

RESUMEN

La Semiótica fílmica se acerca a su cuarenta aniversario, cuatro décadas en las que ha ido evolucionando al ritmo marcado por la evolución de las teorías semióticas, sin haber logrado todavía hoy la necesaria autonomía epistemológica. La primera Semiótica Fílmica se inspiró en una concepción de la Semiótica como teoría lingüística (Bobes Naves 1973); dos décadas, las de los sesenta y los setenta, en las que Saussure, Hjelmslev o Greimas proporcionaron el modelo teórico a seguir, a rechazar o a revisar para dar cuenta del lenguaje cinematográfico. A medida que los estudios semióticos sobre el texto fílmico se distanciaban de aquel patrón epistemológico estructuralista, la Semiótica Narrativa se convirtió en la referencia metodológica que parecía más adecuada al análisis textual del filme que a su vez derivaría naturalmente hacia los dominios de la Pragmática.

La constitución de una subdisciplina autónoma dentro de una Semiótica General de orientación globalmente pragmática, tal como corresponde al pensamiento original de Peirce, y la cada vez más necesaria interdisciplinariedad son los dos fundamentos que deben marcar la Semiótica Fílmica del futuro.

ABSTRACT

Film Semiotics nears its 40th anniversary four decades during which it has evolved according to the rhythm marked by evolution of Semiotic theories, without attaining even today, the necessary epistemological autonomy. The first film Semiotics was inspired in a conception of Semiotics as a linguistic theory (Bobes Naves 1973), two decades, those ones of the 1960's and 1970's, which Saussure Hjelmslev of Greimas provided the theoretical model to follow, to reject or revise to explain the movie language. As the semiotic studies on movie text moved apart of that structuralist epistemological pattern, narrative semiotics turned into a methodological reference that seemed more adequate to the textual analysis of the movie, which at the same time would naturally turned into Pragmatic domains. The constitution of an autonomous subdiscipline included in a General Semiotics globally oriented along Pragmatic lines, exactly as it corresponds to Peirce's original way of thinking and the each time more necessary interdisciplinary are two tenets that must determine the future movie semiotic.

* Universidade da Coruña (España)

LINGÜÍSTICA Y SEMIÓTICA DEL CINE: SEMIÓTICA FÍLMICA DE PRIMERA GENERACIÓN

La Semiótica fílmica, en efecto, inició su andadura como una Semiótica Teórica Aplicada al estudio de los procesos de significación instaurados por el cine y los textos cinematográficos. En este sentido, la Semiótica del Cine de primera generación consistió esencialmente en adaptar las diferentes Teorías Semióticas en boga en los años sesenta y setenta, de naