

Cuatro pasos en las nubes, (vuelo teórico)*

Christian Metz

Traducida por Domin Choi
Revisión técnica: F. La Valle

Podemos oponer, a la idea que me hago de la enunciación, y que acabo de presentar, tres grandes motivos de impedimentos que comprometerían su fundamento mismo: el tema del enunciado «transparente», sin enunciación que se enuncia a sí mismo; el rechazo de una pretendida extrapolación lingüística, ya que el término «enunciación» nos viene de los lingüistas, lo que para algunos es como si les transmitiera el cólera; y finalmente el abismo que se quiere marcar, a veces, entre enunciación y narración, con la consecuencia de vaciar a la primera de una buena parte de su substancia en provecho de la segunda, sin observar que estas nociones, habitualmente distintas, se confunden inevitablemente cada vez que un discurso presenta la doble característica de ser narrativo y de estar desprovisto de un verdadero código preliminar, de un soporte autónomo comparable a lo que es el idioma para la novela, de tal manera que su enunciación consiste enteramente en una narración.

En primer lugar, algunas palabras sobre el ya viejo asunto del enunciado sin enunciación, de la «historia» sin discurso. No olvidemos la famosa frase de Benveniste, que ha desencadenado cataclismos, en la que, en el régimen de la historia, «los acontecimientos parecen relatarse a sí mismos»¹ (Gérard Genette recuerda² que una idea muy similar se encuentra en Percy Lubbock³ sin que haya habido influencia, según él, entre ambos autores). Podemos preguntarnos lo que pensaba a fin de cuenta Benveniste, con este parecido. Genette⁴ ve en ello el deseo de atemperar un poco el gesto teórico que confiere a la «historia» una especie de automatismo; yo más bien pienso que este verbo «parecer» responde a un reflejo de prudencia, o simplemente a la manera bevenistiana de decir las cosas, y que el gran lingüista, «ocupado» en esa época con los deícticos, entendía que un discurso desprovisto de ellos se produce solo. «Solo» hay que tomarlo en un sentido simbólico; no se trata evidentemente de pretender que un relato pueda fabricarse, materialmente, solo. Cualquiera que sea esta visión de la «historia» -me di cuenta con sorpresa que había que recordarlo- es una idea en la que hoy nadie cree, comenzando por el fundador de la narratología que se lamentaba desde 1983 «de no haber pensado dos veces»⁵ el día en que había expresado (con algunas reservas) su aprobación por la famosa dicotomía «Historia/Discurso».

Pero hay más. Esta concepción de la historia auto-producida, nadie la creyó (salvo sus atacantes), y esto, en la misma época en que estaba en cuestión por todos lados el «film

* Alude a la película de Alessandro Blasetti del mismo título de 1942. [n. t.]

transparente» (hollywoodense, etc.) en un espíritu de crítica ideológica y de sabia subversión. Esos años setenta querían desenmascarar la mentira de una enunciación ausente, y describir los mecanismos de ese ocultamiento: preocupación absolutamente central en un Stephen Heath, un Jean-Pierre Oudart, un Pascal Bonitzer, una Marie-Claire Ropars a propósito de los films sin escritura, y también los *Cahiers du Cinéma* de la época, en *Screen y Camera Obscura*, en *Cinéthique*, o aun, en América Latina, en la obra enérgica y muy clara de Oscar Traversa, *El significante negado*^{*}, publicado con retraso en 1984. El discurso sobre la transparencia del cine dominante se apoyaba en su totalidad sobre un escepticismo básico que sospechaba de esta transparencia, como se ve claramente, en la misma época, en los notables escritos didácticos de Alain Bergala⁶. Pues es verdad que ciertos regímenes filmicos son muy discretos en cuanto a su dispositivo de enunciación, mientras que otros lo «muestran» en mayor o en menor medida (*La diligencia*^{**} no es *Octubre*^{***}), y que incluso otros lo exponen, como el cine experimental anglosajón. Esto equivale a decir que la noción de transparencia guarda todo su valor *como impresión espectral*.. Pero hoy se formularía las cosas de otro modo; se opondría por ejemplo, como Greimas o Casetti, la enunciación diegetizada (por ende «invisible») a la enunciación enunciada, indicada de una manera u otra.

Como siempre los deícticos llegaron para meterse en el medio del problema. Nunca repetiremos lo suficiente (con André Gaudreault)⁷ que la distinción entre Historia y Discurso, en Benveniste, se funda casi únicamente sobre el régimen deíctico. Esto equivale a decir (y lo hemos dicho bastante) que los deícticos son los principales o incluso las únicas señales de enunciación. Pero las investigaciones sobre la enunciación se ha desarrollado y modificado mucho desde la intervención de Benveniste y Jakobson, aún cuando ésta haya sido decisiva. Desde 1966 G. Genette⁸ señalaba marcas de Discurso (más variado que los deícticos) en *Gambara de Balzac*, ejemplo benvenistiano de Historia. En 1980, en su excelente puesta a punto sobre la enunciación, Catherine Kerbrat⁹ observa que la simple presencia de un adjetivo de evaluación, en el relato más neutro («El tiempo estaba feo en ese día»), es suficiente para revelar una presencia enunciativa. La pragmática moderna, a la que volveremos más adelante, disocia la enunciación de la subjetividad, y la concibe como co-extensiva a la totalidad del enunciado, ya que el signo mismo es «reflexivo» y de ninguna manera «transparente» (estos son los términos empleados, y la confluencia es sorprendente con los temas que nos ocupa), el signo sólo puede designar su referente designándose a sí mismo como signo. Así, la influencia de las «marcas» no ha cesado de extenderse y siempre en dirección a diversos esquemas de metalenguaje. Además,

^{*} Ed. Hachette, Bs. As. 1984. [n. t.]

^{**} John Ford 1939. [n. t.]

^{***} Sergei Eisenstein 1927. [n. t.]

LA marca de enunciación por excelencia, tanto para Casetti como para Genette¹⁰, la única que es omnipresente y universal, es la presencia misma del enunciado, esta marca es básicamente de naturaleza reflexiva, y un filósofo del lenguaje no dudaría en declararla como «opaca»: el texto no se borra complementemente ante su referente.

La definición de la enunciación como «subjetividad en el lenguaje»¹¹, muy común pero un tanto añeja, es evidentemente inexacta, o al menos demasiado restrictiva. En este sentido, mi recorrido a través de algunas figuras enunciativas del film no ha hecho más que coincidir con una verdad evidente: ¿qué otra cosa podría ser la enunciación sino el *hecho de enunciar*? El deslizamiento inmediato, a partir de allí, hacia la idea de una persona-que-enuncia, corresponde a una ideología psicologizante heredada del Romanticismo (que domina ampliamente aun nuestro paisaje), así como a una oscura necesidad de salvar al *autor* en el momento en que se proclamaba su desaparición, lo que tampoco es deseable.

Yo mismo he estado entre aquellos que, en los años setenta, han hablado del film transparente. Fue, no por azar, en un homenaje a Benveniste¹², un artículo intitulado «Historia/Discurso – Nota sobre dos voyerismos», un texto de expresión personal, lírico en algunas partes, crítica política del cine hollywoodense al mismo tiempo que prosopopeya amorosa de este mismo cine, del que me he nutrido desde la adolescencia: situación típica de toda una generación de cinéfilos franceses (nací en 1931). La noción de cine clásico, en efecto, e incluso la de cine americano, es una invención francesa (André Bazin, los *Cahiers du Cinéma*, los dos volúmenes dirigido por Raymond Bellour¹³, etc.). Por ende, en este texto iba muy lejos -en contraposición, a decir verdad, con el dispositivo del teatro- por el lado de la transparencia; las últimas palabras eran «la que se exhibe es la Historia, la que reina es la Historia». Pero en el mismo año (1975), en otro texto¹⁴, describía la «transparencia» como siendo ella misma un régimen enunciativo, activamente fabricado por el trabajo de un significante muy ocupado en simular la ausencia. Y en 1971, a propósito de los trucajes¹⁵, había distinguido ampliamente dos tipos de placeres espectatoriales, uno concerniente a la diégesis (=trucajes camuflados) y otro que corresponde al funcionamiento de la máquina-cine, cuando los trucajes son puestos para ser percibidos y apreciados en su justa virtuosidad. Todo esto para recordar que nunca nadie tomó en su valor extrínseco esta fórmula del «enunciado sin enunciación». *El concepto de transparencia es en sí mismo una ficción*, y es como tal que hace trabajar a la teoría. Para criticar la ilusión de realidad es necesario haber medido bien la realidad de la ilusión.

Para Gerard Genette, la «historia» de Benveniste no existe, o al menos no es más que una forma del discurso¹⁶ marcada por exclusiones y abstenciones provisionarias y parciales (sobre todo los deícticos). Más bien me parece, como lo he propuesto en 1968¹⁷, que Benveniste emplea

«discurso», según los pasajes, en dos sentidos diferentes: por oposición a «lengua», para designar el lenguaje en acción, en situación (y por lo tanto sin excluir los relatos), y por oposición a «historia» en el sentido en que lo conocemos (=intercambio interpersonal): así, el Discurso-2 y la Historia son ambas formas del Discurso-1. Aunque diferentes, la lectura de Genette y la mía rechazan la Historia en el sentido absoluto. David Bordwell, que ha intervenido vivamente sobre estas cuestiones, muestra de manera sólida y convincente que los films hollywoodenses más «transparentes» llevan aun marcas visibles de narración. Critica inútilmente esta noción de transparencia sin darse cuenta de que la reemplaza por un juego de tres caracteres que designan, además de manera interesante, exactamente el mismo problema: la narración hollywoodense, considerada globalmente y haciendo abstracción de las variaciones por géneros, épocas, etc., tendería hacia la «omnisciencia» (=es extremadamente *knowledgeable*), es también muy «comunicativa» (=dice una gran parte de lo que sabe, no escamotea información), y es menos «self-conscious» que otros regímenes narrativos¹⁸. Esto me parece exacto, y revitaliza por vías en parte nuevas la noción de transparencia.

Quizás ya es el momento de *disociar* tres problemas que se han quedado «mezclado» entre sí por mucho tiempo:

1) Hay siempre enunciación («discurso» si se quiere), tanto en el film narrativo como en los documentales o el talk-show televisado, porque lo que es dicho no agota jamás el *hecho de que sea dicho*.

2) Pero la ilusión referencial, y también el deseo de ficción que se remonta a la infancia, a los relatos de la madre, al Edipo, todas estas fuerzas raramente adormecidas (y menos aún en presencia de una historia), tienden a hacernos olvidar, en una credulidad ampliamente consentida, la incomodidad inoportuna de esta mediación. No volveré sobre este aspecto que me ocupé ampliamente en otros tiempos. Es la *willing suspension of disbelief* de Coleridge, o la denegación en Freud (*Verleugnung*), mezcla de creencia y descreencia.

3) Por una especie de corolario, lo propio de algunos films, particularmente cómplices de 2, es ayudarnos más que otros a olvidar 1. Se puede decir, en este caso, que el discurso ha revestido (más o menos completamente) su forma rotulada de historia. Pero esta pareja de términos, que marcó con fuerza el estado inaugural de la reflexión, es hoy de una utilidad mucho menor; y, además, deja en blanco las fases intermedias. Es más simple precisar cuales son, en cada ejemplo, las figuras enunciativas que aparecen y las que no aparecen.

¿Es ilegítimo hablar de «enunciación» para el cine, por ser ésta una noción lingüística? En este recodo nos espera una objeción de David Bordwell¹⁹ a quien irrita el «estructuralismo

continental»²⁰ y la «concepción Benveniste-Metz» (!)²¹. Me veo criticado en halagadora compañía (Marie-Claire Ropars, Raymond Bellour, Stephen Heath: hay reproches que producen placer), criticado, por ende, porque el concepto de enunciación, aplicado al cine, se separa fatalmente de las definiciones benvenistianas invocadas a pesar de todo, y porque engendra de este modo contorciones inútiles. Igualmente Bordwell deja entender que la lamentable cohorte franco-inglesa considera en el fondo toda narración como un proceso lingüístico (no comentaré este argumento que trastabilla bajo el peso de los años).

Por lo demás, una cosa me sorprende, que sea en realidad la *palabra* enunciación, por venir de la lingüística, la que excite a ciertos temperamentos, como el trapo rojo en las corridas de toros. Porque nuestro autor, a lo largo de su libro, en su título, y en el título mismo del capítulo del cual hablé²², admite y emplea constantemente la palabra «Narración». Por otro lado, el estudio narrativo que nos da es notable. Los fenómenos estudiados bajo esta rúbrica son los mismos que me interesan a mí (voz en off, carteles, mirada a cámara, etc.) aunque su análisis sea evidentemente diferente. Entonces, en gran medida, se trata, al menos en este punto, de exhibir una ruptura (con Europa, la semiología, etc.) más que una divergencia real. La obra trata de films narrativos: por ende me parece normal que haga un amplio lugar al concepto de narración, una narración que (aquí) se superpone con el de enunciación. Sin embargo, prefiero hablar de «enunciación» por dos razones. En primer lugar, el término es más amplio, y sigue siendo válido, tal como hemos visto a lo largo del recorrido, para los films experimentales no narrativos, los films didácticos, las emisiones de TV, etc., que me interesan mucho ya que se inspiran en el mismo repertorio de figuras enunciativas, pero tratándolas de otro modo: pensemos por ejemplo en la voz-in con mirada a cámara en los noticieros televisivos y la manera en que ella alterna con la voz en off en los reportajes intercalados. En segundo lugar, para el espíritu «continental» que me aqueja, las complicaciones o distorsiones con relación al origen benvenistiano, a la lingüística, etc., lejos de ser un inconveniente, ofrecen por el contrario la ocasión soñada de algunos ejercicios de flexibilización que recomiendo a todos, y que además, presentan la ventaja de hacer trabajar el concepto, de enriquecerlo, de restituirlo más «compresible» a su campo de origen. Catherine Kerbrat, que cité por otros motivos, ha retomado como lingüista las definiciones, igualmente heterodoxa, que yo había propuesto hace tiempo para conceptos como «connotación» o «metáfora»²³ sacando provecho de éstos, aun sin aprobarlos totalmente. Pues, el problema también está allí: hay que comprender que tomar una noción, de la lingüística o de otro campo, no significa forzosamente que se la vaya a *aplicar*, o que se piense que es necesario hacerlo. Esta evidencia es raramente percibida.

Y luego, los rigoristas, tarde o temprano, se encuentran desbordados por los más rigoristas (pasa como con los izquierdistas). Bordwell, por lo tanto estima que «enunciación» es inadecuado para «narración». Pero Genette, por su parte, encuentra que «narración» es en sí mismo inadecuado²⁴ cada vez que la historia es *representada* (teatro, pintura narrativa, cine, historieta, etc.), y no *significada* por la lengua escrita o hablada, cuya intervención supone un mediador, por consistir en una transformación: la «realidad» en su totalidad es transformada en una secuencia de palabras, con excepción de aquello que ya era palabra, es decir, el habla de los personajes: en suma, prosigue Genette, la lengua no imita jamás, no representa jamás, no es jamás *mimesis*; cuando narra (transforma), es *diégesis*, cuando transcribe (en «los relatos orales») lo hace idénticamente, o simplemente transpone por escrito, entonces es *rhésis*. La objeción es seria, pero de un alcance desigual según los diferentes medios de expresión. Quizás vale para el teatro clásico (o su heredero, el Boulevard), para la pintura narrativa, para ciertas fotonovelas o historietas. Pero, mucho menos para el cine: Genette no dice nada sobre el peso considerable de los elementos y de los dispositivos que el film mezcla o agrega a la simple representación, en el cual el *montaje*, para la mayoría de los teóricos, es la expresión simbólicamente totalizante. La mitad del material de un film, y a veces más, es de naturaleza no icónica: efectos ópticos (fundidos, etc.), diálogos, títulos y otras menciones escritas, encadenamiento lógico de todo orden que marcan la causalidad, la concesión, la sucesión, la precesión (=el *flash-back*), etc. *El acercamiento de dos imágenes no es una imagen*, y la cadena visual del film, con sus perpetuas anáforas y catáforas, con sus encadenamientos, sus causalidades, sus remisiones a distancia, sus simetrías trucadas, se asemeja sensiblemente a la cadena escrita. Ya en 1946, Gilbert Cohen-Séat había señalado el «logomorfismo» del cine²⁵. Albert Laffay, y esto lo he dicho, insistía sobre las «intervenciones ultra-fotográficas» que asedian al film, y sobre la «estructura sin imágenes» que lleva en sí²⁶. La teoría de André Gaudreault se apoya en su totalidad²⁷ sobre la idea de una «narración» que, en el film, se superpone a la «mostración» y la modifica profundamente. Es sin duda Käte Hamburger quien ha ido más lejos en este sentido, no dudando en hacer del film narrativo una rama de del arte literario, un mixto épico-dramático²⁸. El film utiliza las imágenes como la novela las palabras; combinándolas, encadenándolas, atenúa lo que tienen de icónico (creemos escuchar a Eisenstein en unas de sus etapas): el film «reemplaza la *fuerza icónica* de la palabra por la fuerza verbal de la imagen» (*Der Film ersetzt die Bildkraft des Wortes durch die Wortkraft des Bildes*. -El subrayado no es mío-)²⁹. El film mudo era enteramente épico, el film parlante es más dramático³⁰ (se observa, como en otros autores, y por una paradoja sólo aparente, que el elemento más «novelesco» del film es la banda de imágenes y no la palabra). Vuelvo a Käte Hamburger que

también dice que la imagen tiene una «función narrativa» (*Erzählfuntion*): lo que ve el espectador no lo podría ver en el teatro, mientras que sí podría leerlo en la novela; es por eso que las escenas sin personajes (=paisajes, etc.), complicadas en el teatro, son frecuentes en el film y en la novela³¹.

André Gaudreault está de acuerdo³² con una carta personal que le mandó Gérard Genette, en la que acepta, o más o menos tolera, un empleo «amplio» del concepto de narración³³, para las historias que son representadas y no significadas. El film se beneficia evidentemente por esta tolerancia, pero puede reivindicar algo más: por sus afinidades con el lenguaje, que no comprenden diferencias evidentes y masivas, tiene algo que ver con la narración «estrecha», aunque conservemos la división genettiana. División que encuentro justa en última instancia, pero que paracita fatalmente los caracteres genéricos que corresponden a todos los desarrollos narrativos sin preocuparse de su soporte, de esta manera las acepciones «amplio» y «estrecho» no pueden permanecer completamente impermeables entre sí.

Es que, en algunos casos, y sobre todo en los films narrativos ya no tenemos criterios teóricos para distinguir la narración de la enunciación. Este aspecto del problema pasó ampliamente desapercibido, y temo quedar como un excéntrico. En efecto, una actitud usual consiste por el contrario en mantener en permanente separación a las dos nociones como si estuviera probada la necesidad de este dualismo, y toda síncretis local estuviera excluida de antemano. Jean-Paul Simon señala³⁴ que la intervención de un narrador explícito, en un film, no nos revela la instancia de la enunciación, aun «remitiendo a ella de una manera distanciada»; pues es en la enunciación primera en lo que piensa; pero las enunciaciones segundas (o terceras, etc.) forman parte plenamente del dispositivo de enunciación. ¿Qué otra cosa haría un narrador explícito si no es enunciar (enunciar, en este caso, un relato lingüístico)? Al mismo tiempo, por su puesto, narra (de ahí su nombre). Por lo tanto, para conservar las dos instancias, sería necesario convenir en reservar la etiqueta enunciativa a las intervenciones del primer nivel. Pero esto sería contrario a una característica a la vez capital y manifiesta de la enunciación, que es su estructura hojaldrada y su aptitud para multiplicarse, para *delegarse* al infinito: un ejemplo de esto lo encontramos en una frase tan simple como «te dije que me dijo que no le habían dicho nada». Para André Gaudreault³⁵, la enunciación, en la novela, corresponde a las marcas del «substrato lingüístico» (son sus términos), como los *shifters* o los tiempos verbales; estas marcas «no conciernen para nada» a la actividad del narrador. Pero después, y siempre a propósito de los narradores explícitos (son a menudo ellos que traen problemas...), habla del «enunciador en tanto que narrador», sin señalar que efectúa, en un segundo nivel, una coalescencia que caracteriza también al primero. Porque en una novela, las marcas del Narrador (el narrador inaugural,

supradiegético) están tomadas por lo general, como observa François Jost³⁶ y según mi parecer, del arsenal de la lengua, del idioma portador, es decir, en lo que estaría afectado únicamente en la enunciación. Los «modos» de Genette, las «voces», los puntos de vista y todo lo que se asemeja, se establecen en muchos casos a través de la gramática, los tiempos verbales, el paradigma de las tres personas, los adverbios de tiempo y de lugar, etc.

No es absurdo relacionar la enunciación con el substrato de la lengua. Pero entonces es necesario saber que va a contener, de antemano, la mitad de las herramientas de la narración. Esta cuestión implica también que se hará difícil pensar la enunciación filmica, porque lo que llamamos lenguaje cinematográfico, que no es un código, no presenta el mismo grado de consistencia, o simplemente de existencia, que la lengua llamada natural. Lo que, en la Historia, ha forjado este «lenguaje» (comprendiendo, muy a menudo, por rebote y dominancia, a los films no narrativos), son justamente las exigencias de la narración en particular en la época de los grandes pioneros, Smith y Williamson, Lumière y Méliès, Ince y Griffith, los grandes Soviéticos. De este modo, el film narrativo no es únicamente el lugar en donde la enunciación se vuelve narración, sino que en él la narración toma a su cargo (tendencialmente) la totalidad de la enunciación. El recubrimiento se da por los dos extremos a la vez.

El autor que más ha indagado la separación entre narración y enunciación, François Jost, también, en algunos lugares y por necesidad sin reconocerlo, ha hecho evidente sus puntos de contacto. Contradicción aparente, pero de un género que no tiene nada de raro ni de ilógico: es que yendo al extremo de un sentido *tocamos* la idea contraria, que provocamos para que surja (es también un mecanismo familiar del inconsciente: cuando nos proveemos argumentos en contra de una decisión es que estamos a punto de adoptarlo). Pero me estoy desviando. François Jost, nos dice por un lado³⁷ que la significación narratológica de un plano, en un film, es distinto de su «significación semiológica», sin tener en cuenta que este último término es altamente enigmático, ya que la semiología se define como el estudio de toda significación. Este tema separatista es retomado en numerosos pasajes³⁸. Veamos uno de ellos³⁹: «Que el cine sea antes que nada una mirada no implica que todo punto de vista tenga una pertinencia narratológica. Algunas posiciones de cámara remiten únicamente al dispositivo de enunciación, otros valen para una instancia diegética»; estas últimas, continúa el texto, interesan a la narración. Pero no se ve bien cómo los primeros, clasificados como enunciativas, podrían ser irrelevantes a los ojos del narratólogo, a menos que reduzcamos la narración a la intriga lisa y llana (=el *plot* inglés), eliminando de ella las modalizaciones, la atmósfera, el comentario implícito de la narración sobre lo narrado, etc., es decir, en última instancia, el *modo de narrar*. Por otra parte⁴⁰: la presencia de un «narrador-gran imaginero» está implícita, y remite al lenguaje cinematográfico:

esto es verdad, y, sin embargo, el mismo Jost, como vemos, lo llama narrador; detrás de la insistencia sobre la dualidad se dibuja de este modo otra organización del panorama. Esto se confirma a propósito de la novela⁴¹: las elecciones de actitud narrativa son explicadas, o se traducen por lo general, sin reducirse a ello, por las variaciones de la lengua, el empleo de los deícticos, los adverbios de tiempo, etc. (anteriormente estuve de acuerdo con esta idea y lo volveremos a encontrar). Volvamos a nuestro autor: en el cine, nos dice⁴², cuando se pasa del gran imaginero (=foco invisible) al «narrador» explícito, la «enunciación se desplaza del lenguaje cinematográfico al relato filmico» (completamente subrayado); se considera asimismo⁴³ (43) la actividad de este gran imaginero como «puramente narrativo»: podemos llamarlo «narrador implícito»: así, la enunciación puede convertirse en narración, la síncrexis es posible. Es a esto a lo que quería llegar: no se trata -¿hay que precisarlo?- de declarar como sinónimo los dos términos, sino precisar la porción de su dominio respectivo, que por la naturaleza del material han sido llevados a designar las mismas cosas.

Ya recordé que Gérard Genette⁴⁴, introduciendo la noción misma de narración en su relación entre Relato e Historia, la describía como «paralela» a la de enunciación: distancia y semejanza a la vez. Y susceptible, en este caso, de llevarnos, si puedo decirlo, bastante lejos en la proximidad, como cuando se trata, bajo la pluma genettiana, de «esta instancia enunciativa que es la narración»⁴⁵. Para Edward Branigan, lo narrado es a la narración como lo dicho es al decir, o lo que el enunciado es a la enunciación⁴⁶: otra vez la idea de un paralelismo. En suma, se podría volver a dividir en tres grandes tendencias las diferentes actitudes que conciernen la relación entre enunciación y narración: están aquellos que insisten sobre su distancia, aquellos que las consideran distintas y cercanas al mismo tiempo, y aquellos que -en el doble caso del cine y lo narrativo- las fusionan sin temor: es ahí donde me ubico, y donde se ubican antes que yo Bettetini y Casetti, con su «enunciador» y su «enunciatario» constantemente invocados a propósito del relato filmico. Esta enunciación es también, como se ve, narración. Pero señalando con el dedo el hecho mismo del discurso, se engloba más cosas, y más radicales, que nombrando el género de este discurso. (Sin embargo, no es cuestión de proscribir la «narración», que es irremplazable para designar este género en tanto que tal).

El centro profundo de esta dificultad ha sido, me parece, muy bien aclarado por Jacques Aumont⁴⁷ la narración filmica, señala, no está confinada en un o varios *lugares* asignables del film, se escurre por todos lados, en el montaje, los encuadres, el motivo representado; la narratología estudia el relato en el film, pero tiene dificultades en aprehender al film *como* relato. Es ese gran «challenge» (para usar un término que está de moda) que quisiera comenzar a plantear, al que se enfrentan los estudios filmo-narrativos. No estamos exentos de ello con el

armazón explícito del acontecimiento, que corresponde a una suerte de guión, o a un esqueleto, más que al film mismo. Cuando un film es narrativo, todo en él se vuelve narrativo, incluso el grano de la película o el timbre de las voces. Más bien hay que decir: «*en la medida* en que el film es narrativo», ya que existen, como sabemos, films parcialmente narrativos, según modos diversos y de diferente grados (ver Duras, Godard, Robbe-Grillet, y otros cien). Pero esto no cambia mi problema: en un medio de expresión que no lleva su código en sí mismo, la narración, sobre la porción de terreno que ocupa, se hace cargo de todas las reglas discursivas, de toda enunciación. Además, cuando pensamos en figuras que todos consideran enunciativas, nos damos cuenta que generalmente son también, e inseparablemente, narrativas: locutor diegético, locutor no diegético, voz en off o voz in, mirada a cámara, música motivada o no motivada, fuera de campo, etc.

La enunciación, es el hecho de enunciar. (Estoy repitiendo, debe ser la edad). En consecuencia, en un documental científico, lo que pertenece a la obra es la enunciación científica; en un film de combate, la enunciación militante, etc.: ejemplos reemplazables por otros si el lector estima que no corresponde a tipos específicos de enunciación. Por lo que resta, para la enunciación narrativa, que cuyo alcance antropológico es excepcional y considerable la difusión social, disponemos de una palabra especial, «narración», cuyo homólogo, no por azar, falta en otros casos. Nos encontramos así frente a dos nombres, con tendencia a buscar dos cosas, olvidando alegremente que para todos los otros géneros de discurso, ni siquiera nos planteamos la cuestión. Frente a un film geográfico, no intentamos distinguir de la enunciación algo así como una «geografización». Sin embargo, ella sería, en este caso, el exacto homólogo de la narración, pero no tiene existencia social. La narración por el contrario, la tiene de sobra, se autonomiza en nuestra mente, y no imaginamos que haya otra cosa que enunciación narrativa. No tenemos interés en romper los lazos que unen los films narrativos con los otros. Lo que es común a todos es justamente el acto enunciativo. En un libro reciente y notable, *A Cinema of Nonfiction* (1990), William Guynn, fundándose en el análisis semiológico de numerosos documentales, y oponiéndose a la ideología indígena del género, que cree alcanzar la verdad por el «recitado» en bruto de los hechos en su orden cronológico, desmonta de manera convincente el dispositivo de enunciación de estos films: borradora de toda instancia responsable, a fin de que el espectador tenga la impresión de ser él mismo el sujeto del discurso, como asimismo la presencia intermitente de la voz en off de autoridad, que sin embargo, simultáneamente, busca neutralizarse. El discurso de la «realidad» es tan retorcido y agenciado como el de la ficción; tomando por otra parte, de ésta muchas de sus figuras, y sacando las restantes de prácticas exteriores al cine, como el periodismo. Geviève Jacquinot ha analizado en detalle el juego de

agenciamientos enunciativos, frecuentemente sacados de la narración, en los films didácticos⁴⁸. Muchas tesis recientes concluyen en el mismo sentido a propósito de diferentes géneros más o menos «no ficcionales»: otra vez el film didáctico (Rosemarie Meyer), el film publicitario (Françoise Minot, Margrit Tröhler), el reportaje televisivo (Thierry Mesny)⁴⁹. De ahí la posición de Roger Odin, en su empresa pragmática, desde un principio abierta sobre varios «géneros» filmicos.

Un segundo factor viene a tergiversar las cosas: la terminología ha sido fijada principalmente con referencia a narraciones lingüísticas, en particular novelas. Aquí las reglas narrativas se superponen en una primera capa con los férreos códigos del idioma. Por lo tanto, si se quiere, podemos convenir en reservarles la «etiqueta» enunciativa, y hablar de narración para lo que aparece como una etapa distinta. Es verdad que la división es todavía muy difícil: los deícticos, por citar un caso, quedarán adscriptos a la enunciación, ya que pertenecen a la lengua, pero su *empleo* es habitualmente decisivo para la narración. Las observaciones de Jacques Aumont y François Jost se verifican nuevamente: cuando interviene la narración, moviliza todo lo que cae en su dominio, por ende también al idioma, cuando hay. Pero, sin embargo, con este último, para bien o para mal, tenemos un criterio que permite dividir las cosas. Mientras que el film narrativo, por su lado, *no está asentado sobre nada*, fabricando él mismo todo lo que será del orden del «lenguaje» a los ojos del analista.

La enunciación, en suma, se distingue de la narración únicamente en dos casos, aunque correspondiendo cada uno a un inmenso grupo de producciones: en los textos no narrativos, que no por ello dejan de suponer una fuente discursiva; y en las narraciones escritas o habladas donde podemos concebir, aunque con dificultad, la distinción entre los mecanismos narrativos pertenecientes al idioma y los que serían independientes de él. En el primer caso, es la enunciación sin narración, en el segundo la enunciación y la narración, pero permaneciendo en principio separables. En cuanto al caso de síncreisis, éste cubre los discursos que son a la vez narrativos y extralingüísticos. Es ahí donde encontramos, e incluso (socialmente) en primer lugar, el relato cinematográfico o televisivo.

Detengámonos un instante. El concepto de enunciación filmica resiste bastante bien, en resumen, a los tres grandes procesos de invalidación que se le podrían hacer o que se le han hecho. Pero esto no es más que una garantía negativa: el camino no es impracticable. Sólo hay que demostrar que hace falta internarse en él. Y si preguntamos por qué, es por razones locales, particulares, vinculadas a diversas figuras del cine sucesivamente evocadas en este libro (y a todas las otras), pero también por una razón más radical, que concierne al film de la misma manera que conciernen a otros discursos prefabricados, por ejemplo la novela. Podemos resumir,

para aquellos que gustan de lo lapidario, en una fórmula fogosa: «el último YO está siempre fuera de texto». (Pero hay que agregar que deja usualmente huellas, y que su acto ES el texto mismo).

Supongamos que alguien dice «me voy». Si el analista quiere restablecer la instancia de enunciación notará «digo que me voy». Pero ese DIGO se convierte desde ese momento en enunciado, e implica una nueva instancia de enunciación. En consecuencia tenemos: «digo que digo que me voy» y así sucesivamente. (Tomo libremente esta pequeña fábula instructiva de Katherine Kerbrat⁵⁰). No atrapamos jamás el último YO, que se escurre entre las manos y retrocede; querer capturarlo significa correr detrás de su sombra. Planteemos las cosas de otro modo: en cada estadio del análisis, lo metalingüístico, una vez explicitado, se vuelve lingüístico, y relanza de esta manera la exigencia metalingüística. No se trata únicamente de una parábola gratuita: estas cascadas de frases regresivas, los vemos figurar claramente (al menos los primeros eslabones de la cadena) en algunas formalizaciones de la semántica generativa, que consideran toda frase como una especie de completiva, encastrada en una declarativa subyacente del tipo «digo que...». (Por un encuentro inesperado, la teoría de los *speech acts* hace de la simple aserción un acto ilocutorio en comparación entre otros, una suerte de performativo implícito: de nuevo, en el «digo que» el DIGO no es dicho jamás.)

Este sentimiento de un *lugar de ausencia*, figura paradójica de origen, más «ausente» aún en los discursos inmutables y que excluye la respuesta, es uno de los raros temas en que concuerdan unánimemente los analistas de films interesado en la narración o en la enunciación. Una unanimidad que no aparece inmediatamente, ya que cada uno tiene su modo de constatar este abismo. Echemos un vistazo. En Greimas, la ausencia de la instancia enunciante es un axioma, está afirmada con fuerza, y son las nociones vecinas, comenzando por las de *embrayage/debrayage*, las que la presuponen y se fundan sobre ella⁵¹. Para Jean-Paul Simon, la «fuente» de un enunciado tiene como primera característica no aparecer jamás; únicamente pueden hacerlo sus «huellas»⁵². En todo sistema discursivo, el sujeto y el objeto están ausentes; sólo reaparecen cuando se considera la inserción social del sistema⁵³.

Ya he citado la bella fórmula de Casetti, que para él la enunciación está siempre «fuera de escena», señalable únicamente en el enunciado⁵⁴. De modo más general, en Bettetini y Casetti, la noción misma de enunciador, de empleo constante, tiene como función designar una ausencia, o al menos una «presencia» puramente textual: el enunciador no es un emisor (una persona física), el enunciatario no es un receptor, es en esto precisamente que la enunciación se distingue de la comunicación. Como recordamos, Bettetini⁵⁵ llega incluso a describir las instancias enunciativas como «fantasmáticas», vale decir que éstas son para los dos autores roles sin cuerpo. Podemos

decir otro tanto (en lo que nos concierne) del narrador *implícito* de François Jost, que debe su cualificación a un modo particular de ausencia. Más adelante hablaré, en una perspectiva cercana, del «narrador impersonal» que nos propone Robert Burgoyne.

En Edward Branigan, la idea es central. Citemos algunos aspectos que coincidirán con las ideas que he venido exponiendo: la única presencia «humana», en un film, es su inteligibilidad textual⁵⁶: «The text is code, not psychology made manifest»⁵⁷. Si pasamos de «frame» (marco) en «frame», terminamos cayendo en el último, el film en su totalidad, que siempre es omnisciente (aunque haya desprendido este saber de un narrador falsamente primero), y siempre incognoscible, ya que no tiene nombre, tampoco es un personaje y no está situado en ningún lugar, o al menos lo está en *otra parte*; sabe todo y no podemos saber nada sobre él⁵⁸.

En el sistema de Seymour Chatman⁵⁹, la noción de autor implicado (*implied author*) tiene como función principal, o inicial, como en Wayne Booth de donde la ha tomado⁶⁰, rechazar claramente fuera del texto el otro autor, aquél que justamente no está implicado por el desarrollo discursivo (de pronto, se ve bautizado como «real», un término que cuya comicidad involuntaria no ha impedido su amplia expansión). André Gaudreault ha propuesto diferentes términos («Narrador», narrador fundamental, narrador supradiegético, Mega-narrador⁶¹) para designar esta entidad inalcanzable que, como nos dice⁶², nunca está figurada, no es visible en el film, siempre está en otra parte, nunca es antropomorfo: es un origen que permanece a distancia⁶³. Y agrega que en virtud de estos caracteres, una instancia como ésta no puede en ningún caso revestir la forma de un «yo».

Cuando Roger Odin aísla con una notable precisión diferentes operaciones que son todas necesarias para instaurar una intención plenamente ficcional⁶⁴, define la última de ellas como «ficcionalización»: el espectador le presta al enunciador un estatuto particular; éste no es, como en las frases de conversación cotidiana, el origen real de las proposiciones que forma la historia, sino su origen ficticio. Pragmáticamente, puede permitirse enunciarlas sin asumir las obligaciones descritas por Searle y Grice, pretensión de sinceridad, de verificación ofrecida llegado el caso, etc. y sin ser no obstante considerado como un mentiroso. A través de este artificio, puede alcanzar, y con él su espectador, otro tipo de verdad, tal vez más fundamental. La noción de origen ficticio no me satisface: está claro que el enunciador, sobre el plano simbólico en que por definición se encuentra ubicado este análisis, es verdaderamente responsable del texto, es su fuente en cada momento. Todo texto tiene dos orígenes, que ninguno de ellos es ficticio: empíricamente, el autor que lo ha fabricado, y simbólicamente la enunciación que lo profiere (=que lo *lleva*). Lo que es ficticio en la ficción no es el origen, sino el modo de ser de lo que se dice, y estaría de acuerdo, en grandes líneas, con la puesta a punto que Gérard Genette ha

consagrado sobre esta cuestión⁶⁵. Por otro lado, me parece que los discursos no ficcionales, cuando son autonomizados por una fijación previa y definitiva, brotan de un lugar que es casi tan vacío como la fuente de donde surgen las ficciones. O más exactamente, habría dos «ficcionalizaciones» a distinguir, la que es sólo propia de la ficción, y aquella que concierne al artificio específico de todos los textos conservados. Pero debo señalar también, para volver a mi tema, que Roger Odin distingue, en su propio marco teórico, el punto de ausencia alrededor del cual estoy dando vueltas. La oposición con las máximas conversacionales así como con el régimen social de la mentira me parecen muy esclarecedores, y de este modo el acercamiento entre ficción y verdad retoma felizmente, tal como se ha venido presentando, una vieja idea, o una idea sin edad, de los moralistas y de los novelistas.

Este estudio fue influido por Käte Hamburger, que de hecho se dedicaba más a la ficción que a la narración. Ella la definía por la ausencia de un «Yo-Origen» real, y por la obligación de vincular la historia narrada a estos Yo-Orígenes ficticios que son los personajes⁶⁶. (Esta precisión, que introduce el texto en el circuito, desmantela en parte mis objeciones.) Cuando leo en una novela «esa tarde, hacía buen tiempo», la tarde es la del personaje, no es la tarde de cuando la frase fue escrita, ni la de cuando la leo; en consecuencia, continúa Käte Hamburger, el imperfecto del verbo es compatible con un complemento de tiempo en presente, y es él mismo el que expresa el presente de la ficción⁶⁷. Es de nuevo, como vemos, el tema del último YO fuera de texto, y me detendré aquí, no sin alguna arbitrariedad, en esta panorámica tal vez un poco larga sobre diferentes evocaciones de un mismo lugar vacío, que paradójicamente logró hacerse notar por todos.

