

La semiología de la comunicación audiovisual y sus modelos*

FRANÇOIS JOST

Resumen

Este artículo hace una revisión de los enfoques y modelos teóricos de la semiología que han aportado conceptos especialmente útiles para el análisis de la comunicación visual, particularmente aquéllos avanzados por Metz. Según el autor, la semiología intentó en un primer momento disociar el documento visual del mundo de la analogía y, en la actualidad, se propone identificar al responsable de la comunicación narrativa. Llega a la conclusión de que el responsable de la comunicación narrativa, y en particular de la audiovisual, por un lado rebasa el texto y, por el otro, depende del juicio del destinatario.

Abstract

The article revises first the theoretical approaches and models which have advanced concepts especially useful for analysing visual communication, in particular those advanced by Metz. According to the author, at the beginning semiology aimed at dissociating the visual document of the world from the analogy and at present it attempts to identify the responsible of narrative communication. The article draws as the main conclusion that the responsible of narrative communication, and in particular audio-visual communication, on one hand spills over the text and, on the other, depends on the judgement of the recipient.

Los orígenes de la semiología del cine y del audiovisual

Históricamente hablando, la semiología del cine precedió a la de la comunicación audiovisual; nació en los años sesenta, cuando la televisión aún ocupaba poco espacio y cuando las nuevas formas de proyección de imágenes, incluida la reproducción en video, tenían poca importancia en nuestras sociedades. De hecho,

* Traducido por Noelle Groult y revisado por Jimena Camacho Torres.

muchos de los conceptos que hoy nos ayudan a aprehender los medios audiovisuales en general, encuentran sus raíces en textos de los años sesenta, referentes obligados si queremos captar los desarrollos tecnológicos posteriores y los cambios, tanto sociales como teóricos, vinculados a éstos.

Pero la finalidad de la semiología ha cambiado. En un primer momento intentó disociar el documento visual del mundo de la analogía. Esta visión dejó a un lado a quienes *hablan* a través de imágenes.

Si bien la comunicación audiovisual en todas sus variantes no puede ser vista sólo a través de la óptica de la semiología cinematográfica, habría que revisar los nuevos contextos bajo los cuales se está desarrollando.

Los *Essais sur la signification au cinéma*,¹ del teórico Christian Metz, dieron lugar a numerosos desarrollos, ampliaciones o críticas en el ámbito cinematográfico. A pesar de que las interpretaciones de este texto fueron tan variadas como sus lectores, si se quiere dar un seguimiento a las preguntas que planteaba Metz no se puede adoptar una actitud ahistórica en cuanto a la semiología que transformó los conceptos en una verdad eterna, ni tampoco una actitud empírica, retomando algunas ideas y separándolas de lo que les dio vida.

Los cinco primeros textos de los *Essais* se dividen en dos partes: "Approches phénoménologiques du film" y "Problèmes de sémiologie du cinéma". Aparentemente, estaríamos frente a dos enfoques diferentes:

- La *phénoménologie* estudiaría "todo lo que el hombre es susceptible de percibir, es decir, el conjunto de fenómenos",² (en el sentido kantiano). Parte de la percepción del espectador para extraer tanto la impresión de realidad, título del primer ensayo, como la impresión de narratividad.
- La *sémiologie* "se apoyaría, al mismo tiempo, en los grandes teóricos del cine, en los trabajos de la filmología y en la lingüística para trasladar al campo del cine el hermoso proyecto de Saussure de estudiar los mecanismos por medio de

¹ Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. 2 vols., París, Klincksieck, 1968-1973.

