

Figuras discursivas de la enunciación cinematográfica

Desiderio Blanco

Entiendo la *enunciación* como un componente autónomo de la teoría del lenguaje, como una instancia que establece el tránsito entre la competencia y la performancia, entre las estructuras semióticas virtuales y las estructuras concretamente realizadas en el discurso.¹ En esta perspectiva, la enunciación no es otra cosa que un efecto de sentido del enunciado,² y en consecuencia, es una instancia siempre presupuesta e implícita. Lo único con lo que el investigador semiótico cuenta es con el discurso enunciado; a partir de él tiene que construir la instancia de la enunciación y las figuras discursivas con las que aparece en el enunciado. Me propongo indagar en este trabajo algunas de las *figuras de enunciación* que el discurso cinematográfico permite (re)construir.

-
1. GREIMAS, A.J./COURTES, J.: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. Entrada "énonciation".
 2. PARRET, H. "La déictisation et la modalisation" in: H. Parret, *Prologomènes à la théorie de l'énonciation*, Berne, Peter Lang, 1987, p. 112.

I. Naturaleza de la enunciación cinematográfica

Como toda enunciación, la enunciación cinematográfica es la instancia de producción de la semiosis. Para hacerlo, tiene que realizar determinadas operaciones de producción, cuyos resultados quedan patentes en el enunciado.

1.1. Función de la enunciación

Teóricamente, el enunciado es el producto de una actividad enunciativa. Como tal, postula siempre una instancia previa que lo haga posible, ya que el enunciado no se enuncia solo. Su sola existencia acredita la existencia ausente de la instancia de enunciación. Dos son las operaciones fundamentales que declaran la presencia ausente de la enunciación: la *selección* y la *combinación*. Entre las posibilidades paradigmáticas que ofrece la Gramática Narrativa, la instancia enunciativa elige aquella que aparece concretamente en el enunciado. Los *estados* realizados en los programas narrativos son conjuntivos o disjuntivos por decisión de la instancia enunciativa y no por propia naturaleza. En consecuencia, la conjunción/disjunción de los sujetos de estado con determinados objetos de valor manifiesta esa presencia ausente de la instancia enunciativa y revela su posición ideológica. Por otro lado, la sucesión de las transformaciones narrativas es el resultado de una operación de combinación. Todo cambio de estado es decidido igualmente por una instancia ajena al enunciado. El tránsito de la conjunción a la disjunción, de la negación a la aserción, es el resultado de una operación de combinación y configura la *perspectiva narrativa*, figura que revela la presencia de la enunciación en el enunciado. Las operaciones de selección y de combinación se extienden a todos los niveles del enunciado, tales como la competencia, la manipulación y la sanción. No son los actantes los que escogen sus competencias ni los que deciden sus operaciones de manipulación o de sanción. Tales operaciones han sido decididas siempre y en todo discurso por la enunciación implícita.

Podemos advertir que la enunciación es siempre un efecto de sentido producido por el enunciado, y para serlo, no necesita estar vinculado a marcas morfo-sintácticas o semánticas del enunciado. Es indudable que tales marcas también denotan la presencia de la

enunciación; pero reducir el efecto "enunciación" a dichas marcas limita notablemente el ámbito del fenómeno e ignora la dimensión fundamental de la enunciación como efecto del enunciado.

1.2. Formas de la enunciación cinematográfica

Siendo siempre un efecto del enunciado, la enunciación se presenta bajo dos estatutos diferentes: la enunciación enunciada y la enunciación implícita. Según los autores del *Diccionario*³ la enunciación enunciada se produce cuando por medio de la operación semiótica del *desembrague enunciativo* los actantes de la enunciación (enunciador y enunciatario: /yo/-/tú/) son proyectados en el enunciado asignándoles competencias enunciativas: se les otorga la palabra, capacidad de decisión y de elección, y las demás competencias de la instancia enunciativa. Sin embargo, toda enunciación enunciada es un simulacro de enunciación, pues por el hecho de ser enunciada, reclama una instancia superior que la pueda enunciar. Es clásico el ejemplo de Dziga Vertov: en *El hombre con la cámara* (1929) aparece un encuadre en el que se muestran unos ascensores que suben y bajan; el encuadre siguiente muestra al camarógrafo que hace la toma de los ascensores; un tercer encuadre nos permite ver al segundo camarógrafo haciendo la toma del primero mientras efectúa la toma de los ascensores que suben y bajan. Así se podría seguir hasta el infinito; pero bien claro está que la última cámara que permite ver las anteriores nunca podrá ser vista; será siempre implícita, pues *la cámara que nos deja ver no se deja ver*.

El ejemplo de Dziga Vertov marca claramente las dos dimensiones de la enunciación así como sus relaciones mutuas. La enunciación implícita, sin embargo, también está contenida en el enunciado como un efecto de sentido del mismo. No podría estar en otra parte, ya que lo único que tenemos ante los ojos es el enunciado con su particular estructura semiótica. Y es esa particular estructura la que permite (re)construir la instancia de la enunciación como un efecto del enunciado. Para alcanzar ese objetivo es preciso articular las diferentes figuras enunciativas de dicho enunciado.

3. GREIMAS, A.J./COURTES, J., O.c. *Ibidem*.

1.3. *Manifestación de la enunciación cinematográfica*

Con frecuencia, produce una insólita sorpresa la afirmación de que la llamada música de fondo no la escuchan los "personajes" de la película. Reflexionando sobre el asunto, la situación no resulta tan insólita si se observa que tampoco los personajes de una novela se enteran de la descripción de un ambiente que hace el enunciador literario. Las situaciones señaladas ponen de manifiesto algo que ha sido reiteradamente señalado a partir de E. Benveniste:⁴ que todo enunciado ofrece dos dimensiones complementarias: la dimensión del relato y la dimensión del discurso. En el relato los actores actúan unos para otros, estableciendo relaciones actanciales entre sujetos y objetos, entre destinadores y destinatarios, entre ayudantes y oponentes. No podemos perder de vista que todas estas relaciones de la dimensión narrativa son decididas por la instancia enunciativa. No obstante, tienen su campo de manifestación en el relato y los actores se traban en su juego.

En la dimensión discursiva del enunciado entran en juego otros actantes diferentes: los actantes de la enunciación. La música de fondo la escucha el enunciatario-espectador y a él está directamente destinada. Pero no sólo la música de fondo está destinada al espectador; existe una amplia gama de operaciones de producción que solamente puede captar el enunciatario: los planos, los ángulos de toma, los movimientos de cámara, los efectos de iluminación, la composición plástica del encuadre y, sobre todo, los efectos de montaje. De nada de esto se enteran los personajes en cuanto personajes. Queda claro, por tanto, que la dimensión discursiva se juega siempre entre el enunciador y el enunciatario. Y es en esta dimensión en la que se inscriben las figuras más importantes del discurso cinematográfico.

II. Figuras de la enunciación cinematográfica

Para este acercamiento inicial a las figuras de la enunciación cinematográfica he elegido un "corpus" muy reducido, un *sistema*

4. BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971, p. 172 ss.

textual singular en términos de Ch. Metz:⁵ *El ciudadano Kane* de Orson Welles (1941). En este reducido "corpus" trataré de identificar las figuras discursivas de la cámara, del montaje y del relato, estableciendo los recorridos que siguen en el filme y los efectos de sentido que producen en la economía semántica del texto fílmico.

II.1. Figuras de la cámara

II.1.1. Movimientos de cámara

Comencemos por el final. Después de haber indagado entre los diversos personajes que conocieron a Kane el sentido y alcances de la palabra "Rosebud", el periodista Thompson desiste de su empeño y se resigna a desconocer el significado de la enigmática palabra. Transcribimos a continuación la secuencia final del filme:

- 70*.
Thompson viene a primer término y coge su abrigo.
Un grupo de periodistas, hombres y mujeres, lo siguen.
Periodista 1: Yo me pregunto... Si se coloca todo esto junto, los edificios, los cuadros, los juguetes, todo. . . ¿Qué resulta?
Thompson se vuelve.
Thompson: Charles Foster Kane.
Periodista 2: O "Rosebud"... ¿Qué te parece, Jerry?
Risas.
Mujer: "Rosebud", ¿qué es eso?
Mayordomo: Es lo que dijo al morir.

5. METZ, Ch. *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 69 ss.

* He numerado las secuencias de la versión en moviola hecha por *L'avant Scène* y presentada en traducción española por Aymà S.A. Editora, Barcelona, 1965. A todas las subsecuencias del noticiero "March of Time" les he asignado un mismo número (3, 3a, 3b, 3c, 3d, 3e, 3f, 3g, 3h); en todos los demás casos, cada subtítulo en negrita ha recibido su numeral correspondiente.

Travelling de retroceso descubriendo a todo el grupo.

Periodista 3: ¿Has logrado descubrir lo que significa?

Thompson: No.

Periodista 4: ¿Qué es lo que has descubierto sobre él, Jerry?

Thompson: A decir verdad poco.

Thompson deja caer las piezas de un rompecabezas en la caja que sostiene una joven. Después toma la caja y viene a primer término.

Thompson: Debemos irnos.

Periodista 4: ¿Qué es lo que has hecho durante todo este tiempo?

Thompson: Divertirme con un rompecabezas.

Mujer: Si hubieras descubierto lo que significaba "Rosebud", apuesto que se habría explicado todo.

Thompson: No, no lo creo. El señor Kane era un hombre que tuvo todo lo que quiso y que lo perdió todo. "Rosebud" fue algo que no pudo obtener... o que perdió. De todas formas, no lo habría explicado todo. Creo que ninguna palabra basta para explicar la vida de un hombre. No; para mí "Rosebud" no es más que una pieza de un rompecabezas... una pieza que falta.

Se pone el abrigo.

Thompson: Bien, ¡vámonos ya!... O perderemos el tren.

Fundido.

Picado sobre el vestíbulo abarrotado de innumerables esculturas, cajas, embalajes... Thompson y los demás avanzan a primer término.

Música.

Plano General en picado. Parece una vista aérea de una ciudad con rascacielos. Se trata de los montones de cajas, estatuas, embalajes y objetos de la mansión Kane.

Fundido.

Lento travelling por encima de las cajas y embalajes. Música. La cámara pasa sobre una cama de hierro y se acerca a los objetos personales de la madre de Kane. Un hombre entra en campo, recoge un trineo, se vuelve y sale de campo.

Plano de Conjunto. Unos hombres arrojan diversos objetos a una enorme chimenea. Raymond, el mayordomo, al fondo, da órdenes con una serie de gestos. Un hombre avanza hacia la cámara con el trineo en manos.

Raymond: Quemén ese trineo viejo también.

El hombre se acerca a la chimenea seguido por la cámara. El hombre se aleja mientras la cámara sigue avanzando.

Travelling sobre el fuego de la chimenea. La cámara se dirige al trineo que está comenzando a quemarse. Sobre la tabla del trineo se lee la palabra "Rosebud".

Fundido.

Primer Plano de la chimenea. El trineo continúa quemándose. Las letras de la palabra "Rosebud" se calcinan poco a poco, mientras la pintura se descascarilla. La cámara continúa acercándose.

Fundido.

Aunque toda transcripción verbal de la imagen cinematográfica es una traición y sacrifica innumerables elementos de su composición y de su contenido representativo y simbólico, resulta imprescindible en un trabajo de investigación al que no se puede incorporar la compleja dinámica de la imagen cinematográfica.

En la secuencia transcrita descubrimos una importante figura discursiva de la enunciación cinematográfica, vinculada con las operaciones de la cámara. Las posiciones y operaciones de la cámara indican el punto de vista del enunciador, por un lado, y construyen el puesto del enunciatario, por otro. Después de largas y tediosas indagaciones, el periodista Thompson y con él los "personajes" que participan en el universo representado, no logran averiguar el significado de la palabra "Rosebud", que el viejo Kane pronuncia en su lecho de muerte antes de expirar. Todo el relato se ha ordenado en torno a la búsqueda del sentido de "Rosebud",

y Thompson se ve obligado a reconocer que no ha logrado averiguar nada. Finalmente, le quita importancia a la posible significación de dicha palabra y a los alcances que tal significado pueda tener para dar cuenta de la vida de un hombre. Sin embargo, el enunciador lo contradice, y por encima del saber enuncivo del actor, transmite un nuevo saber al enunciatario, que es el espectador. Las operaciones de la cámara en la secuencia final crean la presencia ausente de ese "actor" otro que es el espectador. Ninguno de los personajes del relato conoce el valor de la palabra "Rosebud"; sólo el espectador accede a ese escondido conocimiento. Con el acercamiento de la cámara el espectador-enunciatario se introduce en el secreto de Kane, adquiriendo el saber enunciativo que faltó a los personajes del universo representado.

La figura de la cámara pertenece al discurso, pero no al relato. El discurso se juega siempre entre un enunciador y un enunciatario. No quiere esto decir que el relato no se destine igualmente al enunciatario; lo que sucede es que su forma de destinación es diferente. En último término, todo lo que se cuenta en un filme se cuenta para que un enunciatario se entere de lo ocurrido a tales y tales personajes. Teóricamente, los personajes no se enteran de que su historia se está contando; se limitan a vivir su aventura. Por otro lado, la aventura que viven los personajes del relato no la han escogido ellos mismos; es el enunciador quien la dirige de acuerdo con sus estrategias discursivas. Porque, en definitiva, el relato no es más que un significativo para expresar los *temas* que obsesionan al enunciador.

Las posiciones de la cámara, sus movimientos y evoluciones constituyen, pues, figuras discursivas de la enunciación. En la figura que venimos identificando, se esconde un Programa Narrativo en virtud del cual, el enunciatario queda constituido en Sujeto de estado, mientras que el enunciador actúa como Sujeto Operador de la transformación. El algoritmo de tales relaciones es:

$$F/\text{información}/ [S_2/\text{enunciador}/ \rightarrow (S_1/\text{enunciatario}/ \wedge O/\text{saber}/)]$$

El /saber/ es un saber-sobre-el-ser, un saber sobre "Rosebud". Por lo pronto, el enunciatario-espectador se pone en conjunción con el siguiente hecho de conocimiento

("Rosebud" era el nombre del trineo con el que jugaba el niño Kane y del que fue separado por el tutor Thatcher"*)

No queremos entrar ahora a analizar los contenidos psicoanalíticos de esta situación. Es preciso decir, de todos modos, que en el filme este saber funciona como significante, aunque sea ingenuo, de un contenido más profundo, que, globalmente, podría ser parafraseado así:

"La megalomanía de Kane, su excentricidad, su afán protagonístico, su egoísmo monstruoso, su afán coleccionista, su desamor permanente, sus sucesivos matrimonios fueron todos sustitutos de una carencia: la madre".

La estructura de la secuencia final nos obliga discursivamente a regresar a la secuencia de apertura, en la que también la cámara construye una figura discursiva de la enunciación, de la misma naturaleza y en el mismo nivel en el que hemos situado la figura anteriormente analizada. El filme comienza de la siguiente manera:

1. *Castillo de Xanadú. Exterior. Noche*

Primer Plano de una gigantesca puerta de hierro en la que hay un letrero que dice "Entrada prohibida". La cámara, en panorámica vertical, recorre lentamente la verja a través de la cual se perciben formas vagas y misteriosas que se confunden con la niebla y la semi-oscuridad. Después se perfila, bajo un cielo sombrío, la silueta de un castillo fantástico, casi irreal. La cámara se detiene un instante. Música.

A esta imagen sucede una serie de vistas nocturnas exteriores del castillo; entre ellas aparece dos veces

* "Rosebud" significa, en cuanto lexema, pimpollo, niño o niña que se distingue por su belleza; y un capullo de rosa forma parte de la marca del trineo del niño Kane.

un Primer Plano de la única ventana iluminada; panorámica sobre la verja que remata con una enorme K en un marco de hierro forjado; al fondo, el castillo de Xanadú impone su maciza presencia. Otra vista del castillo desde otro lugar del parque; en primer término, a la izquierda, varios monos en una jaula; uno de ellos se ha escapado y apenas se le ve en la oscuridad. Nuevo Plano en Picado sobre la proa de dos góndolas al borde de un estanque en el que se refleja el castillo. Por fin, Plano Alejado de los fosos y del castillo. Panorámica sobre el terreno de golf antes de encuadrar de nuevo la entrada, el castillo y la ventana iluminada. La cámara se fija en la ventana. Comienza a nevar sobre la ventana.

Encadenado.

2. *Habitación de Xanadú, Interior*

Primer Plano. Una nevada sobre un chalet de montaña cubierto de nieve. Caen grandes copos. Un ligero retroceso de la cámara, y observamos que se trata de una pequeña bola de cristal en la que una imitación de nieve cubre un minúsculo chalet. En el interior de la bola hay también un pequeño trineo cubierto de nieve... La cámara se aleja aún más y se ve la mano que sostiene la bola... Le sigue inmediatamente un primerísimo plano de unos labios que se mueven murmurando con voz cavernosa:

Kane: Rosebud. . .

Se vuelve al Primer Plano de la mano, que suelta la bola de cristal. La bola cae por los escalones hacia el fondo del encuadre.

Cambio de plano, la bola viene a romperse contra el piso con gran estrépito en primer término de la imagen.

En reflexión sobre un trozo de cristal se ve, ligeramente deformada, abrirse la puerta de la habitación y

entrar una enfermera que se precipita sobre el lecho elevado. Se inclina sobre el muerto, le dobla un brazo sobre el pecho y le cubre el rostro con la sábana.

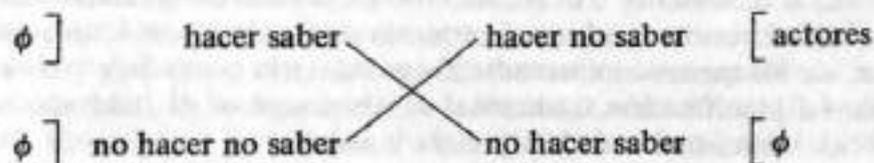
Fundido encadenado. La misma habitación, la misma cama, el mismo plano. El cuerpo sigue sobre la cama. La luz entra débilmente a través de la ventana, que aparece en el último término. Amanece.

Fundido.

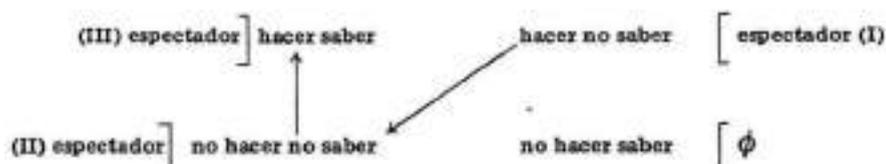
Si el espectador era reclamado como actante de la enunciación en la secuencia final, no lo es menos en la primera. El único testigo de la muerte de Kane es el espectador. Como Sujeto de estado en el ámbito de la narratividad enunciativa, entra en conjunción con un /saber/ del que antes estaba disjunto. El enunciatario es requerido como una actancia imprescindible para que tenga sentido la secuencia. Ningún otro testigo del mundo representado escucha la palabra "Rosebud" pronunciada por la boca de Kane. El primer testigo de su muerte llega demasiado tarde para escucharla. Si vamos a creer al mayordomo Raymond, él escuchó pronunciar esa palabra, pero la imagen no lo muestra en ningún momento. Sin embargo, en el universo del relato, se insiste en que todos conocen la última palabra que Kane pronunció, la prensa la ha divulgado entre el gran público... En la imagen no aparece ningún testigo visible. Esta incongruencia trabaja en favor del espectador, pues sólo éste, finalmente, será privilegiado con el saber acerca de "Rosebud".

El enunciador pone en marcha dos *haceres* cognitivos diferentes: un /hacer no saber/ en relación con los actores del relato y, a todo lo largo del filme, en relación también con el espectador-enunciatario; un /hacer saber/ en relación con el espectador únicamente en la secuencia final.

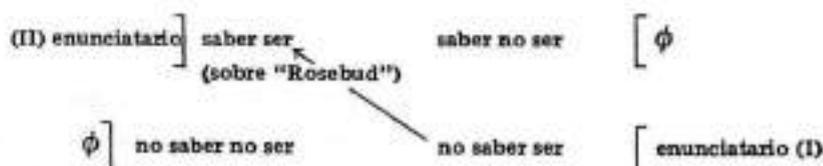
En relación con los actores:



En relación con el espectador:



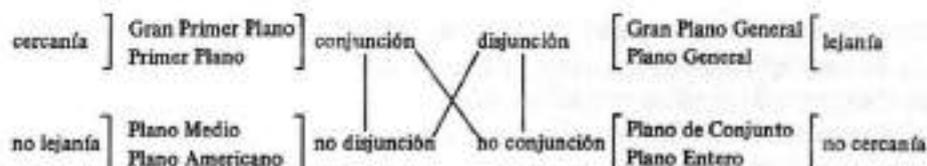
El enunciatario, por su parte, desarrolla un recorrido cognitivo que no siguen los actores del relato:



II.1.2. Figuras de la planificación

Nuevas figuras discursivas se producen con la planificación cinematográfica. Ya habíamos avanzado que los "personajes" del universo representado no tienen conocimiento de la distancia de la cámara; su quehacer prescinde (generalmente) de su presencia y de sus posiciones. Por encima de la acción desarrollada en el relato, la cámara flota, se acerca, se aleja, cambia de posición constantemente. Este elemento del enunciado cinematográfico se inscribe evidentemente en el discurso y no en el relato. Únicamente el enunciatario conoce a qué distancia está el rostro del actor, así como el punto de vista desde el que se observa un paisaje. Las operaciones de planificación articulan la mostración del universo representado. Son, por tanto, efectos del acto de enunciación inscritos en el enunciado.

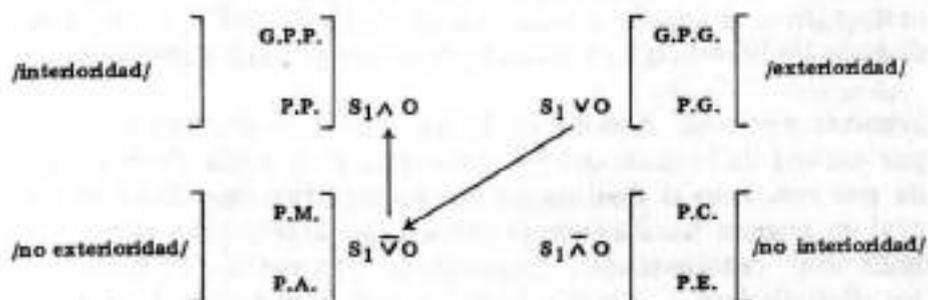
El acercamiento o el alejamiento de la cámara en relación con las cosas mostradas produce efectos narrativos de conjunción/disjunción, en los que se compromete el enunciatario como Sujeto de estado. La planificación tradicional se distribuye en el cuadrado semiótico de la junción de la siguiente manera:



Es posible fijar en cada caso el recorrido de la cercanía y de la lejanía, estableciendo los estados respectivos de conjunción/disjunción/no conjunción/no disjunción. En la secuencia primera, que venimos analizando, el enunciatario es conducido por la cámara desde una posición de lejanía (= exterioridad) a una posición de cercanía (= interioridad), de un estado de disjunción con el objeto central del relato a un estado de conjunción. El PN que se desarrolla en la enunciación es el siguiente:

F/planificación/ [S₂/enunciador/ → (S₁/enunciatario/ ∧ O/"Rosebud")]

cuyo recorrido profundo adquiere la siguiente manifestación:



En efecto, la cámara conduce al espectador-enunciatario de las afueras del castillo de Xanadú a sus interiores por sucesivos acercamientos de la cámara hasta permitirle contemplar la boca de Kane pronunciando la enigmática palabra. La cámara pasa de los planos lejanos (G.P.G. + P.G.) a los planos no lejanos (P.A. + P.M.) para terminar en los planos cercanos (P.P. + G.P.P.). Al mismo tiempo, la conjunción con el objeto permite acceder a la interioridad del personaje, mientras que la disjunción nos mantenía en la exterioridad. Está claro que lejanía/cercanía, exterioridad/interioridad son efectos de sentido de las operaciones semióticas de con-

junción/disjunción. Tales efectos de sentido, si bien se producen en el enunciado, único campo posible de la producción de sentido, se destinan exclusivamente al enunciatario, quien por estas operaciones se convierte en destinatario exclusivo de los valores del discurso.

II.1.3. Figuras de los ángulos de toma

Otra figura discursiva de la cámara está constituida por la angulación que adopta la toma de vistas. Si consideramos los posibles meridianos que circundan un objeto cualquiera, la cámara puede ser ubicada en infinitas posiciones. Sin embargo, el código cinematográfico solamente ha seleccionado tres posiciones significantes:

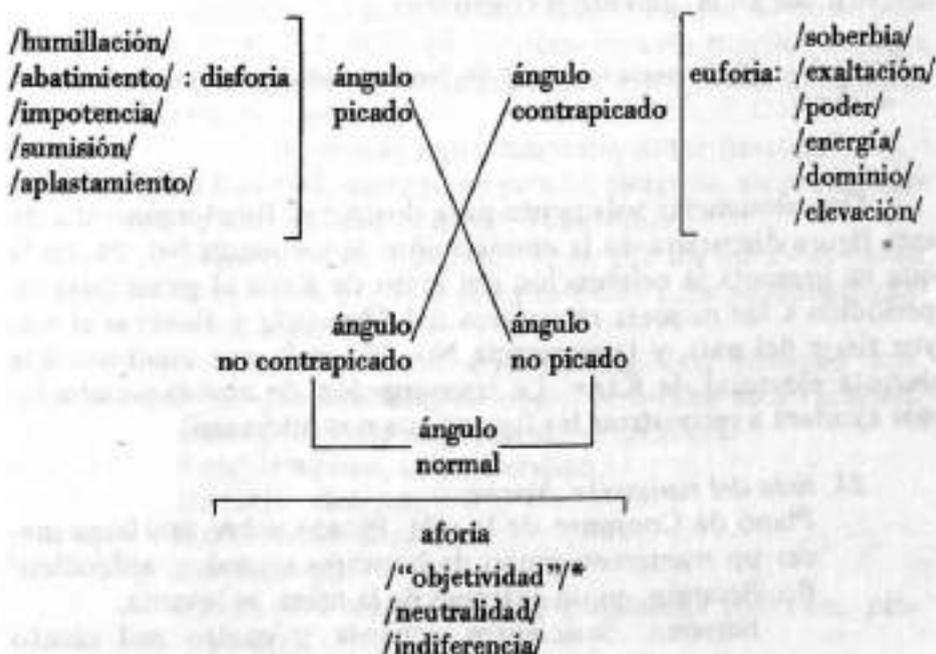
Primera posición: Aquella en la que el punto de vista coincide o es paralelo o ligeramente convergente con el eje horizontal de la toma. Esta posición da por resultado el significante denominado *ángulo normal*. Los efectos de sentido vinculados, en el código cinematográfico, al *ángulo normal* son la /"objetividad"/, la /neutralidad/, la /indiferencia/, en relación con los contenidos mostrados.

Segunda posición: Aquella en la que el punto de vista se coloca por encima de la línea del eje horizontal de la toma. Posición que da por resultado el significante cinematográfico *ángulo picado*, al cual se asignan habitualmente efectos de sentido tales como /humillación/, /abatimiento/, /impotencia/, /sumisión/, /aplastamiento/, /hundimiento/ (físico o moral, según la isotopía). Para que el ángulo de toma produzca los efectos señalados requiere que la posición de la cámara en el meridiano imaginario se coloque más arriba de los 20°, contados a partir de la línea del horizonte de toma. La posición puede llegar a la vertical descendente, creando el máximo de angularidad en picado. La extrema angularidad de picado acentúa los efectos de sentido asignados por el código al ángulo picado.

Tercera posición: Aquella en la que el punto de vista se coloca por debajo de la línea del eje horizontal de la toma. Esta posición da por resultado el significante *ángulo contrapicado*. A este ángulo de

toma se le asignan en el código efectos de sentido tales como /soberbia/, /exaltación/, /poder/, /energía/, /dominio/, /elevación/, /mitificación/, /independencia/, /orgullo/, /vanidad/. Para que este ángulo de toma produzca los efectos de sentido que el código le asigna requiere que la posición de la cámara en el meridiano imaginario se coloque más abajo de los 20° contados a partir de la línea del horizonte de toma. La posición puede llegar a la vertical ascendente, creando el máximo de angularidad en contrapicado. La extrema angularidad del contrapicado acentúa igualmente los efectos de sentido asignados por el código al ángulo contrapicado.

Como se puede advertir intuitivamente, las categorías semánticas vinculadas a los ángulos de toma están axiologizadas por la categoría tímica /euforia/ - /disforia/. La distribución de los significantes y de los valores significados en el cuadrado semiótico se presenta de la siguiente forma:



* Esta ubicación en el cuadrado semiótico (= unión de subcontrarios) revela el carácter mítico de la objetividad. Cf. A.J. Greimas-J. Courtés, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje: Entradas Mítico y Cuadrado semiótico*, Madrid, Gredos, 1982.

Pues bien; Orson Welles configura un enunciador diferente. Con una audacia iconoclasta desconocida hasta el momento, el enunciador del discurso /"El ciudadano Kane"/ invierte la axiologización de las deixis, asignando al picado la euforia y los valores que la acompañan: /exaltación/, /poder/, /dominio/, /vanidad/, y al contrapicado la disforia, así como los valores que conlleva: /humillación/, /abatimiento/, /impotencia/, /aplastamiento/.

La figura discursiva del ángulo de toma domina todo el texto de *El ciudadano Kane*, bajo la inversión introducida por O. Welles. La figura se adscribe al nivel de la enunciación por el hecho de que solamente "habla" al enunciatario y no a los actores del mundo representado en el relato. Y al enunciatario le confiere un valor cognitivo fundamental: la opinión del enunciador acerca del estado narrativo representado; un juicio de valor positivo o negativo. La figura contiene un PN de conjunción que, como en los casos anteriores, se ubica en la dimensión cognitiva:

F/ángulos de toma/ [S₂/enunciador/ → (S₁/enunciatario/ ∧ O/juicio de valor/)]

Dos secuencias solamente para ilustrar el funcionamiento de esta figura discursiva de la enunciación: la secuencia No. 24, en la que se presenta la celebración del éxito de Kane al ganar para su periódico a los mejores reporteros del *Chronicle* y alcanzar el mayor tiraje del país, y la secuencia No. 45, en la que asistimos a la derrota electoral de Kane. La transcripción de ambas secuencias nos ayudará a reconstruir las figuras que nos interesan:

24. *Sala del banquete. Noche.*

Plano de Conjunto de la sala. Picado sobre una larga mesa: un numeroso grupo de hombres sentados, aplaudiendo. Berstein, en un extremo de la mesa, se levanta.

Berstein: Seiscientos ochenta y cuatro mil ciento treinta y dos.

Al otro extremo, Kane ríe y habla. Aplausos de todos los alegres invitados, antiguos redactores del "Chronicle".

Kane: Exacto.

Plano en Picado de los hombres sentados a la mesa. Bers-

tein se vuelve a sentar, en primer término. Risas y conversaciones de un lado al otro de la mesa. Después, todos callan. Kane toma la palabra.

