinculada con la “situación” de discurso, con las condiciones propias de su aparición o construcción) como en una *dimensión enunciva* (vale decir, en un sentido más restringido, que se relaciona con el relato o discurso mismo, efectivamente producido)³⁹. Cuando hablo aquí de *narración filmica* estoy haciendo referencia a la primera dimensión (enunciativa) de la instancia narrativa, toda vez que la segunda (la *narración enunciva*) corresponde a un desarrollo que tiene lugar en la “interioridad” del relato construido⁴⁰.

Dicho proceso enunciativo se caracteriza además, y de manera específica (decía), por la *construcción* de determinadas *identidades subjetivas* dentro del discurso: la de un *sujeto enunciator* por ejemplo que se “apropia del aparato formal de (un) lenguaje” (E. Benveniste), para así diferenciarse de un “otro” (su *enunciario*) y poder referir o *construir referencias* del mundo “exterior” (al propio discurso).

³⁹ Entre otros aspectos susceptibles de ser deslindados y analizados en este campo descriptivo se encuentran, por ejemplo (al menos en el contexto teórico-metodológico de la semiótica discursiva greimasiana), el de las *componentes actoriales* o de la puesta “actancial” en discurso narrativo. Tales componentes comprenderían, en el caso de la “dimensión enunciativa”, la consideración de las parejas opositivas *enunciador/enunciario*, *narrador/narrario*, etc.; respecto de la “dimensión enunciva” correspondería en cambio hacer referencia a las relaciones existentes entre los personajes o *actores* de un determinado discurso o relato.

⁴⁰ Respecto de esta segunda dimensión, y en directa relación con el concepto de *representación filmica* al que antes aludíamos, la instancia narrativa (del relato) puede estar “representada” o asumida por uno o más actores o personajes (sujetos del enunciado), e incluso disimularse o desdibujarse, detrás de un aparente “grado cero” narrativo.

Esta cuestión de las *subjetividades discursivas* se ha convertido en uno de los aspectos teórico-metodológicos más problemáticos para abordar el análisis de la textualidad cinematográfica⁴¹. Dada su complejidad, así como sus considerables presupuestos, derivaciones y matices, excede largamente el carácter “principista” de esta postulación inicial.

Sólo diré que, en tanto tales, las identidades discursivas de *narrador o enunciador* (correspondientes a esta instancia narrativa), no tienen que ver con posibles *figuraciones empíricas* (autor o director, equipo realizador o de producción del film...), sino que las mismas se asocian con *funciones o actividades* de selección, jerarquización, organización, etc. de determinados procedimientos o recursos (nuevamente “*formales*”) relacionados con la configuración y conducción del relato fílmico.

Así, la *narración fílmica* podría ser definida como *dispositivo* articulario de un doble proceso de *enunciación cinematográfica*. Por un lado, como procedimiento progresivo de “*anulación* [o de disimulación] *de todo lo que está detrás de la cámara...*” (aunque tal acontecer enunciativo resulte de muy dificultosa explanación y explicitación); y por otro,

“como el ‘*conjunto de elecciones abstractas*’ que guían el modo de percepción del enunciador, [y que] dependería, en rasgos generales, de la *internalización del contexto* en el relato”.⁴²

⁴¹ Aquellas problemáticas tienen que ver, por ejemplo, con las dificultades para establecer posibles equivalencias entre las enunciaciones (subjetivas y no subjetivas) lingüística y fílmica, y sus correspondientes correlatos: la sobredeterminación del “espacio subjetivo” en el cine (el “sujeto que mira” y que no puede a la vez *mirarse mirando...*); la cuestión del *punto de vista* en relación con las distancias y ángulos de observación (otra vez de las “miradas”); las particulares *modalizaciones* de la iconicidad y la escucha cinematográficas (*focalización, ocularización, auricularización*); etc.

⁴² Cf. Bettendorff y Prestigiacomo, ob. cit., págs. 127-8. En efecto, todo filme da cuenta, independientemente de su manifestación (sea esta *ficcional o documental*, por ejemplo), de las características sociales e individuales, públicas o privadas, etc. de un determinado mundo (al que denominamos *universo diegético*), por más que ese mundo nunca haya existido ni existirá, o recién esté por existir en el futuro. En este sentido me importa destacar los planteamientos de F. Martínez Bonati [(1992) *La ficción narrativa*. Murcia: Universidad], quien establece tres tipos de objetos (*reales, ilusorios y ficticios*) en las construcciones de ficción, y diferentes niveles o grados de combinación entre ellos. Los objetos “reales” son empírica o históricamente verificables; los “ilusorios”, fruto del autoengaño o confusión, ilusión sensorial o falsa interpretación; y los “ficticios”, proceden de una *voluntad creadora* consciente

Por todo lo expresado podría también sostenerse que, en definitiva, la “instanciación narrativa” (de la narración cinematográfica –de toda narración, en realidad) se constituye en *presupuesto* subyacente de lo efectivamente narrado (por el relato fílmico –por todo relato). Que se localiza en el *espacio textual* mismo en que se articulan sus respectivas *formas...* del contenido y la expresión.