² *Ibid.*, p. 35.

los cuales los hombres se transmiten significados humanos en sociedades humanas”.³

Un estudio más profundo de los *Essais* echa por tierra esta bipartición del proyecto, pues existe una resonancia profunda entre el primer texto que asevera, siguiendo a Albert Laffay: “la película nos da la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real”,⁴ y la tercera página de “Le cinéma: langue ou langage?”,⁵ que guiada por una reivindicación de transparencia afirma: “¿El espectáculo filmado podría tener su belleza propia? Esto no debe decirse.”⁶

Si leemos los *Essais* como un texto y no como una simple recopilación, siguiendo la recomendación del autor, tenemos que constatar que del primero al quinto capítulo, Metz no sólo reunió elementos de reflexión hasta entonces discontinuos, sino que recorrió un trayecto cuya continuidad va más allá de la división que sugiere en la presentación general. Partiendo de la comprobación, tanto fenomenológica como semiológica, de que la impresión de realidad desempeña un papel determinante para la inteligibilidad del rechazo del montaje visual, el autor llega finalmente a una codificación de la analogía, extrae la transformación del mundo en discurso y la formalización del montaje. En este sentido, podemos leer los *Essais* como una novela de aprendizaje, como la resolución progresiva —a lo largo del tiempo— de un conflicto que llega poco a poco a una conceptualización teórica.⁷

Entiendo, en el marco de solucionar esta tensión, la exhortación que hace por un lado Christian Metz: “hay que hacer la semiología del cine”⁸ y, por otro, el programa que le asigna: “lo que se debe entender es el hecho de que se entiendan las películas”.⁹

Personalmente, no conozco otro autor que formule una mejor teoría del cine. En los últimos treinta años, las imágenes y los lugares

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ A. Bazin, citado por Metz en “Le cinéma: langue ou langage?”, *idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷ Este conflicto se desarrolla, de hecho, siguiendo la cronología de la publicación de los textos de Metz; el tercero es un poco anterior al primero: “Le cinéma: langue o langage” (1965); “A propos de l'impression de réalité” (1965); “Problèmes de dénotation dans le film de fiction” (arreglado en 1967).

⁸ Ch. Metz, *op. cit.*, p. 93.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

donde éstas se proyectan cambiaron: el lugar de la televisión y de la imagen de síntesis se ha acrecentado y, en cierta medida, los espectadores tampoco abordan ya los documentos audiovisuales, independientemente del tipo que sean, como lo hacían durante los años sesenta.

El relato: “una gran forma antropológica” de Bazin a Metz

Para entender el sentido de lo emprendido por Metz, es decir, saber qué significa entender un documento audiovisual, hay que tomar en cuenta, primero, que su argumento es una reacción contra el discurso crítico totalitario¹⁰ que se practicó en “algunos cine clubes donde la discusión se centraba en la intriga y en los problemas humanos que ésta implica”.¹¹ La tarea es difícil para Metz porque la idea, ampliamente desarrollada por Bazin, de que “la película nos da la sensación de asistir a un espectáculo casi real”¹² justifica sin embargo la necesidad de comenzar teóricamente por la pregunta de cómo se puede resolver la paradoja de la película fácil de entender y sin embargo, difícil de explicar.¹³

La primera vía por donde Metz lleva la semiología en “Le cinéma: langue ou langage?” atraviesa los temas importantes del pensamiento de Bazin,¹⁴ que él califica en ese momento como “semiología naciente”:¹⁵ la semejanza, vocación esencial del cine, en primer lugar, pero también, por supuesto, el montaje prohibido y el plano-secuencia.

De la descripción de una realidad, Metz pasa rápidamente a la prohibición de lo que él considera mecánico: “este trabajo [los *Essais*] resulta de la convicción de que la manipulación soberana no es una vía fecunda para el cine”.¹⁶ Aunque esta aseveración pare-

¹⁰ “La crítica de películas [...] es sin duda una empresa capital [...] pero existen otros enfoques”, *ibid.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴ Cabe mencionar que cita a Bazin por lo menos unas seis veces en las primeras treinta páginas.

¹⁵ Ch. Metz., *op.cit.*, p. 51; véase nota al pie.