Los desacuerdos comienzan cuando se trata de describir y de conferirle un estatuto en la teoría. Muchos autores experimentan la necesidad de *personificar* este origen, o este vaciamiento. Estudiando el retrato pintado, Jean-Paul Simon⁶⁸ habla de espectador como de un TU, y designa por Yo el personaje representado, así como el pintor que, por así decir, está detrás de él. Francesco Casetti, que comenté profusamente, otorga un lugar central, en su mapa de la enunciación, a los pronombres personales; sostiene que el film tiene sus deícticos, y que se constituye en una especie de lengua. Bettetini introduce la idea de «conversación», y por lo tanto de personas que actúan, en el centro de su análisis, y hasta en su título⁶⁹. François Jost, antes de sus aclaraciones recientes⁷⁰, daba del narrador, incluso implícito, una idea que no excluía toda forma personal. Por supuesto, está también el autor implícito de Wayne Booth y de Chatman. Este antropomorfismo toma pues formas bastante diversas, que no hacen más que resaltar mejor lo que puede tener de tranquilizador el vago sentimiento de una presencia humana.

Roger Odin⁷¹, respondiendo a Gérard Genette para quien sólo hay narración lingüística, insiste con derecho, sobre la importancia de las transformaciones que separan, en el cine, al dato inicial de su representación: por lo tanto -continúa- hay un «narrador». Este ejemplo me parece muy característico, no solamente por su cualidad, sino porque su autor, habiendo invocado *operaciones* (montaje, *découpage*, etc.) y habiendo designado así la realidad de una mediación franquea un poco ligeramente, a mi parecer, el paso que separa la mediación del mediador. Se trata evidentemente, en este texto, de oponerse claramente a Genette, y las «respuestas» tienen su retórica propia. Pero por otra parte, y en muchos casos, estamos sorprendidos por la proliferación sospechosa y risible de las «instancias narratológicas» -autor implicado, implícito, imaginario, enunciador implícito, narrador, narrador implicado, autor modelo, autor inmanente, etc.-, subrogados heteróclitos y pintorescos, candidatos cautelosos doblemente despojados de la enunciación y del verdadero autor, y que tienen la audacia de presentarse a nosotros como *a la vez* no empíricos (puramente textuales, etc.), y dotados, no obstante, de todos los atributos de un ser humano: cuántas veces «enunciador» y sus variantes sirven para hablar de autor sin decirlo, y «enunciario» para prejuizar gratuitamente reacciones [del público. Mejor sería hacer]* como Marc Vernet que logra decir lo que quiere con dos o tres palabras usuales, «autor», «personaje», «espectador». Porque multiplicando los términos, no se multiplica la realidad, o más exactamente el número de las nociones que la mente humana es capaz de distinguir unas de otras, es decir, en el sentido estricto de la palabra, el número de instancias *concebibles*. Yo mismo contribuí, con «foco» (foyer) y «meta» (cible), a la inflación terminológica de la que me burlo aquí, pero se verá pronto que estos últimos desaparecen de la escena luego de haber cumplido la misión y con una sonrisa. Sobre todo no me gustaría que terminaran engrosando el Montículo Enunciativo.

Vuelvo a la personificación de la fuente textual. Podemos observarla ya en Gérard Genette, pero únicamente para los relatos escritos u orales: como la lengua no representa jamás, como opera una transformación (ya lo hemos visto), compromete la actividad de un mediador, locutor o escritor. De ahí el término de narrador empleado constantemente: narrador extradiegético, homodiegético, etc. De ahí igualmente esta observación sorprendente por su exactitud⁷²: el lector de un libro atribuye siempre la narración primera a la voz de una persona, incluso cuando el texto lo mantenga en un absoluto anonimato. En consecuencia todo texto, cualquiera sea su focalización, está en primera persona «profunda»⁷³. Además, el narrador puede confundirse con el autor (invocado, verdadero, o mixto)⁷⁴.

* Hemos agregado este corchete que falta en el original a fin de completar el sentido de la argumentación [n. t.]

Pero hemos visto también (la reacción de Reger Odin lo recuerda) que Genette recusa la idea de narrador, y aún de narración, en los relatos filmicos; y que André Gardies, por su lado, cae a veces sobre este punto en vacilaciones en las que se expresa básicamente el mismo sentimiento. Es que existe, en este asunto de «personalización», algunas posiciones intermedias, o dubitativas, o (como en Genette) netamente desdobladas. Jean-Paul Simon a pesar de su prodigalidad de YOs y de TUs, observa, en la misma obra⁷⁵, que estos pronombres difieren profundamente de los verdaderos en el hecho de que no se *intercambian*: constatación simple pero decisiva, en la que, por mi parte, no he dejado de insistir. En un artículo que he utilizado mucho, Robert J. Burgoyne plantea en principio que la noción de narrador es una necesidad lógica y pragmática de la ficción, porque en el interior del contrato de comunicación lúdico-ficticia se escamotea un segundo pacto, un pacto de verdad-en-lo-imaginario, en que únicamente un narrador puede ser el garante: es importante que el espectador tenga confianza en la veracidad diegética de lo que se dice. Es por eso que, según Burgoyne, los «unreliable narrations» (narraciones no confiables), a las que los teóricos americanos prestaron mucha atención, son sólo posibles con narradores segundos; el ejemplo modelo, por su puesto hitchcockiano, es el famoso flash-back inicial de *Stage Fright* (*Pánico en escena*, que en francés se tradujo inteligentemente como *Le grand alibi* -La gran coartada-), igualmente estudiado por Casetti⁷⁶, por Verstraten⁷⁷ y por otros, narración mentirosa atribuida al personaje de Jonathan. De esta manera, según Burgoyne, los narradores segundos, que son personales (agregaré, además, que los llamamos personajes), pueden mentir, pero no el narrador primero, llamado «narrador impersonal» en este texto, y que no podría sustraerse sin que se desmorone la ficción misma. Notable análisis, en donde asombra la única expresión casi autocontradictoria de narrador impersonal: todo el artículo habla de «narraCION impersonal». Sin duda el autor ha querido diferenciarse claramente de Bordwell y de Branigan. Además, en muchos pasajes, en el título mismo, lo que aparece es «Impersonal Narration» (precedida de «Cinematic Narrator»). Buen ejemplo de posición intermedia.

En otros, por el contrario, entre los cuales deseo ubicarme, toda visión antropomórfica de las cosas se ve rechazada formalmente. André Gaudreault, a pesar de su terminología personificante (mega-narrador, etc.), insiste bastante, como empecé diciendo, sobre lo que la fuente narrativa, en el cine, tiene de polifónico, de demiúrgico, de maquínico, de compuestos, y finalmente de *poco humano*⁷⁸: es privilegio de las palabras y sólo de ellas de ser puestas siempre a cargo de un ser humano, aunque se ignore cuál⁷⁹. (Esta constatación aparece por todas partes en nuestros autores; hubiera podido citar también una observación de David Bordwell⁸⁰. Se impone en efecto: de todos los medios de expresión, el lenguaje articulado, es decir, el lenguaje en sentido estricto, es el único que está ligado a la definición misma del hombre; pero las conclusiones que

podemos sacar de aquí para el estudio de la enunciación no son evidentes, y volveré sobre este tema pronto). André Gaudreault recuerda⁸¹ que el «narrador», al principio, era un ser humano de carne y hueso, un *Aedo* que hablaba en presencia de su público. Con el libro, ya la relación se establece «en diferido», pero nos podemos engañar ya que pasa aún por el lenguaje. Con el cine, ésta pasa por instrumentos y cables eléctricos, la ilusión se vuelve imposible: el narrador fundamental no es una persona, el film tiene un fondo a-personal⁸²; Gaudreault encuentra aquí un término de Branigan. Éste considera en efecto que la palabra «narrador» es en realidad un término convencional que designa una actividad de narración, una «actividad sin actor»⁸³; además⁸⁴, declara enérgicamente (y con razón) que en un film no encontramos en ningún lado personas, sino únicamente texto y código. Esta orientación inspira el conjunto de sus investigaciones. Siguiendo por estas sendas, David Bordwell rechaza (para el film pero no para la novela) el término de narrador⁸⁵, y con él todos los nombres de agentes (enunciador, autor implicado, etc.), en provecho únicamente de la palabra «narración», que designa un proceso, y que, según estima, es suficiente para todo. Yo pienso lo mismo y procedo de la misma forma, pero con la palabra «enunciación» como lo expliqué más arriba. Si se «despersonaliza» la teoría, es más claro despersonalizar también las palabras, y por lo tanto renunciar al «enunciador». (Sólo se trata, por supuesto, del primer nivel de enunciación o de narración; el segundo y los siguientes son antropomórficos por definición, ya que es el film mismo el que nos presenta las instancias como «personajes» o como «narradores», o las dos cosas al mismo tiempo.)

Sobre este punto como en otros, tomaré mi argumentación *hard* de Käte Hamburger. Por otro lado, en ella se apunta a la cuestión de la ficción, y no a la narración o enunciación. Pero el antropomorfismo del texto, bajo todas sus formas, se ve rechazado con un vigor saludable aunque a veces un poco brutal. Aquí va una muestra de los cañonazos: para empezar, la noción de narrador no significa nada (!), ya que sólo hay autor y sus narraciones⁸⁶. Esta narración es proteiforme e «impersonal» (la palabra aparece varias veces), no es una persona sino una *función*⁸⁷, y si lo puedo designar sería una función-camaleón, ya que puede colarse a voluntad en la forma dialogada (que proporciona una parte de la información diegética), retornar al discurso anónimo, aceptar por un tiempo las constricciones del monólogo en cuanto a la forma y por otro lado asumir las del discurso indirecto, a menos que prefiera las libertades relativas del estilo indirecto libre.

De este modo, Käte Hamburger rechaza el uso de «Narrador» por «Narración» y esto *en el caso de la novela*, objeto de puro lenguaje. Por este gesto radical, se diferencia de las teorías «desdoblantes», que disocian el caso del film y el del libro, al personalizar selectivamente al

segundo. También conduce a volver sobre la idea frecuentemente invocada (Genette, Gaudreault, Gardies, Bordwell, yo mismo, etc.) de un lazo indefectible entre el objeto del lenguaje y la presencia humana, de una correlación básica que estaría por el contrario interrumpida por los discursos maquínicos. En efecto este contraste ha sido "sorprendente" a medias, ya que no opone más que impresiones -como lo han subrayado Odile Bächler y Marie-Françoise Grange⁸⁸ -, las que experimentamos en la lectura de una novela y en la visión de un film respectivamente. Impresiones que, según mi punto de vista, son de gran importancia y no podrían ser eliminadas de una consideración general del problema, de manera que comprendo (sin compartirlo) la preocupación de principio de las concepciones desdoblantes. Sin embargo, el libro está también vacío de todo ocupante humano como el film o cualquier otra obra compuesta y acabada, evidentemente prefabricada luego *abandonada*. Porque, a fin de cuenta, ¿qué encontramos en un relato escrito? A veces, narradores segundos que no son más que criaturas, y por definición movido por un mecanismo textual. Otras veces, un narrador que se dice primero pero que no podría serlo, ya que es claramente un producto del texto. Y por último, a veces nadie: una pura enunciación (directa al menos una vez), aquella que traicionaban ya indirectamente los narradores de los dos primeros casos. Pero tranquilicémonos, no tengo la intención seguir adelante con esta incursión temeraria, en donde me han precedido algunos robustos campeones, en las aguas territoriales de la literatura...

¿Qué podemos concluir de todo esto? En primer lugar, que el nivel de la enunciación (en singular), usualmente invocado, corresponde de hecho a dos niveles distintos: textual (=las «marcas») y personalizado (enunciador, narrador y todas sus variantes): es el nivel de las *atribuciones*: la marca es remitida a alguien.. Sobre este segundo aspecto no conviene apurarse demasiado. El film ocupa su tiempo personificando a Pedro o Pablo, e incluso, en este caso, el enunciador explícito que simula ser primero, pero *es incapaz de personificarse a sí mismo*, y permanece tal como es: un desarrollo, un procedimiento.

Luego de Gérard Genette⁸⁹ no podemos más que repetir la imposibilidad -salvo los juegos de palabras- que existe para concebir algo o alguien que estaría entre la producción real de la obra (de esta manera, el autor vuelve a tomar toda su importancia) y su producción simbólica, narrador en Genette, enunciación en mi caso. El juego de las «instancias» estaba terminado antes de empezar, ya que vamos a encontrar, del lado de la producción, únicamente a estos dos.

