

EL BORRADO DE LA ENUNCIACIÓN EN EL MODELO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL CINEMATOGRAFICO

Vicente Sánchez-Biosca
Universitat de València

A Jenaro Talens

Premisas metodológicas

Trataremos en este capítulo de someter a estudio una concepción determinada del montaje fílmico que se ha erigido en hegemónica en la historia de la realización de films hasta el punto de ser identificada frecuentemente con el sintagma *lenguaje cinematográfico*. Su normativa, más o menos rigurosa según los casos, parece coincidir con el cine mismo, no tanto porque la producción real y masiva de películas así lo testimonie, cuanto porque ha gozado de un saludable baluarte en la crítica, el análisis y la didáctica dominante. Desde las más cómicas y rudimentarias gramáticas del cine (en las cuales el término gramática era entendido en su sentido más fuerte) hasta las menos irracionales y tolerantes (en las que se admite la flexibilidad de las reglas), cuando se afirma, literal o metafóricamente, que el cine es un lenguaje y que sus reglas compositivas son las del montaje, se piensa en la normativa clásica. Que las ideas de incorrección, fallo de continuidad (o fallo de *raccord*), inverosimilitud y otras muchas aparezcan empañadas de un halo de reproche es sólo un síntoma, pero explícito y elocuente, de la identificación entre reglas del montaje, en su sentido más amplio, y modelo narrativo clásico.

¿Qué es este modelo de representación que la práctica empírica muestra y la crítica mayoritaria refrenda? ¿Cuáles son las razones que conducen a la identificación mencionada? Pero, sobre todo, ¿qué rasgos decisivos definen a este modelo de representación y cuál ha sido el proceso mediante el cual se ha edificado como dominante arrinconando al resto de los alternativos? Claro está que una respuesta exhaustiva y

© *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*

Folwell 34, 9 Pleasant St. SE., Minneapolis, MN 55455 (USA)

Alvaro de Bazán, 16, Valencia 46010 (España)

Volumen 3, número 2-3, otoño, 1987-invierno, 1988, pp. 159-190.

consecuente a estos interrogantes exigiría una historización pormenorizada al tiempo que una caracterización teórica y, tal vez, no estemos en condiciones de agotar el tema. Con todo, son estas preguntas las que debemos atacar en nuestra investigación. En efecto, pues este lenguaje cinematográfico no es ni más ni menos que la proposición de un lenguaje clásico en su sentido principal: un lenguaje que cree en su capacidad para dar cuenta de las cosas, un lenguaje que confía en sí mismo y se cree revelador del sentido sin que en su mediación aprecie espesor alguno. Un lenguaje, a fin de cuentas, que no se concibe a sí mismo mediador, sino revelador. Pero —y aquí viene la paradoja— un lenguaje que se construye en el cine cuando las escrituras clásicas han dado síntomas de crisis y agotamiento, han sido reventadas desde los orígenes de la modernidad y la vanguardia. He aquí que el lenguaje clásico cinematográfico puede denominarse así precisamente por su carencia de autoconciencia y ésta es tanto más chocante cuanto que su nacimiento y constitución lindan con la vivencia angustiosa del lenguaje por la modernidad.

Dos son las claves que orientan y constituyen a este modelo de representación en la práctica fílmica. Dos, pero profundamente interpenetradas: la actitud enunciativa y la sutura del espectador. Esto significa, por una parte, que la voz enunciativa tiende a su disolución, al borrado de sus marcas; pero, por otra, que sólo se diluye a la percepción del espectador y que éste debe ser el lugar central de la reflexión y del compromiso enunciativo. En consecuencia, advertimos una profunda coherencia en esta revitalización de la escritura clásica en el ámbito de los films, puesto que ella implica no sólo una atención a la puesta en escena, sino también y sobre todo un estatuto especial concedido al espectador. Así pues, el estudio del montaje clásico es indisociable del espacio asignado a la enunciación y a la función de clausura del enunciado conferida al sujeto espectador.

A tenor de lo expuesto, emprender un estudio en torno a los efectos que se derivan de la utilización histórica de los mecanismos enunciativos en la textura fílmica y, más concretamente, de lo que designamos como borrado de la enunciación en un modelo de representación cinematográfico dado requiere, como es natural, el esclarecimiento previo del punto de vista adoptado así como ciertas precisiones que del enfoque se desprenden. En primer lugar, porque no es un punto de vista diacrónico lo que nos convoca a esta investigación, por más que ciertas consideraciones fechables y fechadas deban ser historiadas. Se trata más bien de una aproximación teórica, esto es, la indagación de un fenómeno sumamente conflictivo y no sólo aplicativo de la actitud enunciativa a un ámbito particular de los textos fílmicos.

Ahora bien, conviene aclarar a renglón seguido y sin incurrir en contradicciones respecto a lo anterior que la elección teórica debe ir acompañada de una adecuada inscripción histórica del modelo analizado. De acuerdo con ello, realizaremos una distinción que consideramos operativa entre texto fílmico y Modelo de Representación, tal y como ya hemos avanzado en diversas publicaciones.¹

Este último término tiene la virtud de superar el canonizado de lenguaje cinematográfico, repleto de ecos míticos, en la medida en que inscribe una concepción de la puesta en escena determinada en la contradicción histórica respecto a otras muchas que le son contemporáneas, precedentes o sucesoras. Rechazando la existencia de una normativa única, un modelo de representación puede ser definido como una hipercodificación de los significantes artísticos cuya materialización y actualización en los textos fílmicos se manifiesta de modo continuamente descentrado, transgredido, desplazado y problemático. De ahí que un análisis de dicha hipercodificación, concebida como modelo abstracto y tendencial, de los significantes simples y complejos (o ya articulados) del cine entre en colisión con la autorregulación que suponen los films, con la puesta en escena que los hace irrepetibles. La elección avista, en consecuencia, el modelo de representación en cuanto tendencia que regula la dirección del dispositivo fílmico y presiona intertextualmente sobre el espectador y la lectura que éste efectúa del film, insistiendo precisamente en el carácter histórico de su constitución y sometiendo sus contradicciones a la propia historia. Sin embargo, la plasmación en la red textual de los films de tal modelo, de su normativa y gramaticalización, jamás es mecánica, sino continuamente deslizante. De este modo, trazar la historia de los distintos modelos de representación que, como proyectos espectaculares, han tenido lugar, da forzosamente entrada a los textos fílmicos, lugares donde se practican múltiples aberturas y fisuras, legitimaciones diferidas y transgresiones sólo a medias, tal y como no puede por menos que acusar una teoría del texto a diferencia de un modelo teórico basado en el supuesto de la capacidad explicativa de los sistemas lingüísticos —códigos y lenguajes

¹ El concepto Modo de Representación fue planteado por Noël Burch en un artículo sobre Porter [1980] y desarrollado por él mismo en un excelente libro sobre los orígenes del cine [1987]. Nosotros mismos hemos propuesto establecer la dialéctica entre modelo de representación y texto fílmico en el Prólogo al libro de Gian Piero Brunetta [1987], prefiriendo el término modelo al de modo. Aplicado al cine de la República de Weimar puede verse Vicente Sánchez-Biosca [1985 a].

(incluso si se afirma su heterogeneidad)— que habitan el film² y que había sido moneda corriente incluso en las formulaciones inaugurales de la semiótica del cine.

Identificación del Modelo de Representación Institucional

Dejemos, pues, establecido que renunciamos voluntariamente en el presente trabajo a una elaboración diacrónica en torno a la constitución de dicho modelo de representación. Esta dimensión diacrónica nos ha ocupado en otras ocasiones y su indagación es competencia del historiador de cine.³ No obstante conviene identificar la ubicación del que denominamos con Noël Burch⁴ Modelo de Representación Institucional en el ámbito del cinematógrafo, dado que su latencia —

² La bibliografía es extensísima en este punto. Desde los estudios iniciales de Metz, pasando por el primer Bettetini o las críticas de Garroni a las propuestas metzianas. O, incluso, las correcciones de Metz en sus textos más recientes o también las ideas vertidas en Bettetini [1977]. Puesto que un extracto de la bibliografía disponible en torno al concepto sería interminable, puede verse un análisis de conjunto y una notable aportación desde la perspectiva textual en un trabajo de Jesús González Requena [1985].

³ Aparte de lo señalado en la nota primera, es significativo el hecho de que la historización del modelo de representación institucional sea un notable vacío. Por una parte, todos sus detalles de planificación, de puesta en escena, han sido establecidos minuciosamente por la historiografía clásica o los manuales de montaje identificándolos con el cine, la *gramática* del mismo o el *lenguaje cinematográfico* y, en consecuencia, dándolos como algo incuestionable. Ello quiere decir que, al ser concebidas así estas normas de montaje, no se ha historiado precisamente el modelo, no se ha contrapuesto a modelos alternativos. Por otra parte, su estudio analítico y textual se ha emprendido desde dos ópticas parciales: los balbuceos y contradictorios orígenes (primitivos, Griffith-Biograph, etc.). Es decir: *su aún no* y *su ya no*. Es curioso que incluso un autor como Noël Burch [1985], quien tantos esfuerzos y tan fructíferos ha dedicado a analizar la contradictoria imposición del modelo institucional en el cine y su crisis por la irrupción de las escrituras deconstructivas modernas, trace siempre una elipsis y jamás desarrolle un estudio sobre el cine americano de los años treinta. Tomado como polo de referencia para relatar sus conflictivos orígenes y como base para su respuesta radical desde la cinematografía moderna, no hay en sus obras apenas análisis sobre este período. Desde este estado de cosas es un texto de gran interés por avanzar en la caracterización del modelo clásico el de Jesús González Requena [1986], quien durante muchos años y a través de sus publicaciones en la revista *Contracampo* ha contribuido con más éxito a definir teóricamente e historizar el proceso descrito por este modelo clásico.

⁴ Vide nota 1.

llamás explícitamente legislada con rigidez— por una parte, y, por otra, su descentramiento en los textos o, si se prefiere, su asunción profunda, pero retóricamente contestada a nivel de ciertos significantes mínimos, reclama localizarlo, siquiera sea a través de sus líneas maestras, en la historia. Así pues, llamamos Modelo de Representación Institucional a una hipercodificación de los significantes mínimos y complejos (o ya articulados) del discurso fílmico que se origina con la capacitación y ampliación de una batería retórica explorada de modo altamente contradictorio entre los años 1908 y 1912 por Griffith en sus trabajos para la Biograph,⁵ a la acogida de los modelos de verosimilitud, efecto de realidad y efecto de real propios de la narrativa decimonónica —en particular, la naturalista— en detrimento de las atracciones características de los espectáculos menores y populares que estarían en la base del cine de la primera década,⁶ al establecimiento de un espacio habitable por el espectador, el cual habría de alcanzar el estatuto de ubicuidad en el espacio y el tiempo en lugar de la exterioridad primitiva y, con posterioridad y de modo más rígido, a la regulación de la puesta en escena que impone la naturalización del sonido en relación a la imagen durante los primeros años treinta, a la sincronía entre banda imagen y banda sonora.⁷ El gesto semiótico decisivo de todo este complejo proceso cuyo desarrollo no abordamos aquí lo identificamos como el borrado del sujeto de la enunciación y de la enunciación misma (de sus marcas, de sus huellas) merced a un trabajo que permanecerá siempre oculto y cuya función, en una insólita vuelta de tuerca, reside en enmascarar de nuevo el trabajo de producción anterior.

Dichas características, tan someramente apuntadas, son ya capaces

⁵ Vide textos de Burch y Brunetta citados en la nota primera. Claro está que utilizamos el nombre de Griffith de manera paradigmática. Como demuestra una atenta revisión de los films de Thomas Ince, por ejemplo, la ejercitación de toda esta batería retórica no se reduce al célebre director de *El nacimiento de una nación*. Lo que sí podemos afirmar, con Brunetta, es que existe identidad y no diferencia entre la entropía del sistema Griffith-Biograph y el estado histórico del sistema del cine del período.

⁶ La bibliografía es extensa. Citemos, entre muchos otros, John L. Fell [1977] y Juan Miguel Company, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, de próxima aparición.

⁷ Dicha naturalización del sonoro fue denunciada *avant la lettre* por el celeberrimo «Manifiesto del contrapunto sonoro» firmado en 1928 al unísono por G. Alexandrov, V. Pudovkin y S.M. Eisenstein. En realidad, la estabilización del sonoro durante los primeros años treinta supone una reestructuración de la producción de amplio alcance que incluye un cuidadoso cálculo de público unido a la división y estratificación más delimitada en géneros. Tal fenómeno no ha sido todavía esclarecido con la precisión histórica necesaria.

por sí mismas de revelar las dificultades que se desprenden de una tentativa de localización histórica del modelo que analizamos, si, por demás, tomamos la precaución de considerar que la hipercodificación mencionada posee dos zonas limítrofes muy amplias y en absoluto nítidas. Por una parte, el hecho de que el modelo institucional no restringe su hegemonía al imperio del cine americano de los años treinta a cincuenta (época, sin duda, de su mayor esplendor y vigencia), sino que, de una u otra manera, configura el modelo empíricamente identificable con el cine dominante e incluso lo que durante mucho tiempo, tanto desde la primera semiología del cine como desde fuera de ella, se ha considerado la gramática del montaje cinematográfico⁸ o, si se prefiere, el lenguaje del cine, tan sólo excluyendo del amplio espectro de la historia de los films las experimentaciones de las diversas vanguardias, las escrituras modernas y de modo conflictivo los forzamientos manieristas o los denominados barrocos ejercitados sobre tal modelo clásico, que de alguna manera no contribuyen menos a señalar su predominio o incluso a su legitimación diferida.⁹ Por otra parte, el límite inferior, el de los orígenes del cine, también contradictorio, dadas las pervivencias *primitivas* presentes en los films de Griffith, incluidos sus largometrajes más conocidos (falta de flexibilidad en la introducción de primeros planos, suspensión de la narratividad que éstos implican, repertorio limitado de planificación en la segmentación del espacio, introducción tardía del *raccord* de noventa grados, etc). Todo ello contribuye a problematizar la tan diáfana línea divisoria que habla de la superación de los códigos teatrales (equidistancia, frontalidad, identificación espacio de referencia/espacio del plano, etc) en beneficio de los propios del modelo de representación institucional. Si bien su generalización acontece a lo largo de los años veinte y su dominio absoluto se ejerce sólo a partir de la estabilización del sonoro, su hegemonía, sin embargo, es interiorizada como competencia de lectura por el espectador y pesa desde mucho antes.

El M. R. I. como escritura clásica

⁸ Véanse entre otros los clásicos libros de Karel Reisz [1960], Rafael C. Sánchez [1970], Antonio del Amo [1971] o Edward Dmytryck [1984].

⁹ Véase el productivo aunque conflictivo concepto de manierismo que Jesús Gonzalez-Requena [1979 y 1986] aplica al cine. Puede consultarse también Vicente Sánchez-Biosca [1986].

Antes de analizar los aspectos específicos del M.R.I. desde la crítica indicada, sería pertinente pasar a considerar aquellas notas que lo definen en cuanto escritura clásica y que, por ende, conectan con su carácter más abstracto desde una perspectiva teórica, susceptible de ser relacionado con la escritura clásica literaria (fundamentalmente narrativa) o pictórica así como con una concepción racionalista del lenguaje que ha dominado la tradición del llamado pensamiento occidental hasta comienzos de nuestra centuria o finales de la anterior.

En síntesis, cualquier escritura clásica y, por ende también nuestro M.R.I., puede ser caracterizada por los siguientes rasgos: en primer lugar, su proclamación narcisista como *la escritura*, la única escritura posible, su negación de cualquier otra escritura, la ocultación incluso de su problemática misma¹⁰ en segundo, y derivado de lo anterior el hecho de que el trabajo del significante tal y como fue analizado y desvelado por la irrupción de la escritura moderna (la modernidad de Baudelaire, Mallarmé, Isidore Ducasse o la vanguardia en su conjunto en la práctica poética y en la práctica teórica, Derrida, Kristeva, Barthes, Foucault, Lacan, entre otros, fueron, entre muchos otros, quienes tomaron conciencia de ello) queda en él borrado tras la representación que ha puesto en pie. En otras palabras, el texto ya no se reconoce como tal, como descentramiento operado en el volumen de los lenguajes, sino como simple representación. Agotada en la designación de los universos extratextuales o ficcionales que la pueblan, esta escritura nombra a un referente, jamás a sí misma. El lenguaje no es para ella un problema, sino una evidencia, un cristal a través del cual el mundo puede observarse y nombrarse. No hay densidad alguna que empañe esta mirada límpida que el lenguaje, lejos de crear, revela. Este lenguaje del que silenciosamente nos habla la escritura clásica, transparente, deja ver tras él sin impedimento alguno un mundo continuo, sin intermitencias, un mundo compacto y homogéneo, un mundo, en suma, repleto de sentido (su ausencia —la del sentido— ha de producir una especie de angustia ligada al *horror vacui*). En tercer lugar, el centro generador de un sujeto racional, colocado en el corazón del universo, un sujeto cartesiano, sustentado por el antropocentrismo humanista y sancionado por el iluminismo.¹¹ Un sujeto que regula la experiencia y la asimila. El

¹⁰ Jesús G. Requena [1979].

¹¹ Tal vez la crítica más radical del pensamiento iluminista se encuentre en la más célebre obra de los autores de la escuela de Frankfurt. Puede consultarse: Th.W. Adorno y Horkheimer [1970] y Adorno [1980], si bien la bibliografía es extensísima

célebre *Cogito ergo sum* de Descartes no es ya sólo constitución del sujeto en su conciencia, erradicación e ignorancia (o, mejor, exorcización) de todo aquello que la desborda, sino sobre todo y antes que cualquier otra cosa confianza en la palabra que lo funda y asegura su estatuto no crítico.

En consecuencia, este lenguaje clásico, tan sólidamente pertrechado, esta escritura clásica había de pretenderse —como dictaminó lúcida-mente Barthes [1953]— transparente, circulación sin depósito, concurso ideal de un Espíritu universal y de un signo decorativo sin espesor ni responsabilidad. Tal noción de lenguaje clásico, desarrollada por Foucault [1968 y 1970] a niveles más amplios que los artísticos, habría de alcanzar un nuevo y tal vez último avatar artístico en el cine, y ello paradójicamente en la medida en que la irrupción de este dispositivo en la historia tiene lugar justamente cuando se había producido una triple disolución de su sustento: el nihilismo nietzschiano con su idea de la muerte de Dios y su apelación al *Übermensch*,¹² la disolución del sujeto individual, de la persona, del *hombre* en el sujeto social por Marx y el desplazamiento de lo constitutivo del sujeto al inconsciente por Freud, allá donde su regulación se le escapa.¹³ Resulta curioso que tras el espíritu, afortunado o no (poco importa), de la vanguardia, un modelo de representación *lingüístico* tendiera a recomponer los pedazos de este sujeto atribuyéndole un nuevo lugar sagrado, que parecía definitivamente perdido con la crisis irreversible del humanismo y del pensamiento ilustrado.

Tal y como Barthes la caracteriza en el ámbito del arte (literario en particular), esta escritura clásica, puede definirse por su economía relacional: en ella, las palabras o las imágenes, según el caso, han de ser lo más abstractas posible en provecho de las relaciones, ningún elemento significativo es denso por sí mismo, y su única función parece consistir en tornar presente algo exterior a ellas, un referente. Así, en la escritura clásica literaria —sigue Barthes— las palabras huyen del accidente sonoro y semántico que detendría el movimiento, apoyando tal detención en el eje del paradigma jakobsoniano. Idénticamente, las imágenes del M.R.I. se definen por sus relaciones sin condesar la atención sobre sus unidades, haciéndolas imperceptibles. De lo que se deduce que el M.R.I. en el cine habría de aprovechar con singular rentabilidad la voracidad sintagmática que parece caracterizar a la

al respecto.