¹⁶ *Ibid.*, p.45.

ciera un juicio estético, el joven Metz se niega a que sea vista como una posición crítica siguiendo el estilo de Bazin: no se trata “de la posibilidad de una lectura directa y misteriosamente fiel al significado profundo de las cosas, *sólo se trata de semiología*”.¹⁷

Si la semiología puede anexar de un solo golpe la estética de Bazin quitándole únicamente su trasfondo metafísico es porque, en esta etapa de su reflexión, el autor de “Le cinéma: langue ou langage?”, da todavía una respuesta fiel a la pregunta que formulara Bazin sobre la inteligibilidad de las películas. La organización de su texto, al igual que el orden de los temas abordados, confirman que la vocación lingüística del cine viene de otro lado,¹⁸ es secundaria: “El cine nos cuenta historias tan bellas no por ser un lenguaje, sino que se volvió lenguaje porque nos las ha contado.”¹⁹

En este debate sin final acerca de la anterioridad del sentido o de la estructura, Metz se inclina por el primero y lo extiende al sentido narrativo: “sólo se entiende la sintaxis de la película porque se entendió la película”,²⁰ “porque el lenguaje cinematográfico es primero la literalidad de una intriga”.²¹ En otras palabras, Metz da la razón a los cognitivistas que piensan que el relato requiere más de una *memoria de situación* que de una *memoria de texto* (agrega, por cierto, que de una película el espectador recuerda sólo su intriga y, si acaso, algunas imágenes).²² Se ve, sin embargo, la aporía a la cual llega tal postura: si el sentido de una película depende de la realidad en sí, de la analogía perceptiva o de los bloques de realidad,²³ ¿para qué sirve una semiología del cine? ¿No bastaría con una teoría del relato en general?

En el último texto de los *Essais*, Metz identifica el obstáculo con el cual se venía enfrentando desde hacía algunos años: “para una semiología realmente cinematográfica, la analogía representa como un *tope de retención*: en los puntos precisos donde ella se encarga

¹⁷ *Ibid.*, p. 44, cursivas mías.

¹⁸ Sg puede recordar la última frase de la “ontología fotográfica”: “Por otro lado, el cine es un lenguaje” (Bazin, 1981).

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² *Ibid.*, p. 53.

²³ *Ibid.*, p. 110.

del significado fílmico [...] hace falta algún tipo de codificación específicamente cinematográfica”.²⁴ Al igual que el concepto del mensaje fotográfico de Barthes, presente como en filigrana en sus primeros textos semiológicos, Metz encuentra el camino hacia el lenguaje en la connotación que le ofrece un arbitrario juicio parcial del analista. Luego, por contagio, la analogía también se codifica.

El giro lingüístico

En cuanto deja el problema de la analogía, siguiendo a Bazin, para poner en marcha los métodos lingüísticos,²⁵ Metz abandona las películas como modelo de inteligibilidad para ocuparse del plano como trozo completo de realidad.²⁶

Llevado por su lógica, antaño Metz se presentaba como el crítico del montaje; ahora fundamenta la semiología del cine a partir de una codificación de las combinaciones entre planos y, en consecuencia, la respuesta a la pregunta de la inteligibilidad se invierte: el sentido ya no es primero sino la estructura. “Lo que caracteriza el funcionamiento de los arreglos fílmicos es que el espectador entiende desde el principio, gracias a dichos arreglos, el sentido literal de la película.”²⁷ Así, el montaje alternado es un esquema de inteligibilidad de la denotación que lleva al espectador a entender que los acontecimientos presentados de forma alternada son simultáneos. De manera más general, el montaje es una “construcción de inteligibilidad”.²⁸ El autor de la *Grande syntagmatique* concede, sin embargo, que “siempre es posible contar una historia gracias únicamente a las virtudes de la analogía icónica”,²⁹ como se dio el caso en los primeros años del cine; pero “la analogía icónica sola no podría rendir cuenta de la inteligibilidad de las co-ocurrencias en el discurso fílmico. Es la tarea de la *Grande syntagmatique*.”³⁰

²⁴ *Ibid.*, p. 113.

²⁵ *Ibid.*, p. 109.

²⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁷ *Ibid.*, p. 120.

²⁸ *Ibid.*, p. 153.

²⁹ *Ibid.*, p. 120.

³⁰ *Ibid.*, p. 143.

El relato como oposición al mundo

En este desplazamiento de la inteligibilidad fílmica, de la analogía al montaje, de la intriga al plan, la teoría desarrollada en *Remarques pour une phénoménologie du narratif* desempeña un papel crucial. Su objetivo es *desprender* la película del mundo: se define el relato, siguiendo a Albert Laffey, como un discurso cuyas características lo oponen al mundo; y la película, por su parte, con la narratividad bien apretada al cuerpo, puede separarse completamente de nuestro mundo por el hecho mismo de que es una narración, aun cuando siga algo apegada a ella en cuanto al aspecto de la representación.