Kane: Después de esta acogida, espero que querrán perdonar mi atrevimiento si les anuncio mi marcha. Plano Corto de dos hombres cuchicheando. Son Leland y Berstein; tras ellos se ven sus caricaturas sobre un cristal esmerilado.

Kane (en off): La semana próxima me marcho de vacaciones al extranjero. Prometí hace tiempo a mi médico ir en cuanto pudiese. . .

Plano de un grupo, en un extremo de la mesa. Berstein está en el fondo. Kane viene a primer término derecha.

Kane: Ahora creo que puedo hacerlo.

Risas. Berstein se levanta.

Berstein: Al grano, señor Kane. Ya que habla de promesas, le diré que existen todavía muchos cuadros y esculturas en Europa que usted no ha comprado.

Risas generales.

Kane: No puede reprochármelo, señor Berstein. . .

Plano General, siempre en picado. Berstein, en primer término; Kane al otro extremo de la mesa.

Kane: ... Hace dos mil años que los hombres hacen estatuas y yo las compro desde hace solamente cinco años.

Nuevo plano de Kane, a la derecha. Los hombres ríen, mientras que Berstein, al fondo, se inclina sobre la mesa.

Berstein: Tengo su promesa, señor Kane.

Kane: La tiene, señor Berstein.

Berstein: Gracias.

Kane: Señor Berstein. . .

Berstein: ¿Sí?

Kane: ¿No creerá que voy a mantener todas esas promesas?

Berstein: No, señor Kane. . .

Plano Medio de Leland, sentado. Berstein mueve la cabeza. Se oyen risas y aplausos.

o o o

45. Berstein sale de campo mientras Kane atraviesa la habitación, seguido por la cámara, siempre en contrapicado. Va hacia el fondo donde se abre una puerta. Entra Leland, tambaleándose; va hacia Kane. Contrapicado que permite ver el techo.

Kane: Hola, Jedediah.

Leland: Estoy borracho.

Kane se vuelve hacia la cámara.

Kane: Si te has emborrachado para hablarme de la señorita Alexander, no merecía la pena. No me interesa.

Da vuelta a la columna y va hacia el fondo, siempre en contrapicado contra el techo. Leland le sigue con la mirada.

Kane: He traicionado la causa de las reformas sociales, ¿no es eso? Bien; si es eso lo que la gente quería, ya han elegido. Está bien claro que prefieren a Jim Gettys.

Plano Medio de Kane en escorzo y Leland al fondo, ambos en fuerte contrapicado.

Leland: Hablas de la gente como si fueras su propietario... como si te pertenecieran. ¡Dios mío! Recuerdo que siempre has hablado de conceder a los hombres sus derechos, como si les regalaras la libertad en recompensa por servicios prestados.

Kane: Jed. . .

Leland: ¿Te acuerdas de los trabajadores?

Kane: Voy a emborracharme también, Jedediah. Si puede servir de algo.

Leland: No te servirá de nada.

La cámara, desde el suelo, enfoca a Leland, al fondo de la habitación. Después, primer plano de las piernas de Kane al pasar. Se acerca a Leland.

Leland: Además, no te emborrachas nunca. Tú que has escrito grandes retahílas sobre los trabajadores. . .

Kane: Vete a tu casa.

Leland: ...Están organizando algo que se llaman sindicatos. Y eso no te va a gustar mucho cuando te

des cuenta de que tus trabajadores consideran que sus derechos les son debidos y no son un regalo. ¡Charlie!, cuando tus queridos desheredados aprendan a unirse... querido amigo, será algo muy distinto.

Y entonces sé muy bien lo que harás. Irás a refugiarte en una isla desierta, para allí reinar sobre los monos.

Kane: En tu lugar, no me sorprendería demasiado por eso, Jed. Encontraré probablemente algunos que me indiquen mis errores.

Leland: No siempre tendrás tanta suerte.

Kane: No estás tan borracho.

Leland: ¿Borracho?... ¿Qué te importa eso?

Kane viene a primer término, seguido por la cámara, siempre en contrapicado.

Leland (en off): Lo único que te interesa eres tú. Tan sólo deseas persuadir a la gente de que están obligados a devolverte el amor que les tienes. . .

Contrapicado. Kane se detiene junto a una mesa y se vuelve hacia la derecha.

Leland: ...Pero es un amor según tu ley.

Plano Medio de Kane, en escorzo a la derecha, seguido de una panorámica sobre Leland que viene del fondo.

Leland: Tú mismo fijas las reglas del juego.

Se acerca a Kane; sigue la panorámica vertical.

Leland: Charlie, quiero ir a trabajar al *Inquirer* de Chicago.

Kane: ¿Qué?

Leland: ¿No has dicho que buscabas un crítico teatral... teatral? (Pausa) Qué mal estoy. (*Kane sonríe*) Quiero ir a Chicago.

Kane: Eres muy necesario aquí.

Leland: Entonces, Charlie, me veo obligado a pedirte que aceptes mi. . .

Kane: Está bien; puedes irte a Chicago.

Leland: Gracias.

Kane: Creo que haría bien en intentar emborracharme.

Toma un vaso y una botella y se sirve. La escena está vista en contrapicado.

Kane: Pero te prevengo, Jedediah, que no te va a gustar Chicago. Hace un viento terrible que sopla del lago; tendrás que andar mucho para encontrar "bogavante a la Newburg".

Leland: Dentro de ocho días, ¿te parece?

Kane: Cuando quieras.

Leland: Gracias.

Se miran atentamente. Kane alza el vaso.

Kane: Jedediah, bebo por el amor según mi ley. Es la única que cada uno puede conocer. La suya propia.

Bebe.

Los contenidos representados (personajes, objetos, decorados) en la secuencia No. 24 se muestran al espectador-enunciario bajo el efecto dominante del ángulo picado. No obstante ello, y a causa precisamente del efecto de /integración/ que el ángulo de toma realiza, unido a los efectos ópticos del *gran angular*, que lo acompañan, el ángulo picado produce un efecto de sentido eufórico, subrayando el poder, la dominación y el orgullo de Kane en relación con la industria periodística y con la opinión pública del país. Obviamente, el ángulo picado está investido en este discurso por el término positivo de la categoría tímica: /euforia/. Y el destinatario de este investimento tímico es el enunciario, quien en su virtud queda conjunto con la opinión exaltante (y exultante) del enunciadador sobre la situación que viven los personajes del universo representado. Siguiendo las propuestas de J. Fontanille,⁶ el PN que tiene lugar habría que adscribirlo a la dimensión tímica de la enunciación:

F/picado/ [S₂/enunciador/ → (S₁/enunciario/ ^ O/euforia/)]

En la secuencia No. 45, por el contrario, los contenidos representados se muestran al espectador-enunciario bajo el efecto persistente y enormemente acentuado del ángulo contrapicado.

6. FONTANILLE, J. *Pour une topique narrative anthropomorphe*, *Actes Sémiotiques-Documents*, VI, 57, 1984.

A pesar de que habitualmente el contrapicado produce el efecto de exaltación y engrandecimiento, de elevación y dominio, la forma concreta que adopta en el sistema textual de *El ciudadano Kane*, unido igualmente al uso del lente de gran angular, produce un efecto de sentido disfórico, angustioso, lamentable. El contrapicado produce aquí un efecto de aplastamiento contra el techo de la oficina de redacción en la que se encuentran los dos personajes. La corpulenta figura de Kane se ve obligada (ésta es la impresión visual) a doblarse para no tocar el techo. A esto se añade el efecto "gran angular", en virtud del cual las figuras humanas aparecen inclinadas con relación a los bordes de la pantalla, produciendo al mismo tiempo el efecto de inestabilidad, riesgo y desequilibrio (moral, político, anímico: en las tres isotopías). Dos figuras discursivas de la enunciación se conjugan en este segmento textual de *El ciudadano Kane* para "hablar" al espectador y construir su afectividad de enunciatario.

El ángulo contrapicado está investido esta vez por el término negativo de la categoría tímica: /disforia/, y el destinatario de este investimento tímico es una vez más el enunciatario, el cual se pone en conjunción con la opinión humillante que el enunciador asigna al fracaso político de Kane y a su derrumbe moral. El PN que contiene la figura discursiva expresa esta conjunción:

F/contrapicado/ [S/enunciador/ → (S/enunciatario/ ^ O/disforia/)]

En el nivel profundo, las relaciones tímicas se articulan de la siguiente manera:



Esta inversión es posible porque se trata de un sistema semi-simbólico, en el que las relaciones entre el plano de la expresión y el plano del contenido no se han fijado de una vez por todas, sino que están reguladas por relaciones de homologación entre ambos planos; es decir que a una categoría* del plano de la expresión corresponde otra categoría del plano del contenido. La homologación que ha efectuado en esta ocasión el enunciador de *El ciudadano Kane* es la siguiente:

$$\frac{\text{picado}}{\text{contrapicado}} \quad :: \quad \frac{\text{/orgullo + dominación + éxito/}}{\text{/humillación + sumisión + fracaso/}}$$

y a partir de esta homologación, podemos establecer esta otra correlación entre las mismas categorías:

$$\frac{\text{picado}}{\text{/orgullo + dominación + éxito/}} \quad :: \quad \frac{\text{contrapicado}}{\text{/humillación + sumisión + fracaso/}}$$

El recorrido figurativo avanza hacia la disforia, lo cual concuerda con el desarrollo general del filme, que nos conduce inexorablemente al fracaso total del gran magnate de prensa llamado Kane.

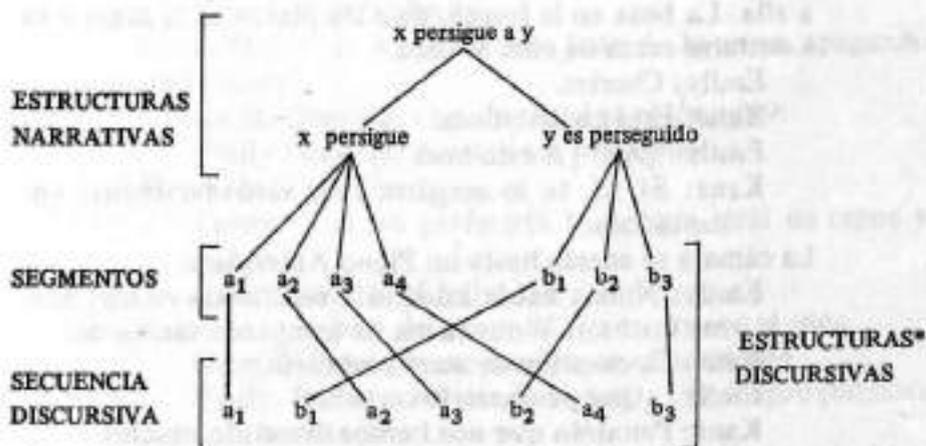
II.2. Figuras sintagmáticas

II.2.1. La gran sintagmática del filme narrativo

El dispositivo metodológico más importante que la Semiología del Cine ha aportado al análisis del filme, es la *gran sintagmá-*

* Articulación de una magnitud semántica en la que intervienen un eje de relación y dos polos de oposición, generados por contrariedad. Ejemplo: /horizontalidad/ ↔ /verticalidad/. En el eje de la "posición", la /horizontalidad/ se opone a la /verticalidad/, como su contrario, y a la inversa.

tica del filme narrativo, elaborada por Christian Metz,⁷ una de cuyas aplicaciones más interesantes es la realizada por D. Chateau/F. Jost sobre la obra de Alain Robbe-Grillet.⁸ Sin embargo, tanto la propuesta metodológica de Ch. Metz como la aplicación que de ella han hecho sus discípulos adolecen del mismo defecto: la indecisión de su nivel de aplicación. Al carecer de un modelo integral de análisis del contenido, *la gran sintagmática* flota por los diversos niveles textuales, sin encontrar su lugar adecuado y verdaderamente productivo. Pero si la integramos a un modelo complejo como el *recorrido generativo* greimasiano, adquiere un nuevo sentido y revela sus potencialidades analíticas. Dentro del recorrido generativo, *la gran sintagmática* se inserta adecuadamente en el nivel de la Sintaxis Discursiva. Es la instancia de la enunciación la que distribuye las imágenes en el texto fílmico de acuerdo con las pautas gramaticales de *la gran sintagmática*. Uno de los esquemas propuestos por D. Chateau/F. Jost permitirá comprobar nuestra afirmación anterior



7. METZ, Ch. *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 131-132.
8. CHATEAU, D./JOST, F. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1979.

* La asignación de niveles es mía.

La última línea representa el orden en que aparecen distribuidos los segmentos cinematográficos en el texto fílmico. La alteración secuencial produce una figura sintáctica discursiva muy diferente de la secuencia lineal de los mismos segmentos. La alteración terminal se reviste de valores semánticos particulares, tales como /tensión/, /ritmo sincopado/, /inquietud/, cuyo contenido profundo es de naturaleza tímica y pasional.

La *gran sintagmática*, en consecuencia, es un paradigma de figuras discursivas. Mostraremos únicamente el funcionamiento semiótico de una de esas figuras contenidas en el paradigma metziano: la *secuencia por episodios*. El ejemplo que sirve para ilustrar la descripción de Ch. Metz pertenece precisamente a *El ciudadano Kane*. Se trata de la secuencia número 31 (en nuestra numeración):

31. *Comedor de Kane. Interior.*

Emily sentada a la mesa. Kane entra en campo por la derecha con varios platos y una servilleta al brazo; se acerca a ella. La besa en la frente, deja los platos en la mesa y va a sentarse cerca de ella. Música.

Emily: Charles. . .

Kane: Eres encantadora.

Emily: ¡Ah! ¿A esta hora?

Kane: Sí, sí, te lo aseguro. Eres verdaderamente encantadora.

La cámara se acerca hasta un Plano Americano.

Emily: Nunca había asistido a seis fiestas en una misma noche... Y nunca me he levantado tan tarde.

Kane: Es cuestión de acostumbrarse.

Emily: ¿Qué pensarán los criados?

Kane: Pensarán que nos hemos divertido mucho.

Emily: Amor mío. . .

Kane: Y es verdad, ¿no?

Emily: No comprendo por qué es necesario que vayas tan temprano al periódico.

Kane: No deberías haberte casado con un periodista; son peores que los marinos... Emily, te adoro.

Emily: Pero Charles, hasta los periodistas tienen necesidad de dormir.

Plano Medio de Kane mirando a la derecha. Música.

Kane: Voy a telefonar a Berstein para que aplace todos mis compromisos hasta el mediodía.

Plano Medio de Emily, sonriente. Después, durante la conversación, Primeros Planos de cada uno, alternadamente, con expresión amorosa en ambos.

Kane: ¿Qué hora es?

Emily: No sé, pero ya es tarde.

Kane: Es pronto. . .

Rápido barrido de la cámara hacia la derecha. El barrido termina sobre Emily sentada a la mesa tras un jarrón con un ramo de flores. Música.

Emily: Charles, ¿sabes cuánto tiempo te estuve esperando anoche. . .

Kane sentado en el lado opuesto del ramo (angulación correspondiente), mira a primer término.

Emily (en off): ...cuando fuiste diez minutos al periódico?

Kane (en off): Emily. . .

Plano Medio de Kane, al otro lado de la mesa, apagando un fósforo.

Kane: Querida, tu única rival es el *Inquirer*.

Emily (en off): A veces me pregunto. . .

Plano Medio de Emily.

Emily: ...si no preferiría tener una rival de carne y hueso.

Kane (en off): ¡Emily!. . .

Kane, al otro lado del ramo de flores, frunce el ceño.

Kane: No paso tanto tiempo en el periódico.

Emily: No es cuestión de tiempo... Es lo que publicas... tus ataques. . .

Pausa. Cambio de planos durante la conversación, en angulaciones correspondientes siempre.

Emily (en off): ...contra el Presidente.

Kane: Quieres decir el tío John. . .

Emily: Quiero decir el Presidente de los Estados Unidos.

Kane (en off): A pesar de todo es el tío John... y a pesar de todo es un solemne imbécil.

Emily (en off): ¡Charles!

Kane: ...que deja a una banda de estafadores dirigir el gobierno. (En off) Ese enorme escándalo del petróleo. . .

Emily: Pero él es el Presidente, Charles, y tú no.

Kane: Ese es un error que puede ser rectificado.

Emily (en off): El señor Berstein. . .

Rápido barrido de cámara hacia la derecha en sobreimpresión con la imagen anterior. El barrido termina sobre Emily. Música.

Plano Medio de Emily. El decorado ha cambiado notablemente. No hay ramo de flores. El vestido de Emily es más elegante.

Emily: ...le envió ayer al niño una verdadera monstruosidad, Charles. Es imposible. . .

Kane está ocupado en cortar la carne al otro extremo de la mesa. La angulación de la toma es más acusada que en la escena anterior produciendo la impresión de estar frente a frente. Kane deja los cubiertos mirando a Emily.

Emily (en off): ...ponerlo en su cuarto.

Kane, en Primer Plano, frunce el ceño.

Kane: Es muy probable que el señor Berstein venga a ver al niño de vez en cuando.

Emily: ¿Es indispensable?

Kane: Sí.

Emily (en off): Charles. . .

Rápido barrido de la cámara hacia la derecha. El barrido termina sobre Emily sentada a la mesa, en el mismo sitio de siempre. Es una mujer más madura; viste más adultamente. El decorado ha cambiado.

Emily: ...La gente va a pensar. . .

Plano Medio de Kane, al otro extremo de la mesa, con el ceño fruncido. Tiene una taza en la mano.

Kane: Pensarán lo que yo les diga.

Rápido barrido de la cámara hacia la derecha. La cámara se detiene sobre Emily. Está abriendo un periódico: es el *Chronicle*. Sentado frente a ella, al otro extremo de la mesa, Kane lee otro periódico: el *Inquirer*. Travelling de retroceso descubriendo a Emily a la derecha de la me-

sa. Ambos quedan en cuadro por algunos momentos, leyendo sendos periódicos.

Fundido encadenado. . .

Ch. Metz propone la siguiente definición de la *secuencia por episodios*: "La secuencia ordena linealmente un determinado número de breves escenas, separadas generalmente unas de otras por efectos ópticos (fundidos-encadenados, cortinillas, etc.) y que se suceden en orden cronológico; ninguna de tales evocaciones es tratada con la amplitud sintagmática que hubiera requerido; es solamente su conjunto y no cada una por separado lo que cuenta en el filme y lo que constituye un segmento autónomo, que puede ser conmutado por una secuencia ordinaria. En su forma extrema (es decir, cuando los episodios sucesivos están separados por un largo lapso diegético), esta construcción sirve para presentar condensadamente *evoluciones lentas y de sentido único*".⁹ La descripción de Ch. Metz nos ofrece la estructura global de la figura y sus valores semánticos generales. En cuanto a la *secuencia por episodios* de *El ciudadano Kane*, Ch. Metz¹⁰ puntualiza: "Presenta el deterioro progresivo de las relaciones afectivas entre el héroe y su primera mujer, a través de una serie cronológica de rápidas alusiones a desayunos que se realizan en un clima cada vez menos afectuoso, alusiones que son enlazadas unas con otras por medio de barridos de cámara, con los que se saltan largos meses durante los cuales los sentimientos se han ido desgastando". Aceptando la validez general de la descripción de Ch. Metz, es necesario penetrar en esa estructura para descubrir su sintáctica y su semántica específica en el nivel de la discursividad.

II.2.2. Sintaxis actorial

En la base de la figura discursiva descubrimos una estructura actancial en la que se realiza un PN de mutua privación en la di-

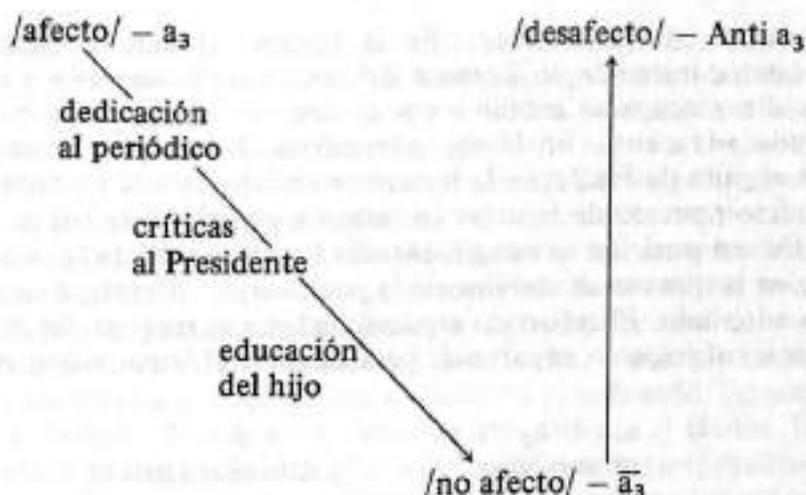
9. METZ, Ch. O.c., *Ibidem*.

10. METZ, Ch. O.c., *Ibidem*.

mención tímica: programa disfórico, de naturaleza disjuntiva. S_1 /Kane/ y S_2 /esposa/ se alejan cada vez más de un estado inicial de conjunción afectiva. La imagen final en la que aparecen los dos actores (en sentido greimasiano), refugiados tras sendos periódicos, iconiza el estado de disjunción afectiva que tiene lugar en el nivel profundo. Por informes anteriores y posteriores el enunciario sabe que Kane se divorció de su primera esposa, con lo que el estado de disjunción del universo diegético queda incorporado metonímicamente a la sintaxis narrativa de la figura que estamos analizando. El PN es un programa reflexivo de privación en la medida en que ambos sujetos se distancian del afecto que una vez los unió:

$$F/\text{deterioro/} \left[\begin{array}{l} S_1 \longrightarrow (S_1 \wedge O/\text{afecto/}) \longrightarrow (S_1 \vee O/\text{afecto/}) \\ S_2 \longrightarrow (S_2 \wedge O/\text{afecto/}) \longrightarrow (S_2 \vee O/\text{afecto/}) \end{array} \right]$$

La estructura actancial es asumida por una estructura actorial muy sencilla, según la cual los dos actantes se revisten de dos actores singulares. S_1 = Kane, S_2 = esposa (Emily), cada uno con sus propios atributos y características personales. En la primera escena Emily (a_2) aparece sola, sentada a una enorme mesa de comedor sirviéndose el café. Posteriormente, se incorpora al mismo espacio Kane (a_1). La conversación expresa el estado de conjunción afectiva: el Objeto es actorializado por el afecto (a_3) que los esposos se tienen. El afecto comienza a disolverse desde la segunda escena. La perturbación del afecto se produce, primero, por la excesiva dedicación de a_1 al periódico; más tarde, el elemento perturbador es lo que a_1 escribe sobre el Presidente; finalmente, la distancia se produce por la forma de educar a su hijo. El recorrido figurativo pasa por las siguientes etapas en el nivel profundo:

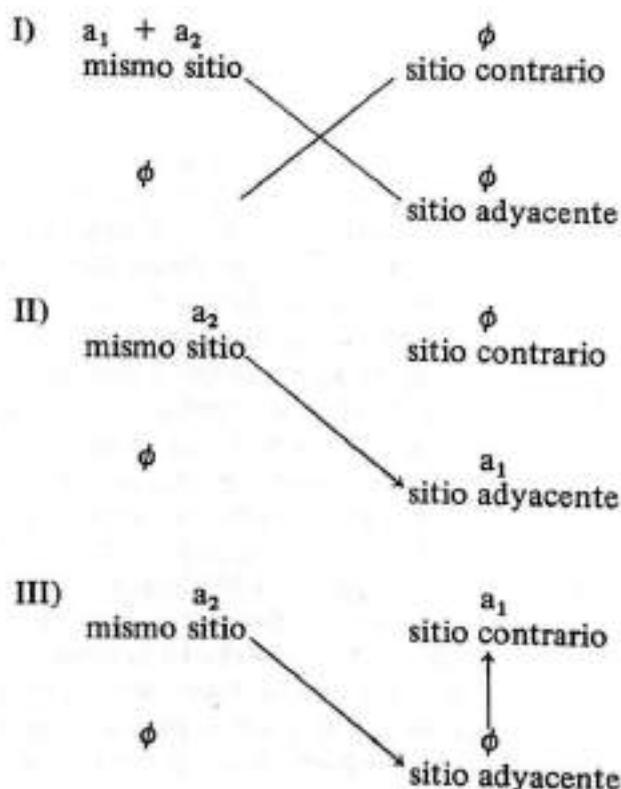


La reflexividad de la estructura actancial es asumida por el proceso interior que viven los actores en relación con el objeto narrativo, proceso que es figurativizado por un conjunto de actos, gestos y posiciones representativos de su desarrollo. El estado inicial se figurativiza en el beso con que saluda Kane a su esposa y en la conversación afectuosa, lisonjera, que mantienen. Y se iconiza en la forma desenvuelta como Kane entra al comedor, en su aspecto servicial y sobre todo en las miradas amorosas, intensas, que se dirigen mutuamente. El deterioro es figurativizado por la posición que cada uno adopta en la mesa desde la segunda secuencia, y es iconizado por el ramo de flores que separa a los actores y por el tono de la conversación, que de la frialdad pasa a la acritud y al reproche para terminar en el silencio y en las miradas furtivas, iconizaciones, a su vez, del desafecto. La iconización más precisa y original del estado final de desafecto la constituye la imagen final, en la que cada uno de los actores se aísla en su propio mundo personal, refugiándose detrás de su propio periódico: ella, detrás del *Chronicle*; él, detrás del *Inquirer*, que son rivales.

II.2.3. Sintaxis espacial y temporal

Los actores evolucionan en un mismo espacio general: el comedor de la casa Kane. Sin embargo, existe una evolución de las posiciones espaciales en relación con el proceso de disjunción que

se opera entre los actores. En la primera escena, la esposa se encuentra instalada en la mesa del comedor; Kane viene a unirse con ella y ocupa su mismo espacio; después se sienta a la mesa en el lado adyacente. En la segunda escena, Kane aparece un poco más alejado de Emily; en la tercera escena, Kane está sentado en el extremo opuesto de la mesa en relación con el que ocupa su esposa. En esa posición se van a mantener los actores hasta la escena final, en la que vemos claramente la posición de enfrentamiento que han adoptado. El recorrido espacial de los actores pasa del /mismo espacio/ al /espacio adyacente/ para alcanzar el /espacio contrario/:



El recorrido espacial figurativiza para el enunciatario el proceso de desfase que sufren los actores del relato. La iconización del espacio se produce por medio de los decorados y de ciertos elementos del menaje.

La temporalización es a su vez construida por una serie de figuras discursivas que expresan la sucesión y progresividad del proceso. El espacio de la secuencia por episodios es siempre el mismo; el tiempo, en cambio, evoluciona notablemente. La imagen cinematográfica se desarrolla siempre en presente por su propia naturaleza de reproducción del movimiento. La evolución temporal tiene que ser representada por medio de figuras indirectas tales como el envejecimiento de los actores, el cambio de los vestidos, el crecimiento de los árboles, de las plantas o de cualquier otro ser vivo, la mutación de los días y de las estaciones, etc., o por medio de recursos retóricos diversos como el fundido encadenado, las cortinillas, el barrido de cámara y otros de que dispone el medio. En la secuencia por episodios de *El ciudadano Kane*, la temporalización es producida a través de la madurez representada de los actores y del cambio de vestidos que van sufriendo ambos personajes y por el barrido de cámara que articula las breves escenas de los diferentes desayunos de la pareja.

El taxema* /barrido de cámara/ es un efecto óptico de la discursividad cinematográfica por el cual el enunciador señala al enunciatario la transición temporal (en este caso) o espacial que tiene lugar en el proceso narrativo. El movimiento de cámara produce un efecto de fuga que simula el cambio temporal del afecto. Nos encontramos aquí otra vez con un sistema semi-simbólico, según el cual:

madurez física		cambio temporal
cambio de vestidos		
barrido de cámara		fuga del afecto
::		
no barrido de cámara		no fuga del afecto
no cambio de vestidos		
no madurez física		no cambio temporal

Narrativamente, el /barrido de cámara/ otorga al enunciatario una competencia cognitiva frente al proceso que tiene lugar en el universo diegético. Por este procedimiento, el enunciatario adquiere

* "Efecto óptico que monopoliza la pantalla durante un momento". (Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, Paris, Klincksieck, 1972, p. 175).

re tanto el/poder/observar como el/saber/ sobre el proceso. Dos PN se desarrollan al mismo tiempo:

1) Un PN modal:

$$F/\text{barrido de cámara}/ \left[S_2/\text{enunciador}/ \rightarrow /S_1/\text{enunciatario}/ \wedge O/\text{poder observar}/ \right]$$

2) Un PN Cognitivo:

$$F/\text{barrido de cámara}/ \left[S_2/\text{enunciador}/ \rightarrow (S_1/\text{enunciatario}/ \wedge O/\text{saber sobre el proceso}/) \right]$$

III. Iconización y trabajo de la expresión

El *recorrido generativo* termina en los procesos de iconización, por medio de los cuales el enunciador trata de producir diferentes efectos de realidad. Pero los procesos de iconización del plano del contenido reclaman necesariamente una sustancia concreta del plano de la expresión. Es en este momento preciso donde el recorrido generativo se encuentra con la diversidad de medios de expresión y en última instancia con la variedad de las artes. Los procesos de iconización recorren caminos diferentes según las sustancias de la expresión con las que son efectivamente realizados en el discurso: la Literatura recurre por ejemplo a las figuras retóricas y poéticas; el cine aprovecha la concreción icónica de la imagen fotográfica, que genera a su vez una retórica específica.

En la secuencia por episodios de *El ciudadano Kane* el enunciador ha filmado por separado a los dos actores y ha alternado sintagmáticamente los segmentos filmados, produciendo un efecto de campo/contracampo. Este dispositivo técnico coloca a los dos actores en universos separados y contrarios. La primera escena de la secuencia presenta el recorrido siguiente:

Primer momento: a_2 —Emily sola en el campo de visión, en Plano de Conjunto.

Segundo momento: a_1 —Kane entra en campo y se aproxima a Emily, la besa y se sienta a su lado. La cámara se acerca lentamente hasta un Plano Medio de los dos.

Tercer momento: Primer Plano de a_2 —Emily, seguido de un Primer Plano de a_1 —Kane. Los dos planos se empalman por angulaciones correspondientes. Dos nuevos Primeros Planos de cada uno de los actores, montados igualmente por angulaciones correspondientes.

La segunda escena se desarrolla en dos Planos Medios de cada uno de los actores, empalmados también por angulaciones correspondientes. A partir de esta escena, los dos actores permanecerán siempre en distintos campos visuales hasta su conjunción en el Plano Final de la secuencia.

La separación de los actores por medio de campos visuales diferentes, tomados desde puntos de vista también diferentes (efecto que produce el montaje por angulaciones correspondientes), figurativiza discursivamente la separación afectiva que se produce entre los actores en el proceso narrativo. Los elementos iconizantes del plano de la expresión solamente son apreciados por el enunciatario; los actores del relato no tienen conciencia de su inserción en el discurso ni de la forma en que se suceden las imágenes en el texto fílmico. El enunciatario es el único destinatario de la *escritura cinematográfica*.