¹² Véase desde esta óptica Gianni Vattimo [1986 a, 1986 b, 1987].

¹³ Léase de este modo la conocida frase de Freud: «*Wo Es war, soll Ich werden*». O también la inversión del adagio cartesiano por Lacan: «*Pienso allá donde no soy*».

rucción fílmica, forzándose así a evolucionar en el sentido de la narratividad, proyectándose con furor sobre el eje del sintagma y vacuando la verticalidad del paradigma, de lo poético o metafórico, por más que su exclusión no sea posible como criterio absoluto.¹⁴

Breve excursión a otros modelos de escritura clásica

Aunque sin pretender en absoluto historiar ni, por supuesto, agotar el fenómeno de las escrituras clásicas, no nos parece desatinado referir algunas de sus materializaciones en campos significantes distintos al cinematográfico a partir de algún rasgo definitorio, siquiera fuera guiados por un criterio didáctico y —ello es inevitable— de algún modo simplificador. No cabe duda, con todo, que tal y como ha sido definida esta escritura clásica sus raíces profundas deben ser investigadas en el más vasto campo de una epistemología del lenguaje, cuyo estudio convocaría a la filosofía del lenguaje, así como una constelación de conceptos entre los cuales habrían de ocupar un lugar central el del luminismo, razón, referente, etc. Así pues, limitando por el momento el alcance de nuestra investigación, podemos detectar la formalización ilustrativa de la escritura clásica en la literatura narrativa por la invisibilización de la voz enunciativa en la novela naturalista (que utilizamos como paradigma, una de cuyas sintomáticas manifestaciones puede ser el estilo indirecto libre de Zola o Flaubert o la asunción del punto de vista rigurosamente interno por H. James).¹⁵

En un registro distinto, también la pintura occidental posee su sistema de grado cero (aclaremos de nuevo que la designación es aproximativa o metafórica) con el modelo que se pretendía mimético de la *perspectiva artificialis* formalizada por el humanismo renacentista. Desde los trabajos inaugurales de Brunelleschi hasta los de Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Paolo Uccello o incluso las correcciones del propio Leonardo conocidas como *perspectiva aerea*, el

¹⁴ Se precisa a estas alturas una matización de importancia. Cuando Jakobson [1975] habla de la función poética como proyección del eje de la selección sobre el de la combinación o Lotman [1978] extiende dicha apreciación a todo texto artístico, ambos están definiendo —lo cual es elemental, por otra parte— la imposibilidad de eliminación de ambos ejes del discurso. Habría, pues, que matizar convenientemente la afirmación anterior describiéndola en su sentido tendencial y no como logro efectivo y excluyente en los textos.

¹⁵ Véase Juan Miguel Company [1986].

humanismo formula en dicho modelo perspectivo una confluencia entre dos factores, a saber: por una parte, la reproducción del efecto estereoscópico de la mirada humana o, si se prefiere, la imitación del modo natural de la visión humana con lo que se apoya la impresión de realidad de las formas artísticas (algunas de las abstracciones que comporta esta naturalización han sido estudiadas por E. Panofski [1973] y P. Francastel 1975] entre otros, quienes denuncian el alto grado de convención que éstas expresan); por otra, la provisión de un fundamento científico, brindado por los postulados de la geometría euclidiana, que se encuentra en la base del espíritu moderno racionalista.

Así pues, al igual que en la narrativa decimonónica y en la pintura occidental, tal modelo hegemónico de lenguaje transparente, lastrado sin duda por múltiples contradicciones, se afianza también en el cine como sistema que excluye la presencia (incluso la perceptibilidad) de una organización articulada por y desde un sujeto de la enunciación; propicia, por el contrario, la impresión de que los universos ficcionales, sólidamente trabados por una relación causal, se cuentan solos, que todo es historia y no discurso y que el ingreso del espectador en la ficción se produce a modo de identificación con el dispositivo narrativo, con el itinerario no mediatizado de sus aconteceres.

El dispositivo enunciativo del film

A estas alturas de nuestra exposición nos parecer pertinente interrogar las notas características del aparato enunciativo del film, pues ello va a proveernos de la base material necesaria para investigar el tipo de utilización (y, si cabe decirlo, de violencia o forzamiento del dispositivo de base) que ejerce el M.R.I. en el cine. En primer lugar, cabe señalar la carencia de deixis de la imagen, la dificultad de pronunciar este *yo* que —Benveniste nos lo enseñó— sólo en el discurso constituye al sujeto, y que parece conducir a un desplazamiento de las marcas de enunciación que engarzan sujeto y texto a la banda sonora (caso de que ésta exista: en el film hablado o a la figuración escrita en los carteles del cine mudo), donde un sistema previsto de defécicos y fórmulas de persona son brindados de entrada por el sistema de la lengua natural. La banda imagen, por el contrario, parece conformarse en su calidad de no-persona, virtud que el discurso icónico brinda gratuitamente. Diríase que la transparencia, la detención en este *él* que caracteriza al discurso no marcado, evacúa las marcas de persona, tiempo y espacio instituyendo una imposibilidad de reglas opositivas

desde el punto de vista modal, sentenciando aparentemente al discurso fílmico a permanecer en este reino de lo anafórico que tan bien podía ser aprovechado por el modelo clásico para sus fines espectaculares e ideológicos.

En efecto, pues sabemos que la voz *enunciación* designa la apropiación por un locutor del aparato formal de la lengua al tiempo que es enunciación de la posición misma del locutor mediante indicios específicos y procedimientos accesorios —como señala Benveniste en «El aparato formal de la enunciación» [1971]—. Quiere ello decir que el discurso que actualiza la lengua natural puede servirse de indicadores que hacen posible su localización y, al tiempo, abastecer de información en cuanto a la situación del locutor en relación con los enunciados que ofrece. Sin embargo, el discurso fílmico no es realización de un sistema que posea elementos tales como los embragues de la lengua natural y, en último análisis, la irrupción enunciativa en el film, como veremos, es más un discurso sobre el lenguaje que un anclaje al locutor que se apropia de las prescripciones virtuales del sistema. Así, la ausencia en la banda imagen de ese aparato formal (que en cierto modo certifica la existencia de una lengua en el cine), la falta de indicios de persona, la ausencia de determinados elementos que en la lengua natural actúan como indicios de ostensión (aquí, este...), pero que se hallan desprovistos de su valor opositivo respecto a la posición del enunciado —la inarticulación de las formas temporales (en la banda imagen todo es presente, si bien procedimientos de hipercodificación permiten convenir en ciertas oposiciones incluso en el film mudo, por medio de fundidos encadenados que siguen a travellings de aproximación al rostro, por ejemplo) arruinan al parecer la determinación de la modalidad de la instancia que prepara el paso de la competencia a la *performance*, de las estructuras semióticas virtuales que deben actualizarse en las estructuras realizadas bajo la forma de discurso, como indican Greimas y Courtés [1982].

O, dicho con otras palabras, si lo que la lingüística retiene es —según Ducrot y Todorov [1974]— la huella del proceso de enunciación en el enunciado, puede afirmarse en una primera aproximación que el discurso fílmico carece de aquellos elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo sentido, sin embargo, depende de factores que varían de una enunciación a otra.

Ahora bien, el problema es notablemente más complejo. En primer lugar, porque si el texto fílmico en su banda imagen puede adecuarse en apariencia a lo que Greimas-Courtés denominaron *texto enuncivo*, también éste es producto de un trabajo, no por borrado menos existente y reconocible (Genette [1966] lo demostró con sagacidad en su lectura

de *Gambara*, texto de Balzac, contestando la ejemplificación que Benveniste veía en él de un modelo de *historia* en estado puro), pues sí existen en el discurso fílmico —como veremos— marcas enunciativas; lo que ocurre es que éstas no pueden hallarse —y ello es fundamental— en un sistema abstracto configurado a modo de lengua, tal y como ocurre con los *shifters* que remiten del código al mensaje en la lengua natural [Jakobson, 1975]. Y es que no podía ser de otro modo, pues la transitividad absoluta que se le supone a la narración clásica en la que los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos, debe ser convenientemente matizada en oposición al discurso, donde alguien habla y su situación en el mismo acto de hablar es el foco de las significaciones más importantes. Como señala Genette [1972], estas esencias del relato y del discurso así definidas casi nunca se encuentran en estado puro en ningún texto: hay siempre una cierta proporción del relato en el discurso y una cierta dosis del discurso en el relato.

Por demás, el famoso *showing* definido por Percy Lubock también es ilusorio por escasamente matizado respecto al *telling*.¹⁶ O adoptando una terminología distinta pero equivalente, podría suscribirse la idea de que un relato puede a lo sumo dar la ilusión de mimesis sin por ello dejar de ser diégesis, según la conocida oposición de los clásicos (*haple diégesis/mimesis* en Platón, Libro tercero de *La República*.¹⁷ De ahí que convenga matizar no sólo las oposiciones citadas hasta el momento, sino también las de historia y discurso ofrecidas por Benveniste o también Todorov [1970] o incluso las de fábula y tema (*sujët*) en los formalistas rusos y, particularmente, en Tomachevski [1982]). Puede afirmarse, en todo caso, que nos habremos de encontrar en presencia no de una mimesis absoluta, sino más bien de diversos grados de diégesis o, mejor dicho todavía, de diegetización, del mismo modo que los lógicos dejaron bien establecido que incluso el propio aserto ya se encontraba modalizado.

Para mejor aplicar y discernir los problemas anteriormente expuestos, hemos de constatar que el discurso cinematográfico puede caracterizarse a diferencia del lingüístico o literario, por los siguientes rasgos [Jost 1980]:

1. Mientras que en el interior de la lengua natural las marcas de enunciación no son contradictorias con la diegetización, en el discurso fílmico puede afirmarse que la irrupción del nivel enunciativo es inversamente proporcional al hecho de que la diegetización no sea total,

¹⁶ Vide la crítica implícita que está en la base del texto de Wayne C. Booth [1978].

¹⁷ Estos datos están desarrollados en Gerard Genette [1972].

y como señala con acierto Ch. Metz [1972]. Es decir que la diegetización es inversamente proporcional a la irrupción del discurso.

2. La irrupción del discurso en el film afirma menos al locutor que propia de un sistema y lo trasforma en discurso que indica una reflexión sobre este último en tanto relato. El discurso cinematográfico es, en último análisis, un metalenguaje, como subraya F. Jost.

3. Las marcas de enunciación en el film, a falta de deícticos y conmutadores, son enteramente móviles y flotantes, imposibles de definir a priori. Podríamos afirmar que no pueden señalarse marcas enunciativas en sí, analizables a nivel de código, a diferencia de lo que ocurre en el discurso literario, sino usos enunciativos de los signos. Un par de ejemplos bastarán para explicarlo: un picado sobre una ciudad al comienzo de un film será perceptible como marca de la enunciación sólo si no queda visualizado en los planos contiguos un personaje cuya localización justifique el emplazamiento de cámara indicado invirtiéndolo retrospectivamente en punto de vista subjetivo y reduciéndolo, por tanto, al terreno de la diégesis. Incluso el hecho de que un picado o contrapicado sean percibidos como rasgos discursivos a diferencia y por oposición a una angulación *a altura del hombre* es ya de por sí una convención institucionalizada por el modelo de representación que aquí pretendemos describir. Igualmente, una cámara móvil, convencionalmente adscrita a la representación del punto de vista subjetivo de un personaje que avanza, puede revelarse marcada huella de enunciación (y de paso fenómeno de sorpresa para el espectador) si no está motivada por elemento diegético alguno, por ninguna mirada interna a la historia. De todo ello se deduce que una semiología de los códigos y del lenguaje o lenguajes cinematográficos ha de revelarse insuficiente o, incluso, impotente a la hora de dar cuenta del estudio enunciativo del film. Es, por el contrario, el análisis textual y una teoría del texto quienes poseen la prerrogativa de analizar el discurso fílmico ya que éstos incorporan como elementos fundamentales las nociones de contexto diegético e intertextualidad.

4. La percepción y definición del discurso cinematográfico varían considerablemente según fenómenos extra-cinematográficos que suponen (de modo más radical que en otros campos significantes) un estudio de fenómenos de lo que Genette ha denominado en sentido amplio *lo verosímil*. Quiere ello decir —y luego lo veremos con mayor detalle— un peso mayor del espectador como elemento de cierre en la descripción de las marcas del discurso a la enunciación o, por el contrario, su perceptibilidad en el orden de la historia.

La enunciación en el M. R. I.

Entrando ya de lleno en el objeto de nuestro estudio, consideramos que el problema de la enunciación en el modelo analizado debe ser entendido como un proceso (entiéndase éste como trabajo) contradictorio de verosimilización, de reconversión de lo discursivo en narrativo, merced a un trabajo de naturalización de la batería retórica disponible, teniendo en cuenta que es el espectador quien deberá ser constreñido a percibir las marcas de enunciación en el orden de la historia y no en el del discurso. Al trabajo de enunciación que deja sus huellas se opone, pues, un contradispositivo que efectúa el borrado de las mismas, de su trabajo y que supone a su vez un trabajo adicional.

Ahora bien, una constatación respecto al dispositivo de base fílmico ha de servirnos para poner de manifiesto la paradoja que está en la base del M.R.I. cinematográfico. El discurso fílmico, como todo discurso artístico, es semióticamente heterogéneo, tal y como indicara E. Garroni [1968] y desarrollara más tarde [1975]. No sólo en la medida en que incorpora los más variados hechos de lenguaje, códigos y signos, sino también porque su origen es la discontinuidad. Y ello es así porque el movimiento que da carta de naturaleza al cine se genera a partir de una heterogeneidad (con la consiguiente diferencia) de sus significantes (los fotogramas), estáticos en sí, los cuales por su continuidad producen un resultado distinto a cada uno de ellos (éste es el origen del movimiento). Pues bien, tal discontinuidad y el trabajo de laboratorio que sirve a su producción como texto dispuesto para la fruición quedan borrados en la proyección del film gracias a la ilusión del movimiento que propician las leyes de la persistencia retiniana. Ello, sin embargo, aunque aprovechado por el cine clásico no puede ser en absoluto exclusivo de tal modelo, sino que, salvo raras excepciones experimentales (uso de los congelados o trabajo con la fotografía fija por algunas vanguardias), caracteriza al dispositivo fílmico en general. Lo que, por contra, sí es definitorio del Modelo Institucional es lo siguiente: la discontinuidad que inevitablemente reaparece a nivel de la sucesión de los planos es borrada por un sistema sólidamente regulado de engarces que tornan imperceptibles dichos saltos. Esto es, si los planos segmentan el espacio representado de acuerdo con un determinado punto de vista (el cual resulta, a su vez, del cruce y articulación de todos los emplazamientos de cámara) que convoca en cada caso los parámetros de escala, angulación, encuadre, campo, duración y movilidad, ello había de situar el conjunto de la textura fílmica en el orden del discurso, revelando, por demás, el carácter

arbitrario de su organización significativa y designando, en consecuencia, el lugar o combinación de lugares que modalizan las acciones adoptadas por la puesta en escena.

Digámoslo con mayor claridad: tal hecho habría de desvelar el espacio de la enunciación a partir de sus marcas discursivas. Y, sin embargo, el M.R.I. invisibiliza sistemáticamente dicha voz articuladora, incluso su mera existencia resulta invisible, hace al espectador inconsciente de la técnica y de la heterogeneidad y (esto es crucial desde nuestra posición) diluye las huellas del trabajo de producción significativa mediante un contradispositivo que lo naturaliza, lo devuelve al terreno de lo narrativo en lugar de evidenciarlo como lo que es, el curso. Lo particular del texto clásico —podríamos decir con M. Marie [1980]— es también aquí ocultar la instancia discursiva como si el film representase la simple transcripción de una continuidad anterior y homogénea.

Atenderemos, pues, para el estudio de este fenómeno a la noción ya señalada con anterioridad de *raccord*, toda vez que no pretendemos rotar el estudio del M.R.I. ni siquiera desde una perspectiva teórica, sino descifrar las características enunciativas de su actitud ante el montaje.

El sistema de regulación sintagmática en los films de dicho modelo se sustenta, pues, sobre la citada noción de *raccord*; noción técnica, generalizada tanto en las mesas de montaje como en los textos de investigación, cuya rentabilidad teórica resulta fuera de toda duda para dar cuenta de la enunciación. «Perfecto ajuste de movimientos y detalles entre dos planos contiguos» es la definición que nos brindan sin apenas discusión ni variación alguna de relevancia, la mayor parte de teorías del montaje y de la puesta en escena fílmicas, si bien para la mayoría de los autores que a su estudio se consagran la noción de *raccord* es analizada en su función constitutiva no de un modelo de representación determinado históricamente, sino del propio cine en su sentido más general. Ahora bien, tal ajuste entre dos planos contiguos adquiere una función precisa: tornar el espacio escénico habitable por el espectador, componer sobre la discontinuidad de las unidades significantes una unidad referencial homogénea que mantiene rigurosamente orientado a aquél y, por último, excluir la visibilidad de las marcas que remiten a aquél que organiza la puesta en escena, a aquél que selecciona los planos y los combina, pues ésta habrá de ser en adelante sentida como irremediable, inevitable, natural en último análisis. Dicho con otras palabras, la noción de *raccord* es sin duda una convención, pero también y sobre todo, un trabajo tendente a reconstruir una homogeneidad ficticia de los objetos representados, del espacio en su

conjunto, de los movimientos de los personajes frente a la heterogeneidad que ha fundado su encuentro en un lugar determinado. En suma, se trata de *naturalizar*, mediante hipercodificación, una serie de reglas que en adelante permitirán captar los universos ficcionales como representación, carentes de toda problemática establecida por el medio, ausentes de la problematicidad de la escritura misma e, incluso, de la propia ambigüedad y polivalencia del significante. Los hechos para ello deben dar la impresión de contarse solos, según apuntaba Benveniste y matizaba Genette en el modelo de la historia en estado puro. Seymour Chatman [1981, 47] lo advirtió con precisión:

El público logra reconocer e interpretar las convenciones *naturalizándolas* (...). Naturalizar una convención narrativa no significa sólo comprenderla, sino *olvidar* su carácter convencional, absorberla en el proceso de infralectura, incorporarla a su red interpretativa, no atribuyéndole más atención que al medio de la manifestación.

En suma, en el M.R.I. no sólo resulta para el espectador imposible determinar el lugar de un sujeto de la enunciación, su temporalidad y su punto de vista. Ni siquiera el carácter enunciativo de sus marcas (como manifestación metalingüística y con la movilidad y carácter flotante descritos) son perceptibles. En consecuencia, no asistimos sólo al borrado del sujeto de la enunciación, sino al borrado de la enunciación misma.

Raccord y borrado de la enunciación

Examinaremos a continuación algunas de las construcciones espectaculares generadas por el *raccord*, si bien el hecho de que la mayoría de autores hayan detallado tanto su uso nos exime de una descripción técnica exhaustiva. Con este estudio pretendemos avanzar en los mecanismos por los que se logra el borrado de la enunciación en el M.R.I. Veamos, en primer lugar, la naturalización que se halla en la base del *raccord* en el movimiento, pues este fenómeno es a nuestro juicio uno de los principales, si no el central, en lo que afecta a la implantación y estabilización histórica del modelo analizado.