En 1964, antes de la construcción de la *Grande syntagmatique*, Metz podía afirmar que “siempre se entiende más o menos una película. Si acaso no se entiende nada, esto es consecuencia de circunstancias particulares y no del mecanismo semiológico propio del cine”;³¹ la elaboración del cuadro de combinación de los planos en función de las grandes unidades de la película se vuelve entonces una condición para la formación de las secuencias y no se le puede obviar sin correr el riesgo de no entender: una desviación demasiado evidente de la codificación, tal como se usa en un momento dado, tiene como resultado que la gran masa del público no entienda el significado literal de la película (ejemplo: algunas películas de “vanguardia”).

El cine no es una lengua y por lo tanto su destino no es la intercomunicación, sino la comunicación en un solo sentido: “de hecho, es un medio más de expresión que de comunicación”.³² En esta perspectiva, más allá de la belleza del espectáculo filmado que transmite el lenguaje en sí, existe un lenguaje estético que requiere forzosamente “hablar del estilo y por ende, del autor”.³³ Y en los *Essais*, Metz se da el gusto de hablar de los cineastas que admira: Antonioni, Fellini, Godard; todos poseen “ese temperamento específico propio de los grandes narradores de historias”.³⁴

La última consecuencia teórica de este adiós al paradigma de la analogía o de la presencia del mundo en la película, es la colocación

³¹ *Ibid.*, p. 77.

³² *Ibid.*, p. 79.

³³ *Ibid.*, p. 83.

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

del hombre en primer plano. “Ya sea en su gran forma antropológica de la percepción (caso de los consumidores de relatos) así como de la operación (caso de los inventores de relatos)”,³⁵ el relato está hecho por los hombres y para los hombres.

Al lado de la avanzada estructural de los *Essais*, frecuentemente comentada, existe otro camino más antropológico que considera a la semiología como un estudio de los mecanismos gracias a los cuales los hombres se transmiten significados humanos en sociedades humanas. Esta visión comulgaba con el esquema de la comunicación de Jakobson, muy de moda entonces; sin embargo, la semiología del cine abandona progresivamente esta dimensión antropológica para insistir en el código.

Semiología del cine y narratología

En la medida en que, para Metz, la narrativa en el cine está ceñida al cuerpo, al menos en un primer momento, es lo mismo teorizar sobre el lenguaje cinematográfico que teorizar sobre el relato. Esta situación cambia al contacto con la teoría literaria. La semiología y la narratología se vuelven autónomas.

La narratología literaria nació en los años setenta, bajo el impulso de Gérard Genette, en una época dominada por lo que yo llamaría el optimismo del esquema de la comunicación de Jakobson. De acuerdo con este modelo, un emisor manda un mensaje a un receptor y basta con que este último decodifique correctamente el mensaje para que encuentre lo que el emisor había codificado. En este marco, el emisor y el receptor tienen poca importancia, ya que, en la comunicación, el mensaje o el texto en su totalidad, como dice Jakobson, pasa de mano en mano sin sufrir ninguna alteración en la operación.

No sorprende, entonces, en estas condiciones, que la narratología se fundamente, al mismo tiempo, en la inmanencia del texto y en la negación del autor. La semiología se ha nutrido en su desarrollo de estos dos principios.

³⁵ *Ibid.*, p. 35.

Inmanencia textual

Como inmanencia textual se debe entender al texto sin el contexto. No interesa quién está afuera, de ahí la negación del autor. Esta concepción está evidentemente muy influida por Benveniste, y especialmente por su famosa oposición entre la historia, la enunciación histórica (donde los acontecimientos parecen estar narrándose solos) y el discurso, en el que los deícticos, o marcas de subjetividad, remiten inevitablemente al locutor.

A pesar de su voluntad manifiesta por entender cómo el público comprende, queda claro que la comprensión está enteramente codificada: entender una película es poner a funcionar códigos que el semiólogo trató de detectar, clasificar y articular. De tal suerte que, a pesar de la reivindicación manifiesta de fenomenología, esta semiología se transformó rápidamente en una ontología más preocupada por clasificar esencias que por entender la actividad cognitiva del espectador.