Garantía suficiente, en consecuencia, de una relativa *legibilidad* de cierta *ideología...*

7. REPERTORIO DE ACCESOS Y CLAVES DE LECTURA... (SOBRE LAS PRÁCTICAS NARRATIVAS, EN ESTE CUADERNO)

*La narratividad es un mecanismo subyacente a toda significación,
a toda actividad humana significativa...*

A.J. Greimas

A partir de esta concepción greimasiana la noción de narratividad subyace, como huella permanente, en todo *recorrido generativo de sentido* (textual)... Esto es, en tanto *saber* o “*razonamiento*” *discursivo* que se asocia con todo “*depósito*” de *formas significantes...*

En sus frecuentes intercambios con Greimas, P. Ricoeur ha logrado subrayar aún más su pensamiento a propósito de que, lo que aprendemos a utilizar en nuestra vida de sujetos-que-construimos-significaciones, es (en realidad) una “*inteligencia*” *narrativa...*, y una determinada “*percepción*” *del tiempo* que nos constituye en tanto que sujetos.

de estar dando *forma* a un objeto no real. Así pues, en la construcción “artística” de una obra de ficción, todo es ficticio, en tanto que los puntos de anclaje de sus objetos se dan con el ámbito de la imaginación; excepto la construcción misma del propio texto, en cuanto *imagen* o *modelo* del mundo. Precisamente, de esa desvinculación progresiva con la *realidad efectiva* procede la riqueza y ambigüedad del *objeto ficticio*, de todo texto artístico...

Tal vez sí, tal vez no... esta (idea de) "narratividad" esté *inscrita en los objetos y sucesos del mundo*, pero lo cierto es (o al menos lo parece) que sólo el lector de "narrativas" sería capaz de descubrirla y (hasta, quizás, de) explicitarla...

Con este inusitado propósito buscan comprometerse los trabajos reunidos en este volumen, todos ellos producidos en el marco del proyecto sobre *indagaciones narrativas* que actualmente dirijo. Con alguna persistencia, eso sí, por recuperar perspectivas y enfoques singulares acerca de la cuestión, o por practicar ciertas *ejecuciones* respecto de lecturas, análisis e interpretaciones de diferentes *relatos situados en contexto social*.

Con actitudes de entusiasmo y disponibilidad de las teorías que, si bien han sido (fervorosamente) ponderadas y favorecidas por determinados campos humanísticos y sociales, no suelen aplicarse con el mismo énfasis o impulso a la hora de describir y comprender situaciones propias de la enseñanza y la investigación en el dominio.

Es que la pretensión de contribuir al desarrollo y enriquecimiento de los estudios narratológicos, en modo alguno pronostica facilidades para poder entamar y desplegar un recorrido argumentativo más o menos *sólido, estable y fundado*, además de exponerlo en una forma relativamente orgánica y sistemática.

Por tratarse, incluso, de mecanismos casi naturales y espontáneos *del "contar" o del "narrar"*, tal vez pudiera pensarse (al menos inicialmente) en simplificaciones temáticas excesivas, o bien en caracterizaciones exentas de riesgos u obstáculos. Todo lo contrario. Las complicaciones existen, son numerosas y de diversa índole: teóricas, metodológicas, epistemológicas...

Por los incontables laberintos de estas dificultades (casi digo inconfesables –suponiendo que, casi en su final, pudiera rescatarse algún mérito) se anduvo bifurcando y solazando la escritura de este primer capítulo del volumen, mientras disimulaba su condición de *reflexión teórica* enmascarada en ciertas *aplicaciones gramaticales sobre el simulacro filmico*.

Los siguientes trabajos, además de explicitar cada uno de ellos sus propios presupuestos teóricos, abordan aquellas mismas problemáticas pero en textualidades diversas, heterogéneas, plurilingües: *filmes documentales, discursos videoclípticos, bionarrativas historiográficas...* incluidos *el mismo proyecto*⁴³ *de investiga-*

ción y la propia práctica escritural como objetos de reflexión semionarrativa.