Presentado y descrito con detenimiento en todos los textos sobre montaje, tanto en los más empíricamente técnicos como en aquéllos catalogables en el campo teórico, el *raccord* en el movimiento posee la particularidad de dividir una única acción, un solo movimiento (unidad

de la instancia representada) en dos unidades significantes (variedad de la instancia de la representación), mediante un cambio de plano al que acompaña una variación escalar y, en ocasiones también, de otras unidades o parámetros de la imagen (campo, encuadre, movilidad, etc). El resultado de ello es que la lectura uniforme de la primera (de la instancia representada, en movimiento) encubre a la instancia enunciativa que rige la selección de los distintos emplazamientos de la cámara. En otras palabras, que la técnica, pero sobre todo el gesto enunciativo, la discontinuidad de planos de que procede, quedan invisibilizados en beneficio de la acción que muestran.

Ahora bien, es importante reparar en este tipo de *raccord* puesto que si crea un efecto de continuidad mucho más fluido y suave que otros es por el hecho de que la segmentación entre los dos planos se produce en el mismo espacio. No es difícil, por ejemplo, encontrar *raccords* en el movimiento en los cortos rodados por Griffith para la *Biograph*. Con todo, en estos films la continuidad del movimiento va ligada a un cambio total del espacio y, además, se escuda en una salida de campo y una entrada posterior. De este modo, el movimiento de un personaje que sale de campo por la izquierda, pongamos por caso, al final de un plano y atravesando el umbral de una puerta, es recuperado en el plano siguiente con un cambio absoluto del campo y del espacio representado. El *raccord* en el movimiento, pues, no supone variación de escala, sino de espacio de referencia y, por demás, se apoya en un *raccord* mejor codificado en la época: el de dirección.

La importancia central del *raccord* en el movimiento consiste, por tanto, en su reducción del campo y en la variación escalar sobre una misma acción. En suma, idéntico espacio e idéntica acción (nivel de la historia) frente a variación de los significantes. Reisz [1960, 194-195] ha subrayado su valor:

Un aspecto más difícil del problema es que las acciones y movimientos consecutivos se continúen de un plano a otro. Si un actor inicia un movimiento —por ejemplo, abrir una puerta— en un plano, el siguiente debe empezar en el punto en que terminó el anterior. Si el montador une los planos de forma que parte de la acción se realice en los dos planos, producirá un efecto antinatural. Igualmente, si suprime una parte de la acción —por ejemplo, cortando el plano en que está la puerta a medio abrir para iniciar el otro con la puerta cerrada—, habrá un salto en la continuidad y la transición no tendrá *raccord*.

Mitry, quien en diversos trabajos ha detallado el funcionamiento de este tipo de *raccord* y lo ha estudiado desde el punto de vista

histórico, descubre su primera utilización, en el sentido indicado por nosotros, hacia 1925 y afirma algo sustancial: tales procedimientos han flexibilizado considerablemente la continuidad del film. Con todo, Mitry atribuye esta flexibilización a un logro fundamental del cine y no a las presiones que ya en dicha época se dejan sentir en el cine institucional con el fin de preservar y hacer más fluida no sólo la continuidad del film, sino sobre todo la fruición del espectador. De este modo, Mitry no consigue historizar el fenómeno en su aspecto contradictorio, sino tan sólo fecharlo históricamente. Precisamente a la flexibilización indicada se debe la rápida generalización de este tipo de relación entre planos contiguos que en pocos años y, sobre todo, con la estabilización del sonoro y la desaparición de los carteles del cine mudo,¹⁸ pasa a ser una de las reglas de oro de los métodos de montaje del cine americano. A tenor de lo dicho, el *raccord* en el movimiento contribuye a invisibilizar el cambio de plano de que es producto, restituyendo a la percepción del espectador una continuidad inexistente, engañosa. La mutación histórica es descrita así por Mitry [1963, 161]:

Hasta 1925 se hacía coincidir los cambios de plano con un cambio de ángulo. A un plano general de frente sucedía un plano medio visto de lado, más tarde un plano americano visto de tres cuartos, etc. De este modo, si las posiciones relativas de los personajes no eran exactamente las mismas cuando se pasaba del plano general al plano medio, el cambio de punto de vista hacía la cosa imperceptible.

A ello había que añadir la coartada que suponía la existencia de los carteles a fin de no plantearse rigurosamente los problemas de continuidad entre dos planos. En efecto, los carteles quiebran la continuidad visual y evidencian un alto grado de heterogeneidad lingüística (imagen, lengua natural). Pero, por si fuera poco, encubren los desajustes de continuidad entre las imágenes. Es lógico, pues, que la fluidez en la continuidad icónica se plantee como reflexión en un mismo período histórico en que comienzan a advertirse tendencias a la supresión de los carteles y, en consecuencia, nada más útil en este momento que la generalización del *raccord* en el movimiento sobre una misma acción y un mismo espacio.

¹⁸ Nosotros mismos hemos estudiado con detalle esta problemática en uno de los más radicales films del período mudo, *Der letzte Mann* (F.W. Murnau, 1924), en el cual los carteles son eliminados dando lugar a un trabado del *raccord* sin equívocos posibles. Véase nuestra Tesis Doctoral, *Teoría del montaje en el film mudo de la República de Weimar*, Valencia, 1985, inédita.

Ahora bien, el procedimiento es, desde el lugar del trabajo de enunciación, algo más complejo, pues introduce un factor de fluidez sintagmática alimentado por pequeñas elipsis. Como señala Tarnowski [1976, 50-51]:

Tradicionalmente, el *raccord* en el movimiento se justifica por el hecho de 'avanzar' la acción; según el ejemplo de Mitry: apenas se abre la puerta cuando, en el plano siguiente (en el movimiento) es preciso que esté ya casi cerrada; haciendo *raccord* en el movimiento y teniendo en cuenta el salto de imagen que implica el 'corte' del mismo se 'borra' ligeramente eliminando el final de la acción, en el plano precedente al *raccord*, con el comienzo en el plano que le sigue (es decir, que se suprimen algunos fotogramas de ambos planos con el fin de hacer el *raccord* visualmente suave, fluido e insensible).

Visualmente, el resultado del *raccord* es su imperceptibilidad (a diferencia de la visibilidad enunciativa del llamado *raccord apoyado*, frecuente en el cine mudo y presente en ciertos films de Hitchcock, por ejemplo, ya que éste último repite varios fotogramas de ambos planos ralentizando la acción y, por ende, tornando perceptible la instancia enunciativa para el espectador). A fin de cuentas, hemos asistido en el ejercicio de este *raccord* (fundamental para nosotros en el umbral del sonoro) a un borrado de la discontinuidad que evidenciaría la instancia enunciativa y logrado gracias a un trabajo adicional de producción (contradispositivo del montaje transparente clásico) cuya única función es nivelar la historia, tornarla natural, mediante la naturalización del espacio; o, si se prefiere, encubrir una elección significativa, una apropiación enunciativa, tras la evidencia del lenguaje transparente.¹⁹

Si hemos escogido este tipo de *raccord* utilizándolo como paradigma de la invisibilización de la instancia enunciativa es justamente porque supone un salto cualitativo en el lento proceso a que atendemos en nuestra exposición. Sin embargo, resulta evidente que el *raccord* en el movimiento no se presenta como un procedimiento único, sino que se inscribe en un sistema de reglas precisas, en una compleja estructura que hace intervenir junto a él otros tipos de *raccord* (no olvidemos que este galicismo indica relación, en lugar de simple contacto). En este mismo esquema podemos situar los variados tipos de *raccord* que segmentan el espacio de modo imperceptible para el espectador, preservando su continuidad, tales como el *raccord* en el eje, el cual nos

¹⁹ Véase la historización del *raccord* en el movimiento en el cine alemán por Vicente Sánchez-Biosca [1985 a].

Permite la aproximación a una acción comenzada en el plano anterior con apenas una variación que afecta a un solo componente del plano —a saber, la escala—; asimismo, el *raccord* de dirección, el cual toma en consideración el eje en que se sitúa el espectador, invariable, y cuya conculcación, seriamente prohibida, provocaría una extraña desorientación conocida con el nombre de *salto de eje*, etc.

Convendría, con todo, llamar la atención sobre otro fenómeno de suma importancia para el modelo sometido a análisis. Nos referimos al denominado *raccord* de miradas. Su función primera radica en engarzar dos encuadres, dos campos, a partir del cosido que se produce por la formulación de un punto de vista interno a la historia. Así pues, una mirada fuera de campo de un personaje en el primero de los dos planos vendría seguida de la adjudicación del siguiente a su mirada. En otras palabras, se trata de justificar diegéticamente el sentido de dos espacios colindantes del discurso en virtud de la adhesión del emplazamiento de un plano a un punto de vista subjetivo, de personaje de la narración. Tal procedimiento, que se halla en la base de la llamada técnicamente *cámara subjetiva*, puede extenderse también al cruce de las miradas de los personajes cuya correspondencia espacial sólo es alcanzada por la confluencia en un espacio fuera de campo de aquéllas. Queda fuera de duda que su realización puede y suele contradecir el lugar respectivo de los personajes en el momento de rodaje, de lo que se deduce que el trabajo de cosido entre dichos planos se efectúa en la sala de montaje atendiendo a la dirección y guía del punto de vista del espectador. En suma, de nuevo nos hallamos ante la restitución de la continuidad de un espacio organizado sobre la arbitrariedad y discontinuidad que lo fundaba. Y, por ello, a la evacuación de la voz que une dichos planos, justificados como aparecen de ahora en adelante por criterios internos a la diégesis.

Hay, con todo, un hecho flagrante en esta figura del *raccord* de miradas. Pues su misión en el M.R.I. consiste en eliminar el fuera de campo. Detengámonos un instante en ello. Es sabido que la relación que cualquier plano postula entre campo y fuera de campo denuncia el carácter heterogéneo, distinto, de ambos espacios. En efecto, ambos se oponen como lo visible a lo invisible, lo estable a lo incierto, lo sometido por la mirada a lo inestable e impreciso o, apurando la comparación, lo real a lo sugerido o metafórico. En este sentido, el fuera de campo instauro la incertidumbre ante este criterio de verdad que es la mirada. Pues bien, el trabajo del M.R.I. radica en tornar estos espacios homogéneos, participantes alternativos de un espacio más amplio que se halla siempre bajo el control de la mirada. Eliminar la diferencia cualitativa que los separa significa también construir un

espacio de referencia uniforme en cuyo seno el campo y el fuera de campo son reversibles. El fuera de campo ya no es amenazante (como ocurre, por citar un vasto ejemplo, en el cine alemán de los años veinte), pues es rápidamente reconvertido a lo visible; tampoco se insinúa como metáfora, pues la veracidad de su representación es casi inmediata. Así, el montaje clásico indiferencia la oposición profunda entre dos espacios radicalmente distintos, dejando dicha oposición en la más superficial de las retóricas.²⁰

Empero, la justificación diegética fuertemente vinculante anteriormente analizada nos conduce a un modelo aparentemente más discursivo, pero que vendrá progresivamente naturalizado a lo largo de la historia del cine clásico, si bien su grado de disolución del discurso es notablemente inferior al analizado. Nos referimos a la alternancia plano/contraplano, una de las figuras más al uso en el montaje del M.R.I. Y ello porque su naturalización procede de una traducción intersemiótica entre la estructura verbal y la estructura de la imagen. Así, la alternancia que da carta de naturaleza al diálogo es reproducida como alternancia de los personajes visualizados en la imagen y la discontinuidad de los planos que nos muestran a los entes de ficción conversando queda borrada por la unidad del diálogo, de la secuencia, de la acción en último análisis,²¹ pese a que la enunciación pueda jugar con ligeros desajustes derivados del montaje entre banda imagen y banda sonora.

Ahora bien, si llama la atención la hipercodificación normativa de este régimen enunciativo, no es menos relevante señalar las prescripciones y prohibiciones que se imponen al sistema mismo de la

²⁰ Este *raccord* de miradas y sus repercusiones en la relación de reversibilidad espacio de campo/espacio fuera de campo constituye un trabajo ligado a la creación del estatuto ubicuo del espectador. En realidad, la capacidad del espectador de asumir los puntos de vista más dispares (quede, no obstante, constancia de que cámara subjetiva y punto de vista no coinciden como categorías) tiene que ver no sólo con la variedad de emplazamientos de cámara sobre un espacio, sino también con la adscripción de dichos emplazamientos a los avatares de la diégesis. Por esto, el punto de vista del espectador es el producto de la articulación (y no la suma) de todas las miradas que se vierten sobre el continuum del texto fílmico. Por esta misma razón el dominio del fuera de campo y su reconversión a la diégesis en el M.R.I. comienza por ligarse a las miradas internas a la historia.

²¹ Hasta tal punto está gramaticalizada esta convención del plano/contraplano, económica tanto narrativa como financieramente (posibilidad de rodaje de los actores por separado y en tomas cortas), que es en la actualidad uno de los recursos más parsinos y utilizados en el telefilm. Este, de hecho, planifica con un montaje extraído de la ultrasimplificación de los cánones clásicos.

representación. Así, la llamada regla de los treinta grados, que proscribía un salto entre dos emplazamientos de cámara, entre dos planos, inferior a dicha cifra, se justifica por el hecho de evitar molestias al espectador (la variación del significado —nos dirían nuestros apologetas inconscientes del modelo clásico— es insignificante en relación con el forzamiento que produce en la comodidad del espectador). La aparición de este tipo de saltos conculcaría un sistema de economía del corte que habría de violentar la percepción y evidenciaría de paso el carácter arbitrario del cambio de plano, precisamente aquello que se trataba de enmascarar. Y, asimismo y por no prodigarnos en la casuística, podríamos seguir citando todas las estructuras de prohibiciones ligadas al espíritu del *raccord* (preferencia por el *raccord* de noventa grados, *raccord* de luz, funcionalidad de los cortes, etc). En realidad —como señala Burch [1970, 20]—, la proscripción del «falso *raccord*» en el cine clásico va acompañada también de la eliminación de los *raccords* «poco claros». Tal hecho expresa el cuidado por preservar no ya la mera sucesión de imágenes, sino la continuidad del espectador.

No conviene, sin embargo, llamarse a engaño: no es exacto decir que estas reglas revisadas aquí a nivel de ejemplos y extensísimas en cualquier gramática de montaje al uso puedan tenerse por absolutas, por códigos estrictos invariables e imposibles de transgredir. Antes por el contrario, los casos de conculcación abundan y no sólo debido al primitivismo de los films o de la entrada en crisis del modelo, sino también durante el período de su máximo esplendor. No obstante, cuando esto ocurre, cuando esta legislación tendencial y no rigurosa se ve transgredida por excepciones, ello se justifica por motivos internos a la fábula, bien sea para extrañar al espectador, bien para dramatizar la situación o por cualquier otra causa referente a la historia. Podría decirse que con esta condición (cuando la fábula se beneficia de ello) estas transgresiones son admitidas e incluso saludadas por los mejores defensores de la gramática del montaje del modelo institucional (R. C. Sánchez o K. Reisz son dos buenos ejemplos).

La inmovilidad de la cámara y el borrado enunciativo en el film clásico

Pero no sólo en la discontinuidad de los distintos planos donde está llamada a evacuarse la instancia enunciativa. Tal regulación se extiende a otros niveles textuales de la planificación del film, algunos de los cuales afectan al nivel inferior al plano y otros a territorios narrativos más extensos o intersecuenciales. Veamos, por ejemplo, lo que ocurre

con el dispositivo de la cámara. En su grado extremo y programático de una ley jamás escrita —no siempre efectivo en sus menores detalles, como ya tuvimos la precaución de señalar más arriba—, el M.R.I. propone la siguiente cláusula: la cámara no se moverá jamás. Claro está que la brutalidad de esta afirmación es de todo punto desmentida por un ingente número de ejemplos. Formulémosla, pues, de un modo distinto y más razonable: el modelo institucional propone un plegado constante, una supeditación, de la relación entre movilidad y estaticidad de la cámara respecto a la movilidad y estaticidad del objeto u objetos presentados. Esto es, que la única movilidad de la cámara permitida es la encubierta, la invisible, aquélla que se legitima desde un movimiento igual en intensidad producido en el interior del cuadro. O, en otros términos, por un movimiento orientado y dirigido desde el interior de la diégesis. Así pues, si la movilidad de la cámara se presenta como un gesto abiertamente discursivo, dicho gesto permanecerá enmascarado, oculto a la visión, siempre que éste se subordine a las necesidades de mejor percepción en el nivel de la historia. O, en un caso más acentuado de visibilidad, cuando tal marca de enunciación no sea más que un adelantarse al deseo del espectador para mejor percibir la narración.²²

Desde la vigencia de esta normativa que acabamos de exponer se explica la notable paradoja que se advierte en la escasa movilidad de la cámara durante el cine de los orígenes, pues este cine primitivo alcanzó mucho antes un nivel standard de fragmentación por montaje entre los planos (procedimiento indirecto y más complejo técnicamente sin ninguna duda) que permitió y auspició el desplazamiento del aparato, el cual se mantuvo durante mucho tiempo todavía en una extraña situación de absoluto estancamiento. Y de ahí también que precisamente la liberación de la cámara en el cine americano, su separación de las constricciones internas, diégeticas, tomara la forma de una ostentación del gesto enunciativo y supusiera la abertura de un flanco clave para el cine moderno. Este caso, producido por la irrupción en las pantallas cinematográficas americanas de *Citizen Kane*, tuvo la virtud de expresar con virulencia la crisis, todavía incipiente, del modelo institucional, crisis de una concepción del cine en donde era idealmente posible la intercambiabilidad del director y la fabricación de un producto standard, no marcado. Y he aquí que Welles hace entrar en escena la figura proscrita del cine clásico, la del autor, pero traduciéndola a efecto

²² Esta es la función que desempeñan, por ejemplo, los travellings de aproximación a un objeto nuclear para la trama, a un personaje que espía tras la puerta entreabierta, etc.

textual, en emergencia narcisista, histórica, del sujeto de la enunciación en el texto.²³

Ahora bien, hablábamos con anterioridad de naturalizar, de reconvertir lo discursivo en narrativo. Ello implica también una convención intermedia del modelo institucional que dejará de ser sentida como rasgo de discurso, pese a que su origen lo sea sin ninguna duda. En este lugar militan los *travellings* y panorámicas descriptivos, cuya convencionalización es, hasta cierto punto, externa al texto o, mejor dicho, intertextual en la medida en que incorpora convenciones de otros campos narrativos y literarios. De ahí que los textos fílmicos clásicos estén plagados de lentas panorámicas de mostración del paisaje (modelo ejemplar es el *western*), de *travellings* en exteriores que nos aproximan al espacio de interior donde continuará la acción, todos ellos casi siempre ubicados en el arranque de los films o de las secuencias o bien al final de los mismos. O, por citar algunos ejemplos más, los movimientos de reencuadre, apenas perceptibles, guiados las más de las veces por pequeños gestos interiores a cuadro.

La naturalización de los sintagmas narrativos

Pasemos ahora a examinar el tratamiento que da el M.R.I. a segmentos o porciones de film más amplios que los anteriores. Nos referimos al efecto de naturalización que tiene lugar en algunos estratos narrativos. Nos limitaremos a tres únicos ejemplos suficientemente ilustrativos. En primer lugar, a la figura ya ejercitada rudimentariamente tanto por Porter desde 1902 como por algunos representantes de la llamada Escuela de Brighton y desarrollada ampliamente en sus diversas fórmulas por Griffith, del montaje alternado.²⁴ De evidencia discursiva, pues muestra las elecciones espaciales que permiten un salto alternativo de un espacio a otro (tal es sin duda el tipo de localización que le atribuía el atónito espectador primitivo), es la presión narrativa que hace confluir

²³ Pueden consultarse los textos de Jesús González Requena [1984] y Vicente Sánchez-Biosca [1986].