Es más, la forma como se estructura todavía la enseñanza de la construcción de la imagen y su análisis descansa sobre una primera gran oposición que viene directamente de *Langage et cinéma*, de Ch. Metz. En esta obra, un criterio puramente ontológico va a oponer la imagen fotográfica a la imagen cinematográfica: una se mueve y la otra no (una es movediza, dice Metz). Desde ese momento, las imágenes se diferenciarán unas de otras en función de cuatro grandes grupos de códigos: la iconicidad visual, la duplicación mecánica, la organización por secuencias y el movimiento.

Esta clasificación de las imágenes, a la cual —insisto— debemos aún mucho, no desemboca ni en una tipología de las recepciones, ni en una tipología de las creencias. Únicamente se trata de formar conjuntos en función de rasgos o propiedades comunes, procediendo por inducción o exclusión, como se vio anteriormente.

Siguiendo esta lógica que, si se me permite, puede compararse con la separación sutil de la clara y la yema de huevo, se llega finalmente a una clasificación de las imágenes en tres partes:

- las imágenes fijas (foto, dibujo, pintura);
- las imágenes en secuencia (cine, dibujo animado, tira cómica, televisión, fotonovela, fresco);

las imágenes en movimiento (cine, televisión, dibujo animado). El criterio de duplicación mecánica deja a un lado al dibujo animado para tomar en cuenta sólo al cine y a la televisión.

“Una de las funciones del relato es sacar partido de un tiempo a otro tiempo. Se diferencia en este sentido de la descripción (que saca partido a un espacio en un tiempo) y de la imagen (que saca partido a un espacio de otro espacio).”³⁶ Esta misma afirmación que Metz argumenta en los *Essais* dio origen a una larga tradición que opone las imágenes animadas a las fijas, separándolas con un muro infranqueable: la narratividad.

Curiosamente, Metz no habla de dibujos, de grabados o de fotos sino de *imágenes*. Dentro de su indeterminación, este término sin embargo apunta a algo del mismo género: una especie de aridez semántica, si es posible decir, un espacio desprovisto de movimiento, el plano aislado de una extensión desértica. Al encadenarse varios planos parciales y sucesivos de una extensión desértica habría *descripción*, y *relato* en el caso de que se vieran varios planos de una caravana caminando en esta extensión desértica.

Si bien la oposición entre la descripción y el relato no representa un problema, el estatus de lo que el semiólogo llama imagen nos provoca una reflexión: ¿qué ocurriría si un pájaro fuera a atravesar esta extensión desértica (como en la cinta *Paris-Texas*), y si la cámara girara de repente? ¿Qué pasaría si varios planos sucesivos no mostraran los mismos individuos o la misma caravana?

Es evidente que Metz duda acerca del criterio que coloca a la imagen antes que la narratividad: ¿será la unicidad (un plano aislado), la inmovilidad de lo que está representado (ninguna caravana en el horizonte) o el hecho de que el punto de vista esté fijo?

En *Système du récit filmique*, Gaudreault va en la misma dirección: realiza una síntesis entre los *Essais* y *Langage et cinéma* y marca las fronteras de la narratividad, al combinar una definición del relato como transformación y sucesión con un criterio acerca de la materialidad fílmica: “Todos los planos (cuando menos los móviles)

³⁶ “Remarques pour une phénoménologie du narratif”, en *Essais sur la signification...*, *op. cit.*

son relatos.³⁷ Como pasa en Metz, un plano donde nada se mueve escaparía al género del relato igual que una pausa en una imager. (*frozen shot*).³⁸

Para esta semionarratividad con inspiración imanentista, la narratividad es una propiedad intrínseca del plano, de la imagen animada, así que se puede dar una narración gracias a la virtud misma de la analogía icónica. En contrapartida, la imagen fija, independientemente de su naturaleza y de su contexto de aparición, es anterior al relato.