Natalia y Hugo se interrogan, a propósito de un corpus secuencial de “La hora de los hornos” (la película de Solanas y Gettino, incluida la mención de algunas condiciones de producción del filme), acerca de la especificidad y posible tipologización de los textos cinematográficos documentales. Walter a continuación, y seguidamente Verónica, Lucila y Diego incursionan, cada uno con sus propios criterios, recorridos y entendimientos, por diferentes territorios interpretativos de la significación.

En aquel primer caso, dando cuenta de algunos resultados acerca de una investigación que, aunque incipiente, ha obtenido ya considerables muestras de avance como para seguir formulando nuevas hipótesis; en los dos restantes, generando sus respectivos acuerdos iniciales a fin de poder reconocerse “específicos” entre otras tantas diferentes *travesías narrativas múltiples de la producción social del sentido*.

Más allá de cierta inevitable normatividad implícita en todo registro de conclusiones, aunque éstas sean provisorias, el capítulo siguiente abre distintas compuertas para otras nuevas alternativas de tratamiento⁴⁴. No sólo sobre

⁴³ En el diseño inicial de esta publicación se incluía además otro capítulo titulado “*Recorrido generativo de un proyecto de investigación: de los significados al relato y del discurso a su narrativa*”, que intenta reflexionar y ejecutar(se), en términos semionarrativos, a propósito de los orígenes, desarrollos, continuidades y articulaciones de esta otra “historia de vida”: *el proyecto mismo de semiótica*. Diferentes razones nos hicieron desistir de aquel propósito inicial: la excesiva extensión del sumario ya preparado para este número, en primer lugar. Pero también la inminente conmemoración de los XX años del proyecto (que se inició en el '87 como un *diseño de semiótica teatral*) y la selección del eje temático de nuestra próxima edición, actualmente en preparación: *las narrativas y el teatro*. Algo así como una retroducción narrativa al origen, en simultáneo con otra “vuelta de tuerca sobre el teatro”, justificará doblemente la aparición del artículo anunciado en el siguiente Cuaderno.

⁴⁴ El equipo del trayecto que coordina Hugo Ramos (uno de los autores del artículo) sostenía al respecto, en oportunidad de presentar su propuesta, el interés “por destacar que se parte de la premisa de que *la realidad es una construcción discursiva*, resultado del conjunto polifónico de voces de los actores sociales que [...] pugnan por imponer determinadas significaciones y, por lo tanto, determinada(s) realidad(es)”; y que lo “nuevo es, en todo caso, el rol central que en esa pugna está ocupando el discurso audiovisual en cuanto a la consideración de sus propiedades principales, entre las cuales no ocupa un lugar menor su *capacidad de enmascarar su condición de discurso*”. Cf. “Discurso y relato en los filmes documentales”, en *Las narrativas como objeto (itinerarios del proyecto)*. De signos y sentidos, 4. Santa Fe: Argentina. Mayo 2006: pág. 32.

el carácter constrictivo y direccional de todo texto audiovisual (lo fílmico y lo documental son, al fin y al cabo, especies subsidiarias de aquella impronta), sino también respecto de una específica relación de circulación y consumo que establecen los *sujetos narrativos* de diferentes sistemas semióticos a propósito de la constitución del objeto *imagen audiovisual*, continuamente asediada por la articularia temporal de su construcción enunciativa.

El tercero y el cuarto capítulos de este “número” suplementan al Cuaderno anterior, porque cada uno anticipa lineamientos iniciales sobre el diseño de dos nuevos trayectos⁴⁵ para el efectivo desarrollo de nuestra propuesta de investigación narratológica. En el primero de ellos, se ancla en *el cuerpo* como metáfora y ritual relacionados con el ejercicio del poder (estatal); con lo cual se recoge una tradición multidisciplinaria que busca rescatarlo (precisamente al cuerpo) de la anécdota, para constituirlo en objeto de indagación, para exponerlo a una *hermenéutica semiótica* que permita reconocer una nueva categoría de análisis histórico: las “bionarrativas”.

En el segundo diseño, aunque se parte de reflexionar acerca de la manera en que el *videoclip* impacta como transporte identitario juvenil, se aspira a construir una propuesta teórico-metodológica que (articulando encrucijadas multidisciplinarias⁴⁶) permita explicar la específica heterogeneidad material y significativa de tan inquietante objeto sociocultural, así como explicitar otras resonancias de sesgo semiótico/semántico: *la clipticidad* como evidencia textual compositiva de un pensamiento relacional complejo, y la inescindible relación existente entre ideología y discurso.