²⁴ Esta figura de montaje narrativo es denominada así por Ch. Metz en su «Gran sintagmática del film narrativo» diferenciándola del montaje paralelo, de evidencia discursiva, pues en este último los hechos que se montan en paralelo no poseen un desarrollo simultáneo en el tiempo de la historia, sino que por el contrario se producen como comparación, como contraste arbitrario.

en un punto común a los dos segmentos, engarzados por un régimen de causa-efecto rigurosamente motivado, lo que naturaliza desde muy pronto esta convención, dificultando paulatinamente su percepción en el orden del discurso de modo semejante a como ocurría en el caso de los movimientos descriptivos de la cámara.

En segundo lugar, nos referiremos a los que podemos denominar «accords intersecuenciales», es decir, aquéllos que engarzan dos secuencias distintas —aunque la historia haga suponer pequeñas elipsis entre ambas— mediante una movilidad común interna al encuadre que se establece entre el plano final de una secuencia y el inicial de la siguiente. Por ejemplo, una salida de campo en el plano final de una secuencia es seguida de una entrada por el borde opuesto en el primer plano de la siguiente, con la posibilidad de un apoyo en un fundido encadenado. Ello, amén de cerrar la instancia enunciativa en torna a la historia, permite algunas consideraciones de enorme interés que afectan al conjunto: para comenzar, las elipsis practicadas en la historia no dan lugar —pese al trabajo que implica evitarlo— a tiempos muertos; la historia, pues, posee elipsis, el discurso —lo sabemos— no; por otra parte, supone una renuncia al vaciado icónico de los campos, del espacio, un temor a presentar decorados en ciernes, previos —como ocurría en los films de Griffith o también con otros de Renoir— a la entrada de los personajes y, por tanto, al comienzo de la ficción. Renuncia, pues, a la teatralidad de un escenario que espera la acción y también en cierto modo la precede. Y, por otra parte, ausencia también de decorados, de espacios después de que los personajes los hayan vaciado. En suma, el espacio nunca adquiere densidad, nunca excede la presencia de los seres que le dan vida, jamás se despega de los personajes o de los seres ligados por el orden causal del relato. Y ello precisamente porque detenerse en estos espacios, en estos campos vacíos, los haría desprenderse de la voracidad y dominación de la historia, introduciría, siquiera fuera tímidamente, un gesto justificado desde un exterior, desde un fuera de campo, que no podía ser otro que el de la enunciación. Esta es la razón por la cual el trabajo con el fuera de campo —lo veíamos con anterioridad— debe ser erradicado, pues éste no es en el cine clásico paso a un espacio autónomo, cualitativamente distinto al del campo, sino sólo y en el mejor de los casos continuación homogénea de un espacio de referencia sustancialmente idéntico al anterior en el cual el espectador se halla perfectamente situado.

Por último, haremos una breve referencia a los llamados signos de puntuación que señalan la delimitación entre diversas secuencias, entre otros usos. Es un hecho probado que durante la época del cine mudo

son numerosos estos recursos: iris, cahes de diversas formas, fundidos encadenados, largas sobreimpresiones, barridos, cortinillas, fundidos en negro, etc. En su utilización se advierte una forma de violencia impuesta al supuesto carácter analógico de la imagen, un forzamiento plenamente discursivo. Sin embargo, ya durante los años veinte y, con posterioridad, a lo largo del período clásico, se producen dos fenómenos significativos: por una parte, su reducción al mínimo (encadenados y fundidos en negro), salvo alguna rara ocasión; por otra —y esta es mucho más relevante— su codificación rigurosa. Si en el período mudo el uso de estos procedimientos dependía de isotopías textuales diferentes en cada caso, en el sonoro estabilizado quedan reguladas sus funciones tan figurosamente que su percepción es apenas visible. De este modo, el encadenado y el fundido en negro representan reiteradamente niveles que corresponden a la historia (elipsis menores o mayores respectivamente) y, en consecuencia, se borran como violencias impuestas a la sucesión de la imagen. En otros casos, la cortinilla asume estas funciones, pero a condición de suplantarse a los signos de puntuación anteriores.²⁵

Borrado de la enunciación y sutura

Ahora bien, el establecimiento del borrado de la enunciación en el M.R.I. tal y como hemos venido analizándolo sólo puede ser fructíferamente investigado a la luz de una consideración señalada al principio y que de algún modo ha permanecido latente a lo largo de nuestra exposición: la posición del espectador. El propio Benveniste afirmó que toda enunciación postula un alocutario, implanta al otro ante ella incluso hasta el punto de que lo que caracteriza a la enunciación es la acentuación de la relación discursiva con el interlocutor. De ahí que la enunciación plantee siempre dos figuras, dos protagonistas y que se

²⁵ Es muy frecuente, incluso dentro de una embrionaria codificación, hallar el encadenado con valor espacial en el cine mudo. Este uso, sin embargo, desaparece como dominante en el período sonoro para reducirse, como el resto, a casos aislados. Por supuesto, hablamos de interiorización en el espectador de estos registros demarcativos como producto de su codificación. En absoluto pretendemos defender su erradicación en el cine clásico. Podría afirmarse sin temor que, dado que todo procedimiento de este tipo es percibido como discursivo, el M.R.I. debe limitar su presencia en el film y naturalizarlo mediante una convención que lo haga pasar por natural, que facilite la comprensión de la historia.

fundamento sobre la estructura del *diálogo*. La importancia concedida a dicha estructura dialógica se ha venido acentuando en los últimos tiempos y ha generado, desde ópticas muy distintas y en ocasiones divergentes, un problema central en el estudio de la enunciación, a saber: el problema de la llamada *lectura*.²⁶

Con todo, el dispositivo enunciativo del film —recordémoslo— plantea de una forma más acusada esta relación entre enunciación y espectador. Podríamos decir que hablar de discurso cinematográfico supone designar de hecho la irrupción de éste en el espíritu del espectador, mientras que el discurso lingüístico se define por idénticas marcas de parte del emisor y del receptor. Por ello, necesitamos elaborar la noción básica que en una de sus formas ha de dar sentido al borrado de la enunciación en el M.R.I. Nos referimos a la de sutura. Este concepto, tomado como préstamo del psicoanálisis, designa —como dijo J.P. Oudart [1969] la clausura del enunciado cinematográfico conforme a la relación que mantiene con él su sujeto (sujeto fílmico, sujeto cinematográfico más bien) reconocido y colocado en su lugar, el espectador. Así, la sutura demuestra por y para quién se realiza la operación: el sujeto fílmico, el espectador. Y es que éste queda así doblemente descentrado: por una parte, dado que lo que inicialmente se enuncia no es su discurso. En consecuencia, él plantea el objeto significante como significante de una ausencia. Por otra, dado que el lugar irreal de la enunciación tiende, por el casi desvanecimiento del sujeto que su entrada en el campo exige, a ahogar la relación de eclipse alternativa del sujeto con su propio discurso en una suerte de continuum hipnótico en el que se bloquea toda posibilidad de discurso.

Y es aquí precisamente donde cobra sentido el borrado constante

²⁶ El tema de la lectura ha recibido un notable impulso en los últimos (y no tan últimos años). Por esbozar alguna referencia, Barthes lo plantea en *Sur Racine*, dando lugar a una crispada polémica con la antigua crítica de la que fue expresión el texto de Picard *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. A su vez, Barthes responde con su *Critique et vérité* y desarrolla la opción tomada en su interpretación de *Sarrazine* de Balzac en *S/Z*. Podrían citarse los textos archiconocidos de Umberto Eco (*Opera aperta* y, luego, *Lector in fabula*) u otros muchos que plantean una recuperación de Freud desde la teoría de la enunciación postulando la presencia del Otro —ahora ya con mayúscula— en dicho acto. Incluso Lacan sentencia que el habla recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida. Por supuesto, no se trata de desarrollar esta polémica que incluiría cientos de títulos, sino tan sólo pretendemos poner de relevancia que el nivel de la llamada lectura ha sido problematizado en extremo para el análisis de cualquier proceso significante y que, así como nuestro estudio arranca de la enunciación, deberá forzosamente cerrarse en el inevitable diálogo que se establece entre el texto y su lector —texto y espectador para nuestro caso—.

de la enunciación, de las marcas de discurso, en el M.R.I. cinematográfico. El Ausente no deja más que ormas, ahora más que invisibles invisibilizadas (naturalizadas), susceptibles de identificarlo, de asignarle un lugar a través de las elecciones distintivas de la puesta en escena. Unas ormas que han de propiciar el vaciado del sujeto ficticio que es el espectador ante el texto fílmico clásico. Sufriendo una transformación simbólica con objeto de ingresar en el universo discursivo, el espectador, cuyo lugar es el de un simulacro de mirada virginal (simulacro, pues su mirada capta algo que ya ha sido visto y organizado por otro), opera la clausura del sentido del texto imposibilitado para descubrir el trabajo significante como tal, incapaz de ser consciente de la articulación enunciativa del film, ignorando la discontinuidad y preparándose para el consumo proyectivo de un texto que —como decíamos al principio—, merced al borrado de la enunciación y de sus marcas, hipercodificadas y naturalizadas, será en adelante percibido como representación y no como escritura.

Este proceso es el que ha sido definido en su sentido genérico por Gianfranco Bettetini [1986] como la *conversación audiovisual*, desarrollado en algunos estudios por F. Casetti [1983a, 1983 b, 1985, 1986], acomodando al film las aportaciones de la escuela greimasiana sobre el enunciatario y los embragues y desembragues²⁷ e investigado por nosotros en una de sus modalidades, a saber: la clásica.