La relación audiovisual, que articula la imagen y el sonido en el filme forma parte igualmente del trabajo iconizante de la expresión. La oposición fundamental en esta relación es la que enfrenta

/palabra in/ vs. /palabra off/

y en términos más generales:

/sonido in/ vs. /sonido off/

Un /sonido in/ es aquél que coincide con la imagen de la fuente que lo produce; un /sonido off/ es el que se escucha sin que sea vista la fuente que lo produce. En la secuencia por episodios que venimos analizando, la relación entre /palabra in/ - /palabra off/ aparece en el diagrama discursivo siguiente:

El entramado gráfico del modelo representa de algún modo el tejido textual de la secuencia, el que a su vez iconiza la relación audiovisual del filme.

IV. Figuras enunciativas del relato

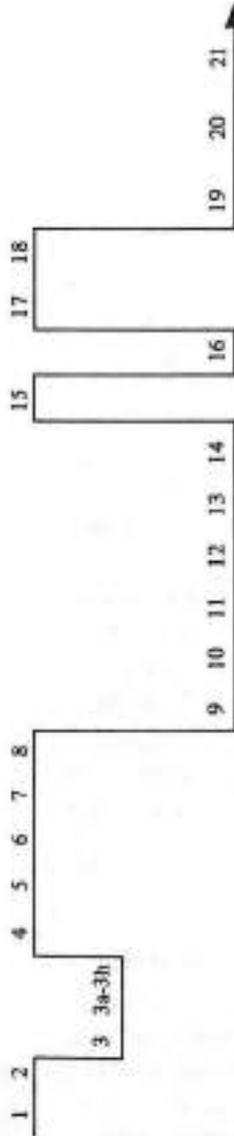
El relato de *El ciudadano Kane* no es lineal; es decir, los programas narrativos no se suceden cronológicamente; tienen su propia lógica narrativa que remite inexorablemente a la instancia enunciativa. Mejor dicho, la instancia enunciativa surge también como efecto de sentido de la lógica del relato.

El relato de *El ciudadano Kane* adopta una estructura prismática de seis caras, a las que se añade un "caleidoscopio" informativo procedente de un noticiero cinematográfico inserto en el filme. Existen en el relato tres tipos de narradores: I) Un narrador general o metanarrador; II) Un narrador que presenta los acontecimientos del noticiero "March of Time"; III) Cinco narradores en el universo representado por el Metarrelato englobador: 1) Relato de Thatcher; 2) Relato de Berstein; 3) Relato de Leland; 4) Relato de Susan; 5) Relato del mayordomo. El Metarrelato del enunciador engloba y controla los relatos del enunciado. Un diagrama nos permitirá correlacionar la ubicación de cada uno de los relatos, así como su relación con el Metarrelato enunciador.

El tránsito del Relato conductor o Metarrelato a los Relatos enunciados en su interior se produce por una serie de desembragues, unas veces enuncivos, y otras enunciativos. Denominamos, con los autores del *Diccionario*,¹¹ *desembrague enuncivo* el acto original de lenguaje por el que se inaugura el enunciado, todo enunciado, articulándolo al mismo tiempo, implícitamente, con la instancia de la enunciación. Por *desembrague enunciativo* entendemos, en cambio, el acto de lenguaje por el que se proyectan en el

11. GREIMAS, A.J./COURTES, J. O.c., *Ibidem*: Entradas "embrayage", "débrayage".

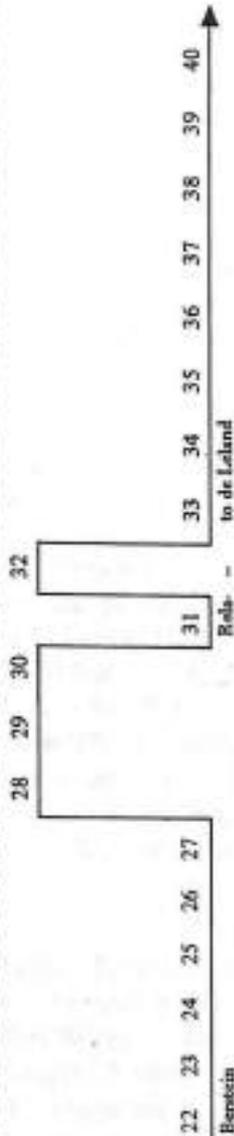
METARELATO DE LA ENUNCIACION



RELATOS DEL ENUNCIADO

Relato de Thatcher

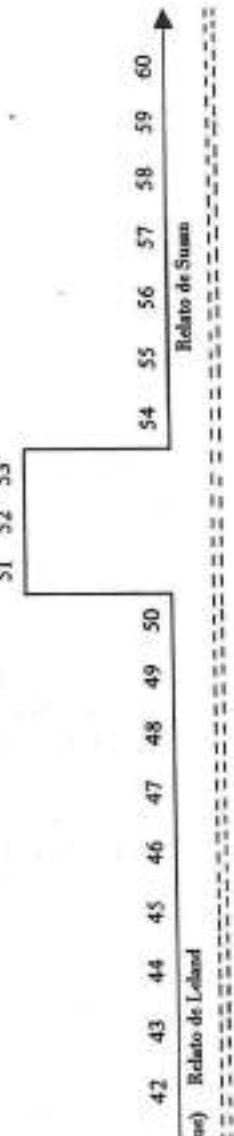
METARELATO DE LA ENUNCIACION



RELATOS DEL ENUNCIADO

Relato de Leland

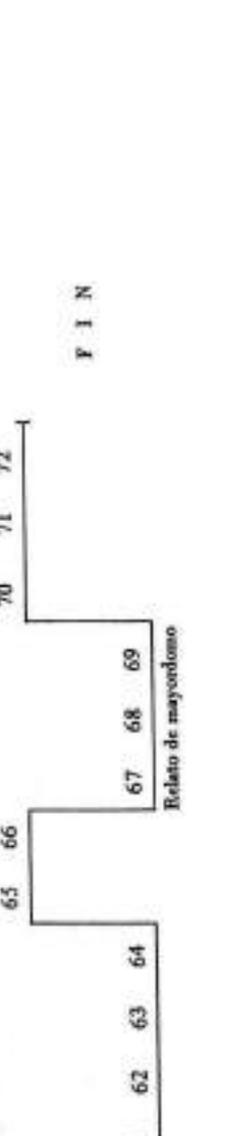
METARELATO DE LA ENUNCIACION



RELATOS DEL ENUNCIADO

Relato de Leland

METARELATO DE LA ENUNCIACION



RELATOS DEL ENUNCIADO

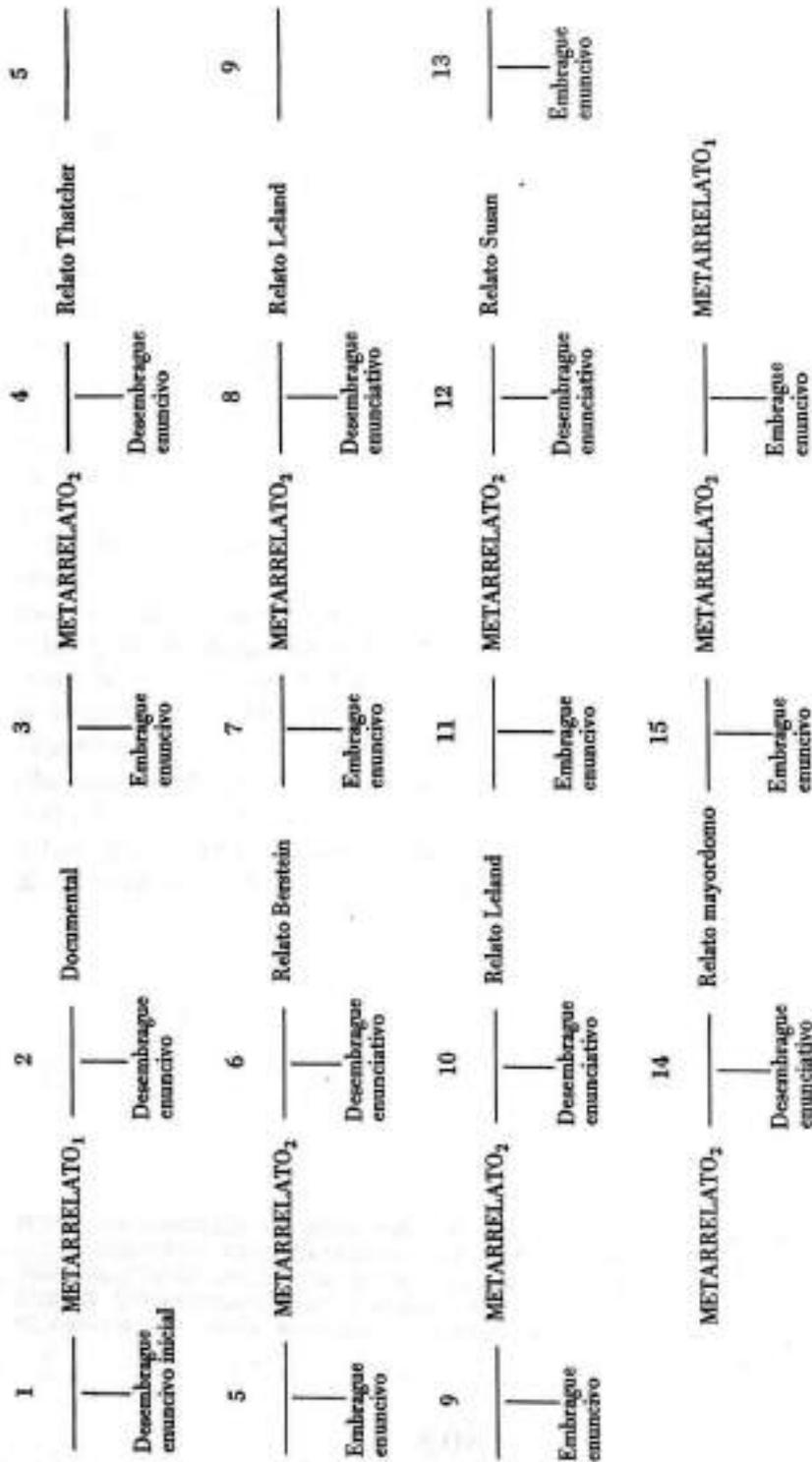
Relato de mayordomo

F I N

enunciado los actantes de la enunciación: /yo-tú/.* El discurso cinematográfico resulta extremadamente complejo a este respecto: a primera vista, proyecta en el enunciado los actantes de la enunciación, ya que los actores hablan en primera persona, viven en presente y ocupan un espacio actualizado; ofrece el simulacro permanente del /yo-aquí-ahora/. Sin embargo, la instancia de la cámara introduce una nueva dimensión en la estructura del desembrague: los actores que actúan simuladamente en el /aquí-ahora/ son mostrados por una mirada que los sigue, los observa y los "narra". El relato último, implícito, es el relato de la cámara, el relato del enunciador; verdadero Metarrelato₁, enunciativo. Lo que hemos llamado relato englobador o Metarrelato₂ anteriormente es otra instancia narrativa muy distinta. Para ello, nos hemos ubicado ya en el mundo de las imágenes, dejando por el momento de lado la instancia de la enunciación implícita. Lo que llamamos Metarrelato₂ es ya un relato enunciado, producto de un desembrague enuncivo. Al interior de este Metarrelato₂, se producen nuevos desembragues para dar paso a otros relatos enunciativos, asignados por el discurso a determinados actores del Metarrelato conductor.

La vuelta del relato enunciativo al Metarrelato conductor se lleva a cabo por medio de la operación denominada *embrague enuncivo*, acto por el cual el relato anteriormente desembragado regresa al Metarrelato conductor. De acuerdo con estos planteamientos teóricos, la secuencia de embragues y desembragues entre los relatos que componen el discurso de *El ciudadano Kane* es la siguiente:

* En otro trabajo hemos tratado de sistematizar las relaciones semióticas que se establecen entre desembrague y embrague, proyectándolos en el cuadrado semiótico. Cf. D. Blanco, "Roles actanciales de los trabajadores en el discurso periodístico de izquierda" en: *Contratexto 2*, Revista de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Lima, Universidad de Lima, 1986.



El desembrague fundador del enunciado nos pone en contacto con un universo particular: el universo de un magnate de prensa americana llamado Kane, a cuya muerte se nos permite asistir. Por corte seco de montaje, que semióticamente constituye una operación de desembrague enuncivo asistimos a un Noticiero documental sobre la vida y muerte de Kane. Los niveles de narración señalan una ruptura entre el Metarrelato inicial y el Noticiero. Terminado el Noticiero, el enunciatario se pone en contacto con un nuevo nivel narrativo: el equipo de periodistas que han organizado el Noticiero. A partir de aquí se pone en marcha el Metarrelato₂, metarrelato en busca de la identidad de Kane y del sentido de la palabra "Rosebud", y a partir de aquí igualmente comienzan a entremezclarse los relatos de los personajes con el Metarrelato conductor. El desembrague No. 4 lo calificamos como *enuncivo* por la sencilla razón de que el Relato de Thatcher se desencadena por medio de la lectura de su *Diario* escrito. La cámara nos introduce oblicuamente en el texto de Thatcher a través de la lectura que de él hace el periodista Thompson. La cámara no se sustituye enteramente a Thompson, sino que, resbalando sobre su hombro, introduce al enunciatario en el texto mismo del *Diario*. Al final del Relato de Thatcher existe un brevísimo regreso al texto del *Diario*, que hemos numerado como Secuencia 15, para terminar finalmente con el Relato de Thatcher, años después.

Todos los demás desembragues son calificados de *enunciativos* porque corresponden al punto de vista de unos de los personajes del Metarrelato₂: Relato de la búsqueda de la identidad de Kane. Son pseudo-relatos enunciativos, ya que el narrador no siempre ha podido asistir a los acontecimientos que relata. A pesar de todo, están vinculados en el discurso a su punto de vista, razón por la cual mantenemos su calificación enunciativa. La vuelta de cada uno de los relatos enunciativos al Metarrelato conductor se produce siempre por medio de un embrague enuncivo.

Finalmente, el Metarrelato₂ es asumido de nuevo por el Metarrelato₁ casi insensiblemente.

Después que la cámara se acerca al trineo que se calcina en la chimenea y en el que descubrimos la palabra "Rosebud", y tras un ligero fundido, volvemos a la vista de la colina y del castillo de Xanadú y nos alejamos con la cámara a través de la verja en la que se lee de nuevo "Prohibida la entrada". Desde el momento que nos



De esta forma, las figuras discursivas de la enunciaci3n se entrelazan constantemente con las figuras del enunciado por medio de operaciones de desembrague y embrague, estableciendo relaciones jer4rquicas entre ellas a fin de producir el espesor sem4ntico del discurso.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J. "Le point de vue" in: *Communications 38: Énonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983.
- COURTES, J. — *La "lettre" dans le conte populaire merveilleux français*, *Actes Sémiotiques-Documents*, I, 9 y 10 (1979), II, 14 (1980), Paris, Groupe de Recherche Sémio-Linguistique.
- "Figures, code figuratif et symbolisation" in: *La figurativité II: Actes Sémiotiques-Bulletin*, VI, 26, 1983.
- *Pour une sémantique des traditions populaires*, *Actes Sémiotiques*, VII, 65, 1985.
- *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Paris, P.U.F., 1986.
- CHATEAU, D. "Diégèse et énonciation" in: *Communications 38: Énonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983.
- CHATEAU, D./JOST, F. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1979.
- FLOCH, J.-M. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
- FONTANILLE, J. — "Rôle de l'observateur dans la mise en discours des figures" in: *La figurativité II: Actes Sémiotiques-Bulletin*, VI, 26, 1983.
- *Pour une topique narrative anthropomorphe*, *Actes Sémiotiques-Documents*, VI, 57, 1984.
- GREIMAS, A.J./COURTES, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GARDIES, A. "L'espace du récit filmique" in: *Cinéma de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1981.
- JARRY, A. "Énonciation linguistique, énonciation en acte" in: *34-44*, N. 10: *Énonciations*, Paris, Université Paris VII, 1982.
- JOST, F. — "Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation" in: *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- "Narration(s): en deçà et au-delà" in: *Communication 38: Énonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983.
- KAEL, P. *El libro de El Ciudadano*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976. Contiene el Guión de filmación de *El ciudadano Kane*.
- LANDOWSKI, E. "Simulacres en construction" in: *Langages 70: La mise en discours*, Paris, Larousse, 1983.

- METZ, Ch. — *Essais sur la signification au cinéma*, T.1, Paris, Klincksieck, 1968.
— *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- ODIN, R. — "L'entrée du spectateur dans la fiction" in: *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
— "Mise en phase, déphasage et performativité" in: *Communications 38: Énonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983.
- PARRET, H. *Prolegomènes à la théorie de l'énonciation*, Berne, Peter Lang, 1987.
- RECANATI, F. *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, 1979.
- SIMON, J.-P. — *Le filmique et le comique*, Paris, Albatros, 1979.
— "Énonciation et narration" in: *Communications 38: Énonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983.
- STAEHLIN, C. *Teoría fundamental del cine*. Tomo 2: *Iconología fílmica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1982.
- WELLES, O. *El ciudadano Kane* (Guión), Barcelona, Aymá, S.A., 1965.



Carlos Montenegro



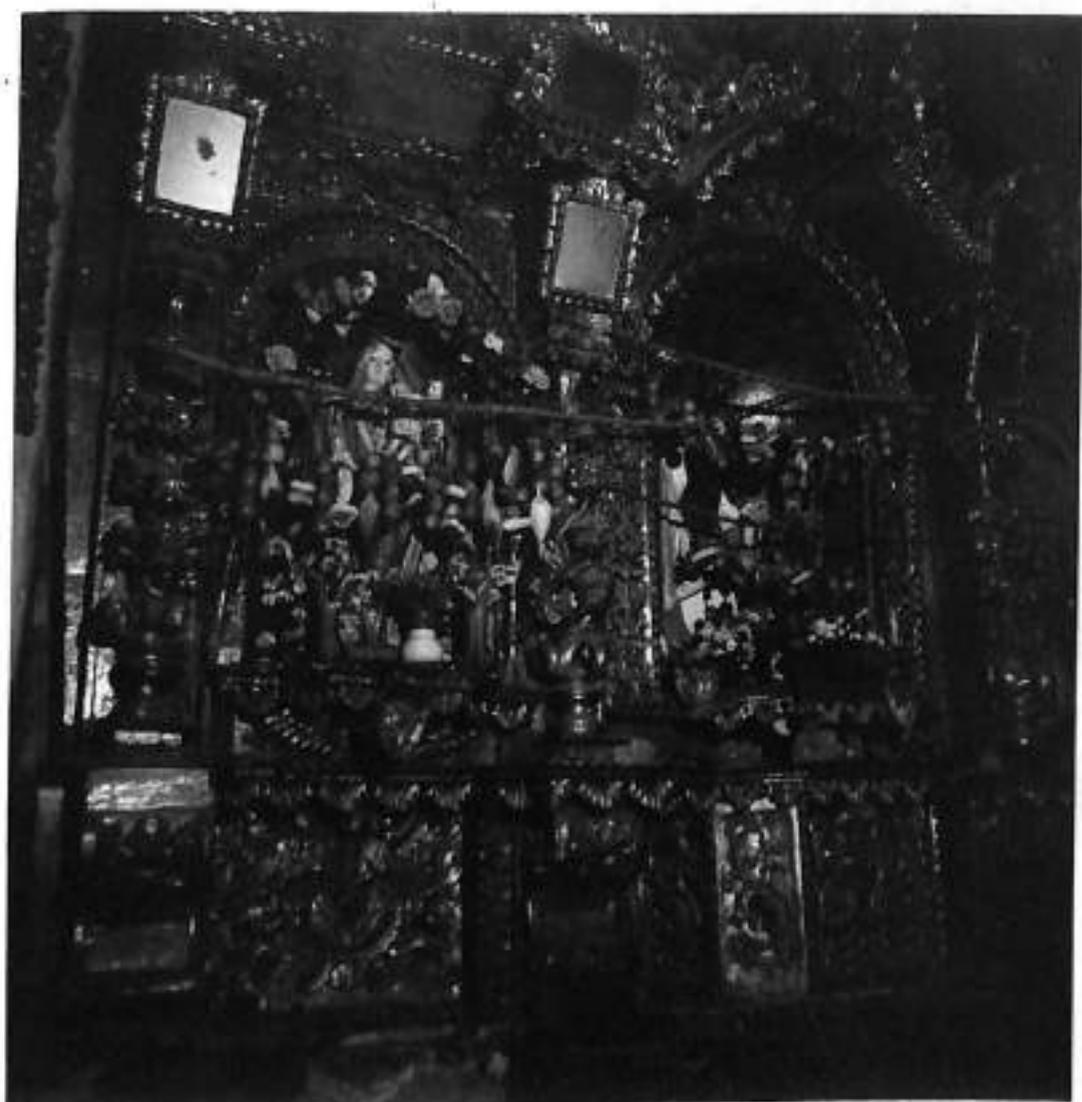
Carlos Montenegro



Carlos Montenegro



Carlos Montenegro



Carlos Montenegro



Carlos Montenegro