⁴⁵ Estos dos nuevos trayectos (“Bionarrativas de la historia: cuerpo, historicidad, representación” y “El discurso videoclíptico: del constructo narrativo a la formación ideológica”) se suman así, “formalmente”, a los cinco itinerarios presentados en el volumen anterior de esta colección. Cf. respecto de sus datos de edición, la nota inmediatamente anterior.

⁴⁶ Por casos: algunos desarrollos de la semiótica textual discursiva y narrativa, o perspectivas del análisis crítico del discurso, o lineamientos analíticos de discurso musical y fílmico... si se contabilizan exclusivamente los relevamientos de esta etapa propedéutica del trayecto.

“El bosque es una metáfora para todo texto narrativo (escribe U. Eco en “Seis paseos por los bosques narrativos”⁴⁷): un jardín borgeano, cuyas sendas que se bifurcan nos permiten a la vez decidir y trazar nuestros propios recorridos...”.

Sin eludir dificultades ni evitar sus confrontaciones, las diferentes claves de acceso que proponemos procuran comprometerse con perspectivas interdependientes, que calibran *teoría y praxis* en tanto tareas afines o complementarias, nunca como apropiaciones de sesgo excluyente.

Pero aún así cada abordaje recorta las regulaciones propias, singulares de la teoría y/o práctica semiótica en que se inscribe. Tanto en su propuesta como en eventuales transferencias o aplicaciones posteriores, cada trabajo privilegia la *cohesión textual e identidad formal* de los *predicables narrativos* que juzga pertinentes o característicos.

Quiero decir: por sobre la base *sustancial e intencional* que pudieran imprimirle *un* contenido específico y *un* determinado sentido, a cada manifestación particular... Sea que se la categorice como discurso narrativo o como discurso no narrativo; sea que se la represente como relato literario o producción audiovisual, o como narración didáctica o narrativa de investigación...

Una nueva estación en el recorrido del proyecto, en definitiva. Con registros disponibles hacia la apertura de otras vías de reflexión (ahora, de andadura narrativa). Unas y otros, constitutivamente heterogéneos, surcados por el signo de la multiplicidad, de la diversa confrontación de contrarias voces y perspectivas...

Ya vendrán por cierto el tiempo de la decantación y las marcas del relato, de las claves de lectura que permitirán detectar constantes, persistencias, reenvíos, cristalizaciones... que el análisis intentará *mostrar como inteligibles...*

Precisamente. El último capítulo de este Cuaderno se postula como *ejecución metatextual retroductiva*; esto es, como un razonamiento (escritural) “hacia atrás” respecto de cierta propia práctica narratológica entendida, según se proclama a lo largo de todo este ensayo, como síncreis de historias, relatos, narrativas... *Un relato radiográfico de las prácticas de escritura, al lado de ciertos*

⁴⁷ Cf. U. Eco (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

retazos de historia de vida que procuran hacer(lo) inteligible, cognoscible y comunicable... Lo que se pone en juego al escribir [dice Sergio al introducir su trabajo] conforma un texto emplazado como territorio de cruces al desnudo...

Así nos complace *mostrar* el final: que, por el camino de la deconstrucción de la práctica narrativa misma, es posible encontrar(se) con estrategias suplementarias, en más de un caso iterativas, para permitirse *poder contar* (o *volver a vivir*, que es más o menos lo mismo)... Para permitirse *decir* ese plus de sentido 'contenido' en un 'relato' de radical indecibilidad originaria; para poder *develar* nuevas estructuraciones de una presunta objetividad escasamente reducible a forma literal alguna...

Digo que *se muestra*, no que *se demuestra*... Porque, si es *verdad* que algo requiere ser narrado, seguro que empieza a inscribirse en complejos itinerarios de búsqueda diversa, por distintos bordes o márgenes posibles de "lo real y lo cierto". Por escamotearse a través de diferentes juegos de hibridaciones y despliegues de las recursividades del lenguaje: verbal, audiovisual, hipermedial (aquí esto poco importa)...

Porque para poder mostrarse, según cómo opera la *creencia*, no se necesitan del todo ni determinaciones teóricas ni circuitos excesivos de reconocimiento ni tipologías, categorías o distinciones operacionales. Casi lo contrario: se precisa sólo poner en cuestión los aparentes esquemas invulnerables de la certeza y la referencia...

Por eso es que se piensa (hasta mi empecinado convencimiento actual) en el incalculable *valor productivo, transpositivo o transfigurativo de las narrativas*... como vectores de significativa relevancia para poder contribuir al avance de unas cuantas investigaciones propias, específicas del campo humanístico, social y cultural.

Et tout le reste (diría Verlaine) est littérature...

Santa Fe, octubre de 2006