En pocas palabras, si es el lugar del espectador el que identifica las marcas enunciativas del discurso fílmico, el lugar en donde éstas irrumpen, convirtiendo al significante en problemático o dando, por el contrario, la impresión de agotarse en los universos ficcionales y referenciales de que habla, esta última es la opción del M.R.I. en el cine: invisibilizar el discurso, es decir, imposibilitar la percepción de la enunciación en el orden del discurso por el espectador, naturalizar las convenciones enunciativas para transformarlas en (o, mejor, para hacerlas percibir como) mero relato no modalizado, pero ello únicamente —repetimos— para ser recibido de este modo por el espectador quien, gracias a su olvido, podrá consumir su ingreso proyectivo en la ficción (véase en este sentido de itinerario una de las razones fundamentales que explican por qué el modelo de representación analizado en estas páginas ha debido ser inevitablemente narrativo). O, dicho con las palabras de Oudart [1971]: excluido de la

²⁷ Una crítica de estos planteamientos desde la teoría del sujeto puede encontrarse en Jesús González Requena, «Enunciación, punto de vista, sujeto» in *Contracampo* 42, Madrid/Valencia, en prensa.

representación, el espectador se encuentra implicado fantomáticamente en ella en tanto se inscribe como sujeto mediante un dispositivo que enmascarará cada vez más su origen teatral en un sistema figurativo que inscribirá sus efectos de real como efectos de realidad óptica (reflejos, luces y sombras, desglose de planos, etc), constituyendo los trazos de la inscripción del sujeto bajo la forma de una falta. Si el olvido es lo que hace posible la naturalización de la convención y para ello es necesario el borrado de la instancia enunciativa, su sentido último no residirá sino en una inclusión fantasmática del espectador quien, como ocurría en la pintura romántica, asistirá y pasará a poblar una escenografía construida por otro para él: la escena del fantasma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. W., [1980]
Minima Moralia, Payot, París
- ADORNO, Th. W. y HORKHEIMER. M. [1970]
Dialéctica del iluminismo, Sur, Buenos Aires
- AMO, Antonio del [1971]
Estética del montaje. Cine, TV, Videos., ed. del autor, Madrid.
- BARTHES, Roland [1973]
Le plaisir du texte, Editions du Seuil, París
- BARTHES, Roland [1963]
Sur Racine, Editions du Seuil, París.
- BARTHES, Roland [1953]
Le degré zéro de l'écriture, Seuil, París.
- BENVENISTE, Emile [1971]
 «El aparato formal de la enunciación» *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México
- BETTETINI, Gianfranco [1977]
Producción significativa y puesta en escena, Gustavo Gili, Barna
- BETTETINI, Gianfranco [1986]
La conversación audiovisual, Cátedra, Madrid
- BOOTH, Wayne C. [1978]
La retórica de la ficción, Antoni Bosch, Barna.
- BRUNETTA, Gian Piero [1987]
Nacimiento del relato cinematográfico, Cátedra, Madrid.
- BURCH, Noël [1970]
Praxis del cine, Fundamentos, Madrid.
- BURCH, Noël [1980]
 «Porter ou l'ambivalence» *Le cinéma américain. Analyses de films*, vol.1 Flammarion, París.

- BURCH, Noël [1987]
El tragaluz del infinito, Cátedra, Madrid.
- CASETTI, Francesco [1983 a]
 «A tu per tu, il film e il suo spettatore» *Universidad de Urbino*, 123-124, Urbino.
- CASETTI, Francesco [1983 b]
 «Les yeux dans les yeux» *Communications*, 38, París.
- CASETTI, Francesco [1985]
 «La enunciación simulada» *Eutopías I-1/2*, Valencia/Minneapolis.
- CASETTI, Francesco [1986]
 «Altre storie. La narrazione come problema in *Cronaca di un amore*» *Eutopías II-1*, Valencia/Minneapolis.
- CHATMAN, Seymour [1981]
Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film, Pratiche editrice, Parma.
- COMPANY, Juan Miguel [1986]
La realidad como sospecha, Hyperion/Instituto de Cine y RTV, Madrid/Valencia.
- COMPANY, Juan Miguel [1987]
El trazo de la letra en la imagen, Cátedra, Madrid (en prensa).
- DMYTRYCK, Edward [1984]
On Film Editing, Focal Press, Boston.
- DUCROT, O. y TODOROV, Tzvetan [1974]
Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, Buenos Aires.
- ECO, Umberto [1981]
Lector in fabula, Lumen, Barna.
- FELL, John L. [1977]
El cine y la tradición narrativa, Tres tiempos, Buenos Aires.
- FOUCAULT, Michel [1968]
Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México.
- FOUCAULT, Michel [1970]
La arqueología del saber, Siglo XXI, México.
- FRANCASTEL, Pierre [1975]
Sociología del arte, Alianza Editorial, Madrid.
- GARRONI, Emilio [1968]
Semiótica ed estetica, Laterza, Bari.
- GARRONI, Emilio [1975]
Proyecto de semiótica, Gustavo Gili, Barna.
- GENETTE, Gérard [1966]
 «Frontières du récit», *Communications* nº 8, París.
- GENETTE, Gérard [1972]
Figures III, Seuil, París.
- GREIMAS, A. J. y COURTES, J. [1982]
Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gredos, Madrid.
- JACOBSON, Roman [1975]
 «Los conmutadores, los tiempos verbales y el verbo ruso» *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barna.

- OST, François [1980]
«Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation au cinéma» *Théorie du film*, Albatros, París.
- LOTMAN, Yuri [1978]
Estructura del texto artístico, Istmo, Madrid.
- MARIE, Michel [1980]
Lectures du film, Albatros, París.
- METZ, Christian [1972]
«Trucage et cinéma», *Essais sur la signification au cinéma II*, Klincksieck, París.
- MITRY, Jean [1963]
Esthétique et psychologie du cinéma I, Editions Universitaires, París
- MITRY, Jean [1965]
Esthétique et psychologie du cinéma II, Editions Universitaires, París.
- POUDART, Jean-Pierre [1969]
«La suture», *Cahiers du cinéma*, 211-212, París.
- POUDART, Jean-Pierre [1971]
«L'effet de réel», *Cahiers du cinéma*, 228, París.
- PANOFSKY, Erwin [1973]
La perspectiva como forma simbólica, Tusquets, Barna.
- REISZ, Karel [1960]
Técnicas del montaje cinematográfico, Taurus, Madrid.
- REQUENA, Jesús G. [1979]
«Espejos», *Contracampo*, Madrid.
- REQUENA, Jesús G. [1984]
«La modernidad (?) de *Ciudadano Kane*. A propósito del sujeto de la enunciación», *Contracampo*, 34, Madrid.
- REQUENA, Jesús G. [1985]
«Film, discurso, texto. Hacia una definición de una teoría del texto artístico» *Revista de ciencias de la información*, 2, Universidad Complutense, Madrid.
- REQUENA, Jesús G. [1986]
La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk, Hyperión/Instituto de Cine y RTV, Madrid/Valencia.
- REQUENA, Jesús G. [1987]
«Enunciación, punto de vista, sujeto», *Contracampo*, 42, Madrid/Valencia
- SANCHEZ, Rafael C. [1970]
Montaje cinematográfico, Arte del movimiento, Pomaire, Barna.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente [1985]
Teoría del montaje en el film mudo de la República de Weimar, Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, inédita.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente [1985 a]
Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar, Hiperión/ Instituto de Cine y RTV, Madrid/Valencia.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente [1986]
«Héroes y tumbas: mirada y representación en el cine de Orson Welles», *Cuadernos de cine*, 7, Valencia.

TARNOWSKI, Jean-François [1976]

Hitchcock. Frenesí. Psicosis., Fernando Torres, Valencia

TODOROV, Tzvetan [1966]

«Las categorías del relato literario», *Comunicaciones*, Madrid.

TOMACHEVSKI, Boris [1982]

Teoría de la literatura, Akal, Madrid.

VATTIMO, Gianni [1986 a]

El fin de la modernidad. Nihilismo y hermeneútica en la cultura postmoderna, Gedisa, Barna.

VATTIMO, Gianni [1986 b]

Las aventuras de la diferencia, Península, Barna.

VATTIMO, Gianni [1987]

Introducción a Nietzsche, Península, Barna.

Eutopia



Eutopías

Teorías/Historia/Discurso

Volumen III, Número 2-3

otoño, 1987-invierno, 1988

ÍNDICE

COMPARATISMO E INTERTEXTUALIDAD: EL PROBLEMA DEL CANON

René Jara y Jenaro Talens, editores.

- 5 René Jara / Jenaro Talens: *Comparatismo y semiótica de la cultura. Función de la crítica y recanonización*
- 19 Walter Moser: «*El vaivén hermeneúutico*» y la literatura comparada
- 37 Didier Coste: *Genografía: norma y tensiones en las provincias del discurso*
- 53 Wladimir Kryszynski: *Don Juan y Pirandello. Las dialécticas entre lo comparable y lo comparado: el comparante*
- 67 Antonio Gómez-Moriana: *Dimensiones sociocríticas y análisis del discurso*
- 79 Antonia Cabanilles: *Comparatismo e intertextualidad*
- 91 Manuel Asensi: *Literatura comparada y teoría de la traducción*
- 101 Juan-Miguel Company: *El oro nunca permanece. Una meditación intertextual sobre el mito de Peter Pan*
- 109 Josep-Vicent Gavaldá: *Literaturas peninsulares y literatura comparada: los manifiestos de la primera vanguardia.*
- 127 Santiago Renard: *Del naturalismo al esperpento: función de lo siniestro en Zola, Eça de Queiroz y Valle-Inclán*
- 135 Nancy Kobrin: *Meditaciones de Freud sobre el Quijote*
- 149 Kemy Oyarzún: *De vicedioses y viceversos: en torno al dialogismo poético*
- 159 Vicente Sánchez-Biosca: *El borrado de la enunciación en el MRI cinematográfico*
- 191 Tomás López-Pumarejo: *Telenovela y discurso transnacional*
- 203 Vicent Salvador: *Para una pragmática de la ironía*
-

Minneapolis/Valencia