Impulsado por una preocupación ontológica, este enfoque semiológico acabará por colocar a las películas fuera del campo de la comunicación, argumentando la automaticidad del proceso de registro fotográfico expresado por el famoso crítico André Bazin. "Por primera vez —decía— un objeto, otro, se interpone entre el objeto inicial y su representación; por primera vez, una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin la intervención creadora del hombre, siguiendo un determinismo riguroso."³⁹ Basándose en esta idea, la teoría de la enunciación, desarrollada por el Metz de los últimos años, reivindica su ubicación fuera del campo de la comunicación e insiste en el funcionamiento textual dentro de un sistema de película enunciativa, donde ni el autor ni el espectador tienen papeles reales.

Negación del autor

Aunque el público esté compuesto por personas, la película sustancialmente, como afirmaba Bioy Casares en su momento, guarda la huella de una ausencia. Pero si bien con el escritor las imágenes tienen un alma, la semiología saca una conclusión inversa de esta idea. El Metz maduro borra la dimensión antropológica de la semiología que él mismo había fundado y acaba por redificar la enunciación filmica. Propone que se sustituyan los conceptos de enunciatador y enunciación por nombres de cosas: "fuente (o centro) de la enunciación y blanco (o destino, meta) enunciativa".⁴⁰ Esta exclusión de

³⁷ *Ibid.*, p. 39.

³⁸ *Ibid.*, p. 47.

³⁹ "Ontologie de l'image photographique", en *Qu'est-ce que le cinéma?*, p. 13.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

cualquier instancia de encarnación, que desemboca en una enunciación “no atribuida”,⁴¹ pasa por la idea de un maquinismo textual, autónomo, estable.

Desde ese momento, la enunciación se reduce a su dimensión de lengua (*langagière*), como lo postulaba yo desde 1979. “La enunciación es el suceso semiológico gracias al cual algunas partes del texto nos hablan de él como de un acto” (p. 20). O bien: la enunciación es “la geografía cambiante a través de la cual un texto se presenta al espectador” (p. 36).

Producida y reproducida mecánicamente, fuera de cualquier causalidad humana, la película no es más que una cosa y su proyección no es de ninguna manera una situación comunicacional ya que, al contrario del espectador, la película es una realidad que pertenece a otro orden; es un texto, una *cosa*, pues: “El enunciador se encarna en el único cuerpo disponible: el cuerpo del texto. El enunciador es la película.”⁴²

Tal proceso de desantropomorfización del espectáculo cinematográfico llega a anular, en el momento de la recepción, a esa entidad que tanto tardó en hacerse de un nombre: el cineasta. “El polo de emisión puede obviar la presencia humana simétrica porque el texto la reemplaza. Al cine no vamos a ver al cineasta, vamos a ver la película.”⁴³

Esta teoría parte de la idea de que se pueden ubicar los lugares de la enunciación y que son los mismos para todos; considera que el teórico dice la verdad del texto y que, o bien el espectador piensa como él, o bien se equivoca. El espectador debe decodificar las figuras de la enunciación que están en el texto y que el semiólogo sabría detectar mejor que nadie.

La otra actitud, a la que me adhiero, parte del espectador y considera que, aunque sus “necesidades” sean ilusiones, la teoría debe entender cómo es posible el error en la decodificación y debe contestar a preguntas tales como: ¿por qué no estamos siempre de acuerdo con nuestros amigos cuando salimos del cine? ¿Qué conceptos necesitamos para explicar esta diversidad de recepciones?

⁴¹ *Ibid.*, p. 207.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

⁴³ *Ibid.*, p. 200.

El problema reside en que concebir la película como una máquina cuyos engranajes debemos conocer, implica transformar al espectador en un espectador-máquina cuya única actividad consistiría en decodificar una codificación única preexistente. Sin embargo, este esquema no puede explicar la diversidad de los procesos de identificación con el relato; las proyecciones de los espectadores, las apreciaciones de los críticos, etcétera. Cualquier exposición filmica se apoya en un antropomorfismo regulador, indispensable para la interpretación de la película: pensar en este objeto no como un objeto natural, impersonal desde nuestro punto de vista occidental, sino como un objeto fabricado que guarda la huella de un humano. Un espectador puede interpretar una película por una función de su propia fantasía que anima el objeto que le es dado para ser visto. El teórico no tiene la obligación de compartir las ilusiones del espectador pero debe explicarlas.