Ya mencioné al pasar algunas palabras sobre este juego, cuya práctica no es general. ¿Por qué, en algunos autores, esta multiplicación de entidades híbridas y torturadas, cuyo carácter común, desigualmente señalado, es situarse a la vez en el texto y fuera de él, en el discurso y en el mundo? Creo que por una parte (ya que hay evidentemente varios factores), es el efecto

conjugado de dos presiones ideológicas: de un lado la tradición literaria que continúa imponiendo la preocupación del autor (en sí muy legítima, ¿es necesario decirlo?), en términos que crean la Ley, el Terror y lo Sagrado. Por otra parte, una intoxicación más reciente debida a la pragmática lingüística, o más exactamente a su discurso de acompañamiento, que critica ruidosamente a Saussure y el «estructuralismo» por pecar de inmanentismo e ignorar lo Social, pero que se cuida de ir sobre el terreno y apoya sus conclusiones sobre análisis puramente textuales, sobre la intuición lingüística, o sobre ejemplos inventados e insertados en un contexto en sí mismo supuesto. Además, los resultados son notables, y confirman irónicamente que el estudio interno, auténticamente renovado, no ha agotado sus efectos. Pero si deseamos informaciones sobre los contextos reales y realmente sociales del habla, hay que dirigirse hacia otras búsquedas, aquellas que proceden por observaciones y experiencias (psicología, sociología, etc.). Esto no significa que la pragmática pretenda ser lo que no es, o que juegue en dos bandos, etc., no lo creo para nada. Lo que intento indicar es una nostalgia difusa de lo social y del autor -es decir, vuelvo a ello de lo real, del entorno- que no afecta los análisis mismos, pero se traduce en las glosas y en las palabras (pues es esto lo que me interesa), en una sorda obstinación que deja entender que las instancias textuales llevan también consigo un misterioso «plus» extratextual: y si no es así ¿qué podrían significar las nociones que hemos encontrado en cada paso, como «interlocutor», «diálogo», «autor implicado», etc.?

Al comienzo de este libro, había elegido, para contrariar las terminologías antropomórficas, sustituir la dupla «Enunciador/Enunciario» por un par de palabras: «Foco/Meta». (hablé también de «fuente», para el foco, pero el caso es diferente porque no es un término técnico, lo mismo que «origen».) Por lo tanto había esgrimido nombre de cosas. Pero el movimiento del estudio me ha llevado poco a poco a poner el acento, para definir la enunciación, sobre la idea de un *proceso* o de un funcionamiento antes que un objeto. (La «cosa» es el texto mismo, pero no el desarrollo de su efecto). De este modo, el único término que necesito finalmente, del lado de la producción, es la enunciación misma, que justamente designa una función. (Es más, como lo observa Catherine Kerbrat⁹⁰, esta palabra a pesar de los ukases que amplían su campo y de la graciosa entrada en escena de los «enunciarios», no evoca eficazmente, en la lengua real, más que la producción y no la recepción; esta noción se adecua entonces a lo que quiero hacerle decir.) Y del lado de la recepción, me conformaré con el *espectador*. Veremos porqué (en seguida), y también que la disimetría entre los dos polos es más marcada aún de lo que yo había dicho, incluso si ella es habitualmente ocultada por diversas duplas de palabras cuya terminaciones en «dor» y «tario», de nuevo tramposas, se corresponden demasiado bien. Sea lo que fuere, ha llegado el momento de decir adiós a mi foco y a mi meta...

Disimetría de los dos polos entonces. (Dos polos tradicionales, aunque heredados de un dominio ajeno, la teoría de la comunicación). Disimetría usualmente señalada, pero cuyas consecuencias no siempre se han medido. Éstas son considerables. Del lado de la «emisión», no hay nadie, no hay ninguna persona, hay solamente un texto; el enunciador, como acabo de decirlo, no existe, o más bien sólo es una personificación de la enunciación. En la recepción por el contrario, forzosamente tiene que haber una persona (o varios), en todo caso mínimamente un espectador, el analista (o simplemente aquel que ve el film) ya que sin él nada se sabría del texto, ni siquiera de su existencia, de modo que desaparecería el polo de la recepción misma. Si es necesario alguien, de este lado, es porque no hay texto (=no hay texto *ahí*), y si el polo de emisión no tiene una presencia humana simétrica, es porque el texto lo ha suplantado. No vamos a ver al cineasta, vamos a ver el film, pero ese VAMOS, que va al cine, no es un film, es forzosamente alguien. Los binomios, que surgen de repente, como «narrador/narratario» y todos sus primos hermanos, ponen el funcionamiento de la obra, film o novela, en la misma categoría que el del teléfono o el fax. Enmascaran un desequilibrio básico e inaugural: el autor envía su obra en su lugar, mientras que el espectador, que no tiene nada que enviar, se desplaza a sí mismo. *No hay intercambio*.. De un lado, un objeto que ausenta la persona; del otro una persona desprovista de objeto, y que se presenta. Que se presenta naturalmente con todas sus capacidades (cognitivas⁹¹, afectivas), pero además, personalmente, mientras que en el otro extremo las operaciones correspondientes son maquinarias. Esto equivale a decir que mis observaciones no tienen relación (tampoco se oponen) con respecto a las búsquedas normativas que intentan desarrollar una recepción activa, combatir eventuales manipulaciones, etc.

Así, ubicada en situación de soliloquio, la enunciación se disocia de la interacción: su deixis es simulada, sus marcas principales son repliegues del texto sobre sí mismo. El film se auto-designa porque *no hay más que él*; no puede, como hace la conversación, aferrarse a pequeños fragmentos de realidad, comenzando por la realidad de una influencia inmediata y cruzada. Si la enunciación del film se marca por figuras de metadiscurso, es, en primer lugar, en virtud de estas condiciones, simples y evidentes, de la transmisión cinematográfica.

Cuando un encuadre subjetivo, en un film, es atribuido al «enunciador», es el analista, situado del lado del «enunciario», que lo ha decidido así. Y si este encuadre es atribuido al enunciario, es aún el analista quien lo habrá dicho: otro aspecto de la disimetría. La totalidad del film es aprehendido del lado del enunciario, lo que hace dudar de la solidez de la dupla, y nos lleva a los grandes poderes del -o más bien de *un-* espectador «real». Además, esto es perfectamente normal, ya que se trata de mirar un film y no una filmación. En todos los

dominios, la postura de análisis engendra un desequilibrio de este tipo. Además, es necesario tenerlo en cuenta de modo constante, en lugar de esconderlo a través de las palabras, y ver en ello el riesgo permanente de diversas torsiones que deberán, en lo posible, ser reordenadas con un esfuerzo de objetivación, y para empezar podemos constatar y aceptar este mismo desequilibrio.

Gianfranco Bettetini habla de nuestra relación con el film como de un «diálogo», subrayando la ausencia del emisor y la presencia única del receptor⁹²; este diálogo se desarrolla, pues, entre el receptor y el texto⁹³. Misma observación en Gaudreault, esta vez a propósito del libro⁹⁴ (94); el lector es el único que está «allí». Para Branigan⁹⁵, todo sucede entre una narración y un espectador. En Roger Odin, es la idea de una independencia relativa de la lectura con relación al film (al film, y no al cineasta, o sus intenciones), una idea que recorre todo su trabajo semiopragmático⁹⁶. Pues, no soy el primero en haber señalado la disimetría, aun si insisto en ello más que otros.

Es Gérard Genette, me parece, que mejor se dio cuenta, más allá de la disimetría misma, de su apuesta teórica. En él, no hay terminología binaria; tenemos (en el último estadio) el narrador de un lado y lector virtual del otro⁹⁷. El recorrido narrativo es descrito como unilateral y «vectorial»⁹⁸. En uno de los dos polos, nos dice Genette, se puede, en rigor, dudar entre varias instancias: autor real, implicado, etc. Pero del otro extremo, todo se confunde de entrada en una única entidad. El libro está hecha evidentemente para ser leído, tiene una intención, un destino. Pero el autor (a diferencia del lector que dispone de un texto que le proporciona indicios para la inferencia o la fantasía) se dirige a un lector que, en el momento de la producción, no está determinado, y en modo alguno existente: es decir, es un lector virtual. «Contrariamente al autor implicado, dice Genette, que es, en la cabeza del lector, la idea de un autor real, el lector implicado, en la cabeza del autor real, es la idea de un lector POSIBLE⁹⁹». Agregaría que la palabra *espectador*, equivalente filmico de «lector», es suficiente para todos, incluso sin la necesidad de un adjetivo. En los estudios textuales, éste designa evidentemente al espectador virtual (o genérico, o realizado en la persona del analista). Y en los casos contrarios (empíricos), está indicado siempre por el contexto: «Los espectadores de Toulouse no han gustado del film». A menudo se dijo que cada film asigna un lugar (variable en su recorrido) a los que lo miran; es lo que se denomina a veces el «posicionamiento»: palabra horrible para una idea justa. El espectador se encuentra identificado, por la lógica interna del film, por su construcción, con uno de los personajes, o bien está ubicado, en una secuencia particular, arriba y a la izquierda de lo que hay para ver, etc. Todo esto es exacto, e incluso capital, en el orden textual, que tiene su verdad propia. Pero el espectador Pérez, al mismo tiempo, puede «posicionar» su mirada en la

otra punta de la pantalla, incluso en el techo o a la vecina, sin que film se vea modificado, afectado o incluso notificado: es más o menos lo contrario de la interacción. Bettetini, a quien encuentro apenas después de haberlo abandonado, insiste sobre esta impasibilidad del texto¹⁰⁰ manteniendo la idea de una conversación; su recorrido es a la vez paradójico y atractivo. Recordé igualmente cómo Francesco Casetti, sirviéndose de su talentosa impetuosidad, llega (casi) a hacernos admitir el rol «interfacial» del enunciatario justo después de haber subrayado que el verdadero TU está fuera del alcance del film¹⁰¹; o como sostiene en una misma frase que la mirada del espectador no es exterior al film, y que es su «complemento necesario»¹⁰² (sería por ende un complemento interior...). De hecho, es necesario que el film esté terminado para que el público comience a verlo: la emergencia del segundo tiene como condición la petrificación del primero: están abocados a «fallar».. Todo se repite como si hubiera, en la teoría, una cierta repugnancia a aceptar plenamente la diferencia de naturaleza que separa al espectador de carne y hueso, de aquél que es construido por el film. Se diría que el «verdadero» debe dar un poco de su garantía para legitimar plenamente al otro, y que el orden simbólico no es suficiente en absoluto a sí mismo.

André Gardie también ha encontrado este problema en su estudio sobre el cine de Africa Negra francófona. El film africano construye un espectador negro «ideal», que difiere ampliamente del de las declaraciones de los cineastas a la prensa¹⁰³; este espectador es «un sujeto social imaginario», y es como si fuera la resultante de tres fuerzas: la máquina-cine, el texto del film, la cultura real del grupo africano¹⁰⁴; el espectador africano oscila sin cesar entre dos estatutos que serían, en términos de Ducrot¹⁰⁵, el del alocutario (=a quien la enunciación está dirigida y que entra en el rol), y el del oyente, físicamente presente y que «percibe»¹⁰⁶. Esta vía me parece sabia: se debe admitir en efecto, frente a los ejemplos siempre renovados, que el conocimiento de un film nos informa bastante poco sobre las reacciones que van a suscitar en espectadores determinados. Y este film, sin embargo, tal como lo esclarece el análisis interno (y el estudio del «lugar del espectador»), es uno de los elementos que, combinándose con muchos otros, determinará estas reacciones. Pero el peso de los factores extraños vuelve difícil toda previsión a partir del texto, de la misma manera que éste no nos dice (directamente) gran cosa de su autor. Situación a la vez extraña y banal: las características del film influyen evidentemente sobre su recepción, pero ésta pertenece a otro mundo, que demanda una observación separada. Es que la combinación de factores conocidos y desconocidos desemboca en un resultado desconocido, que hay que ir a descubrir en el lugar. Y el film también tiene su lugar, que está en otra parte: *evoluciona en un sitio propio...*

Cuando se habla del espectador construido por el film, o inversamente de la fuente discursiva observada por el espectador, siempre se tiene la idea más o menos clara de una cierta *exactitud* de estas transferencias: se supone que el espectador no fantasea con un film decididamente distinto, y no se considera tampoco que el que ve le asigne posiciones extravagantes, inaccesibles o auto-contradictorias. Esta noción (generalmente sobreentendida) de una racionalidad mínima, tiene como efecto dejar un lugar, al lado de las «instancias», a las reacciones de lo *imaginario* de la que hablé (demasiado pronto) al principio del libro¹⁰⁷. El cineasta, o el equipo de realización, en el momento en que trabajan tienen forzosamente una cierta idea del público «para» el cual hacen el film; idea más menos justa o falsa, pero de todo modo inventada, y que pertenece al orden de la fantasía: deseo, miedo, anhelos etc. Lo mismo el espectador no puede hacer otra cosa que forjarse una imagen del cineasta, a través de distintos indicios contenidos en el film, pero reinterpretados, deformados, transformados por los propios fantasmas. La cinefilia, que separa a ciertos espectadores, tiene como efecto, según una sutil observación de Bernard Leconte¹⁰⁸, abrirles los ojos sobre ciertos aspectos de los films y cerrarles sobre otros. Es común observar que las reacciones sobre un mismo film divergen fuertemente, incluso con violencia, en un grupo homogéneo en edad, por instrucción o clase social, al punto que el testigo exterior puede tener la impresión de que los que disputan acaloradamente no han visto el mismo film. En efecto no han visto el mismo film, pues lo que cada uno ha visto resulta de una alquimia entre el film y su ensoñación. Todo esto sucede, seguramente, porque el film tiene una particular afinidad con el fantasma, que facilita de uno a otro condensaciones y confusiones, sin hablar de pequeñas alucinaciones reales: ¡cuántas veces vemos en el film una imagen que no figura en él! (no volveré sobre estas cuestiones a las que ya me referí bastante con anterioridad). Como lo decía soberbiamente Lacan, el inconsciente no está «detrás» de lo consciente, sino entre el mundo exterior y la percepción consciente. En suma como lentes que pueden deformar.