El verdadero peligro para la narratología es el de autonomizar el texto, dándole facultades humanas, independientemente de la terminología empleada. Por el contrario, es completamente legítimo explicar cómo funciona el antropomorfismo, en el nivel de la enunciación, como principio regulador que da a la película su estatus (objeto de consumo, entretenimiento u obra de arte).

Hacer del relato una actividad humana es adjudicarle una intencionalidad que pasa por distintas etapas; veremos las de mayor importancia más adelante. Es la lección que nos da Searl:

cuando considero que un ruido o una inscripción en una hoja de papel constituyen, en tanto mensajes, ejemplos de comunicación lingüística, debo admitir, entre otras cosas, que este ruido o esa inscripción fueron producidos por un ser o seres *que se parecen a mí más o menos*, y que fueron producidos con ciertas intenciones. Si considero al ruido o a la inscripción como un fenómeno natural, como el viento en los árboles o una mancha en el papel, los excluyo de cierta clase de comunicaciones lingüísticas, aun cuando el ruido o la inscripción no se pueden distinguir de palabras habladas o escritas. (*Les actes du langage*, p. 53. Las cursivas son mías.)

Las etapas de la intencionalidad anteriormente referida son:

El autor construido

El acto de habla que puede expresar un documento audiovisual siempre está por determinarse (es otra manera de decir que las imágenes no hablan por sí solas). La interpretación de un documento audiovisual se rige por tres fases:

1) "Autoría" del documento audiovisual: debo admitir que el conjunto imágenes-sonidos que me es presentado es emitido por "seres que se parecen a mí", sin que se me escape su estatus comunicacional y reciba las imágenes de una manera puramente afásica.⁴⁴ Esto significa que al saber mecánicamente que el cine es un producto (en el orden de las cosas), también sé que su mecánica está guiada por una intención.

2) La misma secuencia no tiene el mismo significado: ello depende de si sé que fue *grabada mecánicamente* por una cámara de vigilancia o grabada por un artista que la presenta como una obra en una exposición de videoarte. Esto es válido cuando se trata de hechos reales y concretos pero también si se trata de imágenes no figurativas; por ejemplo, algunos momentos de películas que se grabaron raspando la cinta pueden interpretarse como defectos, mientras no se haga referencia a su intención. Así *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1957-1960) parece ser sólo una sucesión de pantallas blancas y pantallas negras si no se sabe que representa el homenaje del realizador a la obra de su amigo pintor.⁴⁵

3) Cuando se dice que la enunciación cinematográfica siempre pertenece al metalenguaje —como lo sostuve hace tiempo y como lo sostiene Metz, entre otros teóricos— se afirma únicamente que la película, a través de fenómenos audiovisuales reflexivos, remite primero al lenguaje cinematográfico antes de remitir a su autor; sin

⁴⁴ Hay que recalcar que Jaap Lintvelt es de los pocos narratólogos que reivindica el antropomorfismo en la constitución de sus criterios de análisis; véase "Une approche typologique", *Protée*, vol. 19, núm. 1; "Narratologies", en F. Jost (ed.), *États des lieux*, Quebec, Chicoutimi/Universidad de Quebec, 1991, p. 11.

⁴⁵ Como dice Michel Contat: "Por más que se llame 'instancia escribana' a la combinación muy compleja de efectos, de intencionalidades conscientes e inconscientes, de bifurcaciones sistemáticas, de determinaciones psicosociales, de estrategias de seducción, de relaciones con la institución literaria, que la persona que escribe pone en juego, sigue siendo un sujeto capaz de decisión el que marcó en el papel tal configuración de palabras y el que luego la modificó."

embargo, no se postula la autonomía discursiva del texto fílmico. Buscar la explicación de este juego de referencias de la película en el texto en sí, es antropomorfizar el análisis; si el texto no es, propiamente hablando, responsable de ninguno de los efectos que produce, el espectador va a dirigirse, evidentemente, al garante textual para poder llegar a una interpretación.