Hemos visto que Edward Branigan anticipaba la noción de autor imaginario y de espectador imaginario¹⁰⁹. En Wayne Booth¹¹⁰ el autor implicado (*implied author*), retomado por Seymour Chatman¹¹¹, va hacia el mismo sentido, pero por momentos no se confunde con el narrador¹¹²; Chatman los separa explícitamente¹¹³. (Es un ejemplo de las incomodidades debidas al antropomorfismo). En Umberto Eco¹¹⁴, el «autor modelo» es también un producto de la imaginación espectral, sin que sepamos completamente hasta qué punto «cubre» también las lecturas delirantes, que no son raras, o más generalmente el fantasma propio del lector.

Siempre ocurre que se ve reaparecer, en este nuevo terreno, la propensión tenaz a concebir como una persona algo que no lo es. Aquí, es una representación. Gérard Genette lo ha afirmado

enérgicamente¹¹⁵. No hay autor imaginario, sino una imagen del autor; no hay tampoco un espectador imaginario, sino una imagen del espectador (Genette prefería «idea», pero me parecen convenientes ambos términos). No fabriquemos una instancia más, para agregarla a los diversos autores implícitos o trogloditas que hice desfilar, ya que no se trata del espectador mismo, sino de lo que él piensa del autor. Estamos tan habituados a considerar reales las funciones exteriores al texto, como la expresión graciosa de autor real, que llegamos a considerar como «real» todo lo que es extratextual. Ahora bien, *está lo extratextual imaginario*. Lo que define al autor modelado por el espectador, es ser el producto de un acto de imaginación y consistir en una imagen mental. No hay nada real, ya sea por su sustancia o por sus atributos, que pueda alejarlo mucho del cineasta verdadero. Y esta imagen tampoco es textual; se «adhiera» sin problema a índices que figuran en el film, pero ella misma no figura en ellos, ya que es el espectador quien la fabrica poniendo mucho de sí. Por otra parte, hay una diferencia básica entre la enunciación, función textual, y la rumia de los *partenaires*: la primera es precisa, da lugar a figuras que podemos situar en el rectángulo de la pantalla, medir en el espacio y el tiempo, mientras que las «imágenes» que se forjan el autor o el espectador son conglomeraciones de humores, impresiones, simpatías y antipatías, testimonios extremadamente ricos, pero se abren sobre otro registro en donde la disimetría de los dos polos, ya mencionado, se hace sentir fuertemente: más o menos a justo título el fantasma del espectador puede autorizarse en el film que es un objeto conocido, mientras que las impresiones del autor sobre su futuro público no tienen ni siquiera el pretexto para exhibirse.

Algunos films se presentan a nosotros como si fuera narrado por alguien. O bien, si no son narrativos, como comentados por alguien, a la manera de los antiguos documentales con voz en off. Este alguien puede permanecer invisible o aparecer de vez en cuando. Su discurso puede ser más o menos transvisualizado. En el caso de los relatos, puede ser uno de los personajes, o un narrador exterior. También existen disposiciones más complejas, intermediarias o mixtas. Algo dije sobre estas cuestiones a propósito de la voz-in, la voz en off, la «voz-Yo», etc. El punto común, que me retiene ahora, es que vemos aparecer, finalmente, un enunciador (que también es un narrador, si narra) en resumen una *persona*, irrecusable por una vez, ya que no es la teoría que la declara como tal, sino el mismo texto. Hemos visto que François Jost, en sus trabajos¹¹⁶, ha insistido cada vez más sobre estas figuras de narradores «explícitos», o «profilmicos» -profilmicos por el sonido, agregaría, si hablan en off-, o incluso «relatores» cuando por el contrario son visibles. Jost los opone en bloque, y con justicia, a un «narrador implícito» más permanente y más profundo (=según mi parecer, enunciación). Francesco Casetti¹¹⁷, utilizando a su manera una terminología greimasiana¹¹⁸, habla de narrador y de narratario para la

«figurativización» (=el homólogo textualmente encarnado, cuando hay uno) del enunciador y del enunciatario. La misma proposición es básicamente retomada¹¹⁹ en la excelente obra de introducción general al análisis del film¹²⁰ que Casetti ha escrito en colaboración con Federico di Chio, y en la que una parte está consagrada a estas cuestiones.

Cuando hay un enunciador verdadero (=personal), puede ser de primer nivel, es decir, hacerse cargo de todo el film. Los documentales ingenuos de antaño serían nuevamente los mejores ejemplos. En los films narrativos, usualmente tenemos un encuadramiento, representado por un prólogo y un epílogo (breves) que escapan al dominio del relator; por ejemplo en *Casualties of War (Pecados de guerra)* de Brian de Palma (1989), toda la historia está presentada como un recuerdo de guerra vuelto a ver en sueños (o en pesadilla) por un antiguo soldado americano en Vietnam, hoy de regreso a su país y que se ha dormido durante un corto trayecto de ferrocarril urbano. Las imágenes del tren (y la breve conversación con una joven asiática, a su llegada) son las únicas partes de la fábula que escapan al territorio narrativo del ex-conscripto Eriksson; el resto del film nos viene a través de él, incluso si es en transvisualización integral. Esta construcción es una de las más comunes. En otros casos, el enunciador cambia de identidad durante el recorrido; muchos personajes se suceden para contarnos la historia, pero la presencia de un mediador es constante (*La condesa descalza*^{*}): es aún un enunciador de primer nivel, pero colectivo, o compuesto. Y luego hay, más usual todavía, los enunciadores segundos, llevados por el relato y «dirigiendo» relatos encastrados (metadieéticos en Genette); por ejemplo, los personajes que introducen (y a veces acompañan) los flash-back que llamamos subjetivos precisamente por ello. Se sabe que pueden existir un tercer, un cuarto nivel, etc., como en *The Enforcer*, el famoso thriller de Raoul Walsh y Bretna Windust. En literatura pensamos seguramente en *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki (no he visto el film que adaptó Wojciech Has).

En suma: 1) Un enunciador explícito puede ocupar (aparentemente) cualquier nivel de enunciación. 2) El primer nivel de enunciación puede estar ocupado (aparentemente) por un enunciador, o no. Muchos films se nos presentan directamente, como discursos *no atribuidos*. Ocurre lo mismo en literatura.

Pero la semejanza se acaba aquí. Porque en el cine, el primer enunciador explícito *es solamente el primero de los explícitos* (de ahí mis «aparentemente»). No es en absoluto el primero, con relación al film, como lo han señalado Edward Branigan¹²¹ y sobre todo André Gaudreault¹²², del que me siento muy próximo. La novela sólo se hace con palabras, podemos decir en este sentido que tiene un solo «canal»; cuando lo delega, delega todo lo que tiene, de tal

* Joseph L. Mankiewicz 1954. [n. t.]

modo que el enunciador ocupa legítimamente el lugar de la enunciación, de la fuente discursiva. (Puede ser dicho de otra manera: el personaje *habla el mismo lenguaje que la obra*, mientras que el personaje filmico no filma.) En el cine, el material significativo es más diverso (=imágenes, sonidos, palabras, etc.), hay muchos canales. De entre todos ellos, al enunciador, aún siendo el primero de su género, solamente se le delega la palabra. Incluso el procedimiento de transvisualización, tan común, está ahí para retirar este mismo canal, para cortarle literalmente la palabra, y para que su discurso, haciendo un retroceso masivo, sea «retomado» por el film en su conjunto. Aún cuando se escuche, esta voz, diga lo que diga, *no explica que haya imágenes*, no es responsable más que de sus palabras, y no de todo el aparato que se impone a la vista y al oído, del desfile que se despliega en el mismo momento y que la empequeñece. El enunciador filmico, en otros términos, está siempre encastrado, aún cuando no lo confiese. Pero que las delegaciones sean ampliamente ilusorias *en sí mismas* no implica que no tengan influencia sobre la estructura del texto filmico: se ha observado frecuentemente¹²³ que crean niveles, planos, una suerte de relieve en el desarrollo narrativo. A través de la transvisualización, un relato teóricamente segundo puede llegar, incluso si está «recuperado», a «atascar» por un instante todas las vías narrativas¹²⁴.

Esta diferencia entre materia escrita y materia filmada es más general, y hemos encontrado otros aspectos. Aunque la enunciación sea tan impersonal en un libro como en un film, no experimentamos, frente al segundo, el sentimiento, tan característico del primero, de una intervención pensante, unitaria y continua, que impone a toda las cosas el filtro homogeneizante de un código único y familiar, viejo como el mundo, de donde nace la figura ideal y falaz de un relator humano. Esta impresión, es la novela (clásica). André Gaudreault ha mostrado pertinentemente¹²⁵ que la enunciación filmica, tal vez paradójicamente, es *menos concreta*, porque toma prestado caminos más complicados, más diversos y menos cotidianos.

Para volver a mi tema, veo en el film tres niveles discursivos: 1) el nivel verdaderamente primero, que siempre es impersonal, la enunciación - 2) el eventual nivel segundo, que corresponde al enunciador primero (diegético o no, a cargo de un relato o de otra cosa) - 3) los eventuales niveles siguientes, que corresponden a los enunciadores temporarios (a cargo de un relato o de otra cosa, pero en principio siempre diegético ya que son preexistentes, hipotéticamente, en el texto).

La teoría de la enunciación cinematográfica se apoya frecuentemente, por el juego de las correspondencias y de las distancias, sobre su homólogo lingüístico, y por ende también sobre la pragmática. Tentativa muy normal, o que al menos lo sería si se consintiera, en materia de

pragmática, a llevar sus miradas más allá del dúo ritual que formaron (forzosamente) Benveniste y Jakobson, con sus «indicadores» y sus *shifters*.. El impulso que le debemos es evidentemente considerable, pero (justamente por eso) sus investigaciones fueron continuadas por otras, que han enriquecido y modificado el paisaje. Otras incluso eran contemporáneas o anteriores, pero el éxito de la pragmática les han asegurado una difusión más amplia. El estudio de la enunciación, en Benveniste y Jakobson, corresponde a un panorama general del lenguaje que es notable, pero desde un punto de vista técnico moviliza esencialmente los deícticos, y no se preocupa con demasiado detalle (los pioneros no lo hacen todo) de otras marcas enunciativas. De este modo, el estudio de la enunciación en el cine se ha construido sobre bases inestables.

Es verdad que un sector de la filosofía analítica se ha centrado igualmente sobre los deícticos, ya que se encuentran en un lugar privilegiado entre los *token-reflexive words* (término de Hans Reichenbach). Pero -sin querer ni poder entrar en el debate propiamente pragmático-, señalamos que el acento está desplazado de la deixis (tradicionalmente asociada a la subjetividad en el lenguaje) hacia la *reflexividad*, en este caso la reflexión de la enunciación en el seno del enunciado, sin la cual, una frase con deícticos no sería incluso interpretable. Esta idea de reflexión juega, además, un rol más general en la pragmática, en donde se la opone comúnmente a una teoría más o menos inversa, según la cual el signo es considerado como «transparente» y desaparece en provecho de su referente, salvo en los empleos especiales que lo vuelven temporalmente «opaco», como por ejemplo la *mención* de una palabra («BUEY» tiene cuatro letras, es decir, ya no evocaría a un buey).

Muchos pragmáticos estiman por el contrario que el lenguaje en *su uso ordinario*, que conserva, pues, su valor referencial, se menciona constantemente a sí mismo, y exhibe lo que Gardiner llama «sentence quality», su propiedad de consistir en frases. Conocemos la clasificación establecida por Grice entre diversos sistemas de signos: están aquéllos que son «necesariamente secretos» (el bluff en el póker), aquéllos que son «no necesariamente secretos», etc., y finalmente los NN, es decir, necesariamente no secretos: aquí ubicamos al lenguaje, que únicamente puede asegurar su función referencial simultáneamente designándose como lenguaje: una conversación, por ejemplo, no tendrá lugar más que si los interlocutores se han comunicado, incluso antes de lo que tienen en mente: su intención de comunicarse. Muchos ejemplos muestran que una palabra puede ser empleada a la vez, en la misma ocurrencia, como «uso» y como «mención», como se decía antes, es decir, en modo transparente u opaco; de este modo, cuando decimos «entre paréntesis», o cuando declaramos que X merece ser *calificado* con una palabra de *seis letras*: la expresión metalingüística no es un obstáculo para una vigorosa aserción sobre las características del referente. La teoría de los actos de lenguaje, sobre todo en Austin,

generalizando lo ilocutorio sobre las ruinas de lo performativo, tiene como efecto generalizar al mismo tiempo lo metadiscursivo, ya que toda frase interrogativa me dice también (me «muestra» también, en la doctrina) que es una interrogación, toda exclamativa que es una orden, etc. En suma, el lenguaje no puede funcionar más que volviéndose sobre sí mismo.

Lo que se encuentra, de este modo, fuertemente desplazado, es, como lo había visto tempranamente Greimas, el estatuto mismo de lo metalingüístico. Éste designaba únicamente enunciados especializados, los que forman por ejemplo los libros de lingüística, o sus equivalentes más familiares, como cuando hago recordar a un amigo que GRACIOSO no lleva tilde. Hoy, la dimensión metalingüística está localizada en el *corazón mismo de la lingüística*, y no por «encima».

No continuaré sobre este terreno, que me aleja de mi propósito. Tenemos que retener sólo una cosa, simple pero importante, la idea de que la enunciación es coextensiva a todo enunciado, y no solamente a las figuras del sujeto.

Aquí estoy al final de mi recorrido. Este libro quería mostrar que la enunciación filmica es impersonal, textual, metadiscursiva, y que comenta o reflexiona, según los casos, su propio enunciado. Quise *desplegar* esta visión de las cosas, pero ya estaba prefigurada en los escritos precedentes, e incluso a veces, a la vuelta de una página, en autores en quienes esta orientación es, por otra parte, bastante extraña.

Ya cité dos observaciones características de Pierre Sorlin, que tienden a disociar la enunciación de la subjetividad, para ligarlo al acto por el que el film se muestra como film. En el mismo número de *Actes Sémiotiques*, Marie-Claire Ropars¹²⁶, que cuyas conclusiones van (en parte) hacia otros rumbos, rechaza, sin embargo, todo antropomorfismo enunciativo: «La enunciación difiere de todo enunciador que no obstante convoca». Los tres autores del «Récit saisi par le film»¹²⁷ conciben la enunciación como omnipresente en el desarrollo narrativo, y rechazan confinarla en un lugar determinado. Evoqué también la homología que ve Branigan (sin detallarlo mucho) entre la posición de la narración con relación a lo narrado y la del metalenguaje con relación al lenguaje. Dejaré aparte la teoría de Colin Mac Cabe¹²⁸, fundada, sin embargo, explícitamente sobre la noción central de metalenguaje, no porque carezca de interés ni mucho menos, sino porque la noción implicada allí de *metalenguaje* es muy diferente a la que circula, y que yo he tomado.

Sobre la cuestión precisa que me sirvió de guía, «¿Deixis o metadiscurso?», que yo sepa, únicamente dos autores han intervenido: François Jost y André Gaudreault. Ellos han comenzado antes que yo a interesarse en este tema. Desde el año 1987, cuando publiqué un artículo que

prefiguraba este libro, que llevaba el mismo título, se había establecido entre sus trabajos y el mío, de manera espontánea y fuera de toda conversación sobre el tema, una influencia cruzada y casi simultánea, suficientemente rara para que pudiéramos estimarla. André Gaudreault, volviendo sobre las célebres distinciones de Benveniste, señalaba que los deícticos solos no podrían dar cuenta de todo, y que otras marcas indican «la instancia responsable de la organización de los significantes narrativos»¹²⁹. Gaudreault expresa muchas veces su escepticismo en cuanto a la existencia, en el film, de algún equivalente de los *shifters*¹³⁰. En un pasaje, fuerza un poco más la idea: puesto que la enunciación, en el cine, no puede ser deíctica, ella es necesariamente más amplia, y es necesario considerar como marca de enunciación toda huella de alguna manera apoyada en la «actividad manipuladora» del cine, por ejemplo una elipsis abrupta¹³¹. (Esta actividad manipuladora va ser el tema álgido en el número 6-7 de la revista *Vertigo*, que se prepara en el mismo momento en que estoy terminando este libro, y que estará consagrada a la retórica del film). Dos pasajes particularmente sorprendentes y explícitos de F. Jost: al que hice alusión¹³² de 1980: cuando se habla de enunciación en el cine, en realidad pensamos en el metalenguaje, a las marcas que dice «Es cine», y no en las que anclarían el discurso en el espacio-tiempo de un sujeto, y que justamente no comparecen. Y en otro artículo, que escribe ocho años más tarde¹³³, encuentro el pasaje siguiente: el cine puede *significar* «soy cine», pero no lo puede *decir*; asimismo el film no remite a un «emisor», sino al lenguaje cinematográfico. Al comienzo de 1990 nuestros dos autores han publicado conjuntamente una obra introductoria cuyo título *El relato cinematográfico*, indica exactamente el objeto. Sus posiciones, que he comentado -y otras que no nos interesan en este momento- son retomados en este libro en una forma más didáctica (sin esquematismo). No he observado, sobre un período tan breve, una evolución de fondo, excepto una asimilación más resuelta del narrador implícito (gran imaginero, etc.), aquél que «habla cine» en la instancia de enunciación primera e impersonal. Sólo puedo alegrarme, por desconfianza frente al antropomorfismo, y también porque la separación artificial entre enunciación y narración se encuentra reducido de este modo. En una conferencia de 1989¹³⁴, François Jost muestra muy bien la ambigüedad de la noción del gran imaginero de Albert Laffay, que lo considera ya como un principio regulador, ya como un verdadero autor, necesariamente colectivo: «Por mi parte -y a mi parecer es una herencia de Metz, al menos la lectura que yo hago- considero al narrador como una construcción efectuada a partir del texto filmico»¹³⁵. (La herencia gentilmente invocada es reciente: es apenas desde 1986 que me ocupo de estos temas). Jost subraya como conclusión que podemos admitir cierto antropomorfismo, el que sirve simplemente para representarse las cosas, a condición de no confundir este principio de inteligibilidad con una persona real. Estaría bastante dispuesto, sobre

estas bases, poner un término a la disputa de distinciones, pero tengo sin embargo un temor - ¡incorregible!- de que el antropomorfismo metodológico prepare su advenimiento de modo demasiado fácil en el otro. ¡Pero dejemos los vanos temores!

En un texto reciente y de gran elegancia, intitulado «Christian Metz y el espejismo de la enunciación»¹³⁶, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ha entablado una discusión con mi artículo de 1987, homónimo de este libro. No es frecuente que a uno le propongan un diálogo de esta calidad. Resumo los temas (pero hay que leerlo en sus propias palabras, no hago más que deformar): el objetivo de Marie-Claire Ropars, sobre la base de un amplio acuerdo con mis propuestas, es empujarme un poco más lejos, a una elección expresando un temor: el temor de que, extrayendo del film el espejismo de la enunciación (una enunciación consistente y personalizada), no llegue a reconducirlo fuera del film, en el uso cotidiano de la lengua. En consecuencia, el pesar se debe a que no he estado lo suficientemente sensible en lo que se juega en algunas *voces* filmicas, a la vez donadora del relato y destituidas por él, de la que son sólo una parte: portadoras así de una enunciación desrealizada, de una deixis asimétrica que sería de hecho la única -incluido el lenguaje, si rechazamos una interpretación substancialista de los célebres análisis de Benveniste. A esta nueva confrontación, no puedo (como los viejos autos en las curvas) reaccionar con un solo movimiento, sino con tres. En primer lugar hay divergencias que se atenuaron por la evolución de mi trabajo desde 1987, acercándome en puntos importantes conforme a Marie-Claire Ropars: la palabra y el sonido del film han tomado en mis preocupaciones una gran importancia (y con ellos, formas particulares de deixis como la *interpelación*); adquirí mientras tanto la convicción que el estatuto enunciativo de la novela es idéntico en su fundamento al del film, etc. En segundo lugar, el texto propone análisis de la voz en off como dislocación/dislocución que me seducen bastante, aunque no sea conforme a mi carácter (o más bien por eso mismo); la discusión da lugar, en estos pasajes, al aporte nuevo. Tercera reacción: sí, es exacto que yo crea siempre en la existencia (en la única situación: la conversación) de un cambio «verdadero» entre un YO y un TU. Seguramente es todavía un intercambio de discurso; pero al menos es un *intercambio*. Es sobre las teorías del descentramiento, en su generalidad que excede a la vez al cine y a la lengua, que las opciones de Marie-Claire Ropars difieren de las mías: entonces, para resumir, estoy plenamente de acuerdo con este texto agudo que sitúa tan bien las separaciones como las confluencias.

No puedo terminar esta panorámica sobre los trabajos que más me han influido sin decir unas palabras sobre un tipo de escritos en apariencia bastante diferentes, que he practicado mucho (únicamente como lector, pero con vivo interés y con el sentimiento de que algo importante se jugaba allí), escritos que toman las cosas desde el otro extremo, los análisis de los films, sobre

todo (a mi gusto) los de Raymond Bellour, de Thierry Kuntzel, de Marc Vernet y las feministas anglosajonas, en que el problema de la enunciación está continuamente abierto (de modo aun más explícito en R. Bellour quien, como se sabe, le dedica algunos de los títulos de sus artículos¹³⁷). Estos análisis de enunciación no son entonces, de ninguna manera «deícticos» o personificantes, mientras que -tanto peor por la paradoja- los prolongamientos históricos, ideológicos, psicoanalíticos con respecto al cineasta, a la sociedad o a la Historia tienen aquí un lugar considerable. Pero son los repliegues del texto, su construcción, sus confrontaciones, sus simetrías, o las complejidades del personaje (criatura textual) que son interrogados, y a continuación si ha lugar, puestos en relación con datos externos: la enunciación en sí misma no es nunca antropoide, sino que permanece adherida al texto.

En suma, todo sucede como si el film no pudiera manifestar la instancia de proferimiento que contiene en él, y que lo contiene, más que hablándonos de cámara, de espectador, o designando su propia "filmitud", es decir, señalándose con el dedo. Así se constituye, en algunos lugares, una capa filmica ligeramente dehiscente, que se despega un poco del resto y se instala de golpe, por ese mismo pliegue que la pone como en doble fila, en este registro distinto y cómplice que llamamos enunciación.

¹NOTAS:

«Las relaciones de tiempo en el verbo francés» (1959), p.241 *Problèmes de linguistique générale I*, 1966 (Problemas de lingüística general I Ed. S.XX México 1971)

² *Nouveau discours du récit*, 1983, pp. 30 y 66.

³ *The Craft of Fiction*, 1921.

⁴ *Nouveau discours du récit*, 1983 p. 66

⁵ *Nouveau discours du récit*, 1983 p. 66

⁶ En particular *Pour une pédagogie de l'audiovisuel*, 1975, y *Initiation à la sémiologie du récit en image*, 1977.

⁷ «Sistema del relato filmico» (texto de conferencia), 1987. *Du littéraire au filmique*, 1989, pp. 75-76.

⁸ «Fronteras del relato», 1966, retomado en *Figures II*, 1969

⁹ *L'énonciation*, 1980.

¹⁰ *Nouveau discours du récit*, 1983 p. 67 («... porque finalmente, todo enunciado es en sí mismo una huella de enunciación: es, me parece, una de las enseñanzas de la pragmática»).

¹¹ Es por ejemplo el subtítulo de la obra de Catherine Kerbrat que he citado hace un momento. Subtítulo un poco paradójico, porque el libro presenta una concepción mucho más abierta de la actividad enunciativa, y no la reduce a marcas de «subjetividad».

¹² *Langage, Discours, Société – Pour Emile Benveniste* (Homenaje organizado por Julia Kristeva, Nicolas Ruwet, Jean-Claude Milner), 1975.

¹³ *Le cinéma américain – Analyses de films*, dos volúmenes, 1980.

¹⁴ «El significante imaginario», sobre todo p. 29 (y p. 56 en el libro que lleva el mismo título, 1977.): «Lo que distingue al film de ficción no es la "ausencia" de un trabajo propio del significante, sino su presencia sobre el modo de la denegación, y ya sabemos que este tipo de presencia es uno de los más fuertes...» Etc.

¹⁵ «Truaje y cine» 1971, publicado en el marco de los *Essais sur la signification au cinéma II*, 1972.

¹⁶ «Fronteras del relato», 1966, retomado en *Figures II*, 1969. Y aún más claramente en *Nouveau discours du récit*, 1983 p.67.

¹⁷ «Para una fenomenología de lo narrativo» (1966), una larga nota 5 agregada cuando se lo retomaba en los *Essais sur la signification au cinéma I*, 1968 p. 33.

¹⁸ *Narration in the Fiction Film*, 1985, pp. 57-61 para la definición de las tres nociones, que son sacadas de Meir Sternberg. Para su aplicación al cine clásico, ver sobre todo p. 160.

¹⁹ Op. Cit. Parte I, Cap. 2, p.21-22.

²⁰ Op. Cit. P. 17.

²¹ Op. Cit. P. 22.

²² «Diegetic Theorie of Narration» (Cap. 2 de la parte I).

²³ Respectivamente en *La connotation*, 1977, y en «L'image dans l'image», artículo de 1979.

²⁴ En especial pp. 12 y 29 de *Nouveau discours du récit*, 1983.

²⁵ *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (edición revisada 1958).

²⁶ *Logique du cinéma*, 1964

²⁷ De manera particularmente explícita en *Du littéraire au filmique*, 1988, y ya en 1984 en el artículo intitulado «Narration et mostration au cinéma», o aún en la tesis de doctorado, *Récit scriptural, récit théâtral, récit filmique*, 1983, que anuncia en más de un punto la posiciones sostenidas luego.

²⁸ *Logique des genres littéraire*, 1986, pp.188-89 (original en alemán:1957)

²⁹ «Zur Phänomenologie des Films», 1956, p. 126 en la paginación de la compilación colectiva *Texte zur Poetik des Films* (1978).

³⁰ Op. Cit.

³¹ *Logique des genres littéraire*, 1986. P. 190.

³² *Du littéraire au filmique*, 1988, pp. 29-30, nota 8. La carta es de febrero 1983.

³³ «Si apuntamos (definición amplia) a toda clase de "representación" de una historia, evidentemente hay relato teatral, filmico (...), etc. Yo personalmente, y cada vez más, me inclino más bien por una definición estrecha (...). Pero me parece evidente que, en el uso corriente, el sentido amplio ya la [definición estrecha] contiene implícitamente, y por ende habremos de vivir con esta dualidad...».

³⁴ «Enonciation et narration», 1983, p. 157.

³⁵ *Du littéraire au filmique*, 1988, p.81.

³⁶ «Narration(s) : en-deçà et au-delà», 1983, p.192.

³⁷ *L'oeil-caméra*, 1987; edición revisada, 1989, pp. 25-26. O también «Narration(s) : en-deçà et au-delà», 1983, pp. 193-194.

³⁸ Por ejemplo en «Mises au point sur le point de vue», 1988, p. 147. O en el libro y en el artículo citados hace un momento, respectivamente p. 81 y p. 198.

³⁹ *L'oeil-caméra*, 1987; edición revisada, 1989, p. 103.

- ⁴⁰ Op. Cit., p. 37.
- ⁴¹ «Narration(s) : en-deçà et au-delà», 1983, p.192.
- ⁴² Op. Cit. p. 202.
- ⁴³ Op. Cit. p. 202.
- ⁴⁴ *Figures III*, 1972, p. 226.
- ⁴⁵ *Nouveau discours du récit*, 1983 p. 68.
- ⁴⁶ *Point of View in the Cinema*, 1984, p. 2 y 176.
- ⁴⁷ «Le point de vue», 1983, p. 20.
- ⁴⁸ *Image et pédagogie*, 1977
- ⁴⁹ Rosemarie Meyer: *Contribution à l'analyse des apprentissages avec et par les medias audiovisuels*, 1989. Françoise Minot: *Etude sémio-psychanalytique de quelques films publicitaire*, 1988. Margrit Tröhler: trabajo en curso: «La sexualisation du produit de consommation dans le film publicitaire français». Thierry Mesny: *Analyse du documentaire cinématographique et télévisuel dans sa construction interne et ses aspects structuraux*, 1987.
- ⁵⁰ *L'énonciation*, 1980.
- ⁵¹ Ver por ejemplo el Diccionario (*Sémiotique*, 1979), el artículo «Enonciateur/Enonciataire», p. 125.
- ⁵² *Le Filmique et le Comique*, 1979 p. 121 (a cerca del retrato).
- ⁵³ Op. Cit.
- ⁵⁴ «Les yeux dans les yeux», 1983, p. 81.
- ⁵⁵ Es la idea central en *La conversazione audiovisiva*, 1984.
- ⁵⁶ *Point of View in the Cinema*, 1984, p. 66.
- ⁵⁷ Op. Cit.
- ⁵⁸ Op. Cit.
- ⁵⁹ *Story and discourse*, 1980.
- ⁶⁰ *The Rhetoric of Fictions*, 1961; versión revisada, 1983.
- ⁶¹ «Supradiegético» está tomado de Danielle Candelon.
- ⁶² Sobre todo en el artículo «Narrator et Narrateur», 1987.
- ⁶³ *Du littéraire au filmique*, 1988, todo el cap. XI.
- ⁶⁴ «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur», 1988.
- ⁶⁵ «El estatuto pragmático de la ficción narrativa», 1989. Los elementos de la ficción (personajes, tiempo y lugar, etc.) son evidentemente ficticios, pero su producción no lo es. Es un acto de lenguaje, auténticamente ilocutorio, que crea realmente una obra.
- ⁶⁶ *Logique des genres littéraires*, 1986 (en alemán 1957; versión revisada, 1968), pp. 82, 123-124, etc.
- ⁶⁷ Op. Cit. pp. 79-82.
- ⁶⁸ *Le Filmique et le Comique*, 1979, en particular p. 121. (Estos pronombres, sin embargo, están puestos entre comillas; volveré sobre este tema).
- ⁶⁹ *La conversazione audiovisiva*, Op. Cit.
- ⁷⁰ Ver más adelante. La noción de narrador implícito, en Jost, se ha «despersonalizado» a lo largo del recorrido, manteniendo, sin embargo, su nombre. O al menos la idea, ya presente, se ha vuelto explícito cada vez más.
- ⁷¹ «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur», 1988.
- ⁷² *Nouveau discours du récit*, 1983, p. 43.
- ⁷³ Op. Cit. p. 65
- ⁷⁴ Op. Cit. p. 92
- ⁷⁵ *Le Filmique et le Comique*, 1979, p. 106.
- ⁷⁶ *D'un regard l'autre*, 1990 (original en italiano: 1986), p. 163 y ss.
- ⁷⁷ «Le mensonge filmique. A propos de "Stage Fright"», futura aparición en *Vertigo*, Paris, 6-7.
- ⁷⁸ «Système du récit filmique», 1987.
- ⁷⁹ «Narration et mostration au cinéma», 1984, p. 87.
- ⁸⁰ *Narration in the Fiction Film*, 1985, pp. 61-62.
- ⁸¹ *Du littéraire au filmique*, 1988, p. 147 y ss.
- ⁸² También el libro, a pesar de las apariencias (volveremos sobre este tema). Op. Cit. p. 156. A propósito de la enunciación primera en los relatos escritos: «una instancia sin nombre, sin nombre de persona (...), una instancia que está puesta en la página, en un lugar (...). Una instancia IM-personal (o más bien a-personal)...»
- ⁸³ *Point of View in the Cinema*, 1984, pp. 40, 48, 171.
- ⁸⁴ Op. Cit.
- ⁸⁵ *Narration in the Fiction Film*, 1985, pp. 61-62.
- ⁸⁶ *Logique des genres littéraire*, 1986, p. 128. Según Käte Hamburger, el término «Narrador» no puede ser conservado más que para designar, por convención, el género novelesco en oposición a otros (pp. 128-129), el relato en primera persona (p. 279), y las partes no dialogadas de los relatos escritos (p. 157).

- ⁸⁷ Op. Cit. pp. 155, 158, 167.
- ⁸⁸ En el curso de una discusión de seminario.
- ⁸⁹ *Nouveau discours du récit*, 1983, pp. 96, 102, etc.
- ⁹⁰ *L'énonciation*, 1980, p. 30.
- ⁹¹ Sobre una intervención de Alan Singerman, en el curso de una discusión de seminario, agrego este paréntesis, para señalar que mi problema no es la actividad o la pasividad del espectador. Sobre su actividad no hay ninguna duda. Sino, lo que me importa es su presencia, por el momento, por oposición a lo que pasa del otro lado.
- ⁹² *La conversazione audiovisiva*, 1984, p. 100.
- ⁹³ Op. Cit.
- ⁹⁴ *Du littéraire au filmique*, 1988, pp. 151-152 y ss.
- ⁹⁵ *Point of View in the Cinema*, 1984, p. 17.
- ⁹⁶ Ver en particular «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», 1983, y «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur», 1988.
- ⁹⁷ *Nouveau discours du récit*, 1983, en particular pp. 103-104.
- ⁹⁸ Op. Cit.
- ⁹⁹ Op. Cit.
- ¹⁰⁰ *La conversazione audiovisiva*, 1984, en particular p. 109. Además, el «monodireccional» de Bettetini se parece mucho al «vectorial» de Genette.
- ¹⁰¹ Ver más arriba.
- ¹⁰² «Les yeux dans les yeux», 1983, p. 78.
- ¹⁰³ *Le cinéma d'Afrique Noire francophone*, 1989, p. 142.
- ¹⁰⁴ Op. Cit.
- ¹⁰⁵ «Illocutoire et performatif», 1977, p. 31. - «Analyses pragmatiques», 1980, p. 15.
- ¹⁰⁶ *Le cinéma d'Afrique Noire francophone*, 1989, pp. 139-140.
- ¹⁰⁷ Se trata del libro que este artículo forma parte.
- ¹⁰⁸ En el curso del seminario.
- ¹⁰⁹ *Point of View in the Cinema*, 1984, p. 39. Pero el contexto no permite dividir las dos interpretaciones, cuya proximidad e interferencias posibles crean, además, para todos una dificultad teórica: por un lado, la construcción del texto, y del otro las construcciones a partir del texto, cualquiera sea su grado de fantasía individual. Es en estas últimas que estoy pensando. Pero no se deberá olvidar que la construcción rigurosa del texto (o, en el autor, la anticipación exacto del público) no son más que imaginaciones verdaderas.
- ¹¹⁰ *The Rhetoric of Fiction*, 1961, edición revisada, 1983.
- ¹¹¹ *Story and Discourse*, 1980.
- ¹¹² Ver Gérard Genette Op. Cit. pp. 95-96.
- ¹¹³ *Story and Discourse*, 1980. Seymour Chatman distingue (por orden) el autor real, el autor implicado, y el «Discurso» o «Expresión narrativa». El narrador (y el narratario) no intervienen más que en cuarta posición, y únicamente cuando son explícitos, es decir, cuando la transmisión está «mediatizada».
- ¹¹⁴ *Lector in Fabula*, 1979.
- ¹¹⁵ Pero a propósito del autor implicado (Op. Cit., 1983, p. 102). El punto común es la idea de que un *fenómeno* narrativo o enunciativo (acá una construcción mental) no es forzosamente una *instancia*.
- ¹¹⁶ «Narration(s) : en-deçà et au-delà», 1983, pp. 202-209; «Mises au point sur le point de vue», 1988, p. 152; *L'œil-caméra*, 1987; edición revisada, 1989, p. 39.
- ¹¹⁷ D'un regard l'autre, 1990 (original en italiano: 1986), p. 60 y ss. (capítulo «Narrateur et narrataires»)
- ¹¹⁸ En Greimas, además, hay «Interlocutor/Interlocutario», que Casetti no toma en cuenta, y que designa otra forma de la «enunciación enunciada» y un posible resultado diferente del «débrayage» (ver por ejemplo p. 80 del Diccionario, *Sémiotique*, 1979). Ningunos de estos términos me son convenientes, porque un enunciador explícito (este nombre es suficiente) no está forzado relatar algo, ni de dialogar con alguien: por ejemplo el conferenciante científico televisado no hace ni uno ni lo otro.
- ¹¹⁹ En el capítulo 6 («L'analisi della comunicazione»), más especialmente 6.2, pp. 219-227.
- ¹²⁰ *Analisi del film*, 1990. Es efectivamente en una perspectiva didáctica que esta presentación de las cosas me parece el más interesante. Pero ésta no dispensa, en el caso de ajustes múltiples, haber precisado «Narrador 1», «Narrador 2», etc. Y luego volvemos a encontrar siempre el problema de fondo: estos «narradores» son personajes o comentaristas que enuncian, e inversamente el «enunciador» es (frecuentemente) alguien que narra. Dicho esto, no creo que una obra didáctica pudiera o debiera promover tales cuestiones.
- ¹²¹ *Point of View in the Cinema*, 1984, p. 42
- ¹²² *Du littéraire au filmique*, 1988, pp. 178-182, etc. La idea se anunciaba ya netamente en los artículos anteriores.
- ¹²³ Sobre todo Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, 1984, pp. 93-94.
- ¹²⁴ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, 1988, p. 183.

¹²⁵ «Système du récit filmique», 1987.

¹²⁶ «Sujet u subjectivité? – L'intervalle du film», 1987. La frase citada se encuentra p. 31.

¹²⁷ 1984, p. 117 (Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin).

¹²⁸ Expresado principalmente en «Realism and the Cinema : Notes on Some Brechtian Theses», 1974, y «Theory and Film : Principles of Realism and Pleasure», 1976.

¹²⁹ «Histoire et discours au cinéma». Este artículo fue retomado cuatro años más tarde p. 75 y ss. en *Du littéraire au filmique*, 1988, en que la fórmula que cito se encuentra en p. 77.

¹³⁰ Por ejemplo en los dos escritos titulado «Système du récit filmique», el artículo (1987) y el texto de conferencia (del mismo año); son trabajos distintos. Ver también *Du littéraire au filmique*, 1988, p.177.

¹³¹ «Système de récit filmique» (versión artículo), 1987.

¹³² «Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation».

¹³³ «Mises au point sur le point de vue», 1988.

¹³⁴ «La sémiologie du cinéma et ses modèles» (publicado como artículo en 1990).

¹³⁵ Op. Cit. pp. 137-138.

¹³⁶ Conferencia 1989, artículo 1990.

¹³⁷ «Hitchcock the Enunciator», 1977-78; «Le malheur d'énoncer», 1989. (Ver también los títulos como «Segmenter/Analyser», 1976, o «Alterner/Raconter», 1980).