La identificación del autor

¿Quién es y qué me quiere decir? Para la literatura, esta pregunta es menos evidente de lo que parece. Por ejemplo, cuando se pretende que una novela basada en cartas no está escrita por quien firma el libro, que las cartas fueron encontradas y solamente vueltas a escribir, la lectura será diferente, según si el lector cree o no en esta convención. Cuando se trata de noticias periodísticas, la referencia repetitiva a “medios autorizados” nos recuerda —si acaso lo habíamos olvidado— que cada uno de nosotros puede ser *autor* repentinamente. El trabajo del televidente consiste a menudo en determinar quién es el autor del documento que está viendo: si el periodista o la agencia de prensa que le trasmitió la noticia. Al ver las imágenes de una mezquita iraquí destruida durante la Guerra del Golfo, era a veces difícil decidir entre una de estas soluciones; la elección, sin embargo, condicionaba la tercera etapa.

Esta operación es compleja no sólo porque depende del conocimiento que se tenga de la película o del documento, sino también porque pasa por un acto de identificación. Por ejemplo, ¿el autor de *Une belle fille comme moi* es Truffaut?, ¿el autor de *Jules et Jim* es el cineasta de la Nueva Ola u otro que hubiera querido ser novelista? En dependencia de si escojo como espectador un nombre propio o una descripción definida, la construcción de la intención del autor también variará.

El reconocimiento de la intención

Los diferentes *paratextos* desempeñan también un papel en la construcción de la autoría. Llamar, por ejemplo, al “tema” de un boletín de noticias *relato* en lugar de *reportaje* hace aparecer, *a priori*, a la instancia locutora como narrador más que como relator e introduce,

al mismo tiempo, una distancia en relación con la realidad y una transformación de grado superior que el televidente debe interiorizar como consigna.⁴⁶ En esta perspectiva, el elemento que impide considerar *La sortie des usines Lumières* como un relato es, por un lado, la apariencia descriptiva del título y la clasificación de la película bajo la etiqueta de *toma*. Si esta misma película se llamara *Venceremos*, el espectador no tardaría en encontrar en la cinta los términos de un conflicto latente, como en el principio de *La huelga*. Intente usted también llamarla *Salida de vacaciones...*

En cuanto a la operación que se hace para identificar al autor, influye en ella la hipótesis que formula el espectador cuando hay una contradicción narrativa. Ésta depende, a la vez, del autor construido, de la confianza que el espectador le otorga, y de la intencionalidad que infiere de esta confianza. No se espera lo mismo de un literario que de un cineasta de la Nueva Ola —cuando viola las reglas de la verosimilitud— o de un autor que forma parte de la historia del cine.

Lo que llamo el autor construido nos remite entonces a una intención real del autor, por lo que pertenece al ámbito de la filología o de la genética.

El autor construido no es forzosamente un escritor o un cineasta; puede ser cualquier responsable de comunicación narrativa que hay que imaginar para entender un documento: tanto una agencia de prensa como un estudio, una compañía de producción cinematográfica o un canal.

Claro está que dentro de este contexto, la construcción del autor:

- a) por un lado, rebasa el texto; y
- b) por otro lado, depende, en parte, del juicio del destinatario.

Rebasa el texto porque el autor implicado, lejos de identificarse con la instancia narratológica como un meganarrador desencarnado o ente de papel, o con alguna otra esencia de "autor verdadero", se llena de significados múltiples, construidos a partir del paratexto, y de epitextos diversos (desde la cuarta de forros pasando por las entrevistas al autor en la televisión).

⁴⁶ Acerca de la *consigne*, véase R. Odin.

Depende, en parte, del juicio del destinatario, formado, al mismo tiempo, gracias a un capital cultural incorporado (Bourdieu), que incluye entre otros un conocimiento del cine, de las películas y de las críticas y gracias a un acto de recepción único que pone en juego tanto la observación como la atención del destinatario.

Es obvio que quien está realmente en el origen de un documento audiovisual de este tipo —y cuya identidad no siempre se puede determinar fácilmente—, no piensa que su destinatario va a analizar las imágenes con la frialdad de un semiólogo, sino que su proceso de recepción será influido más por lo afectivo que por lo cognitivo. Destinatario construido, también, que engloba a sólo una parte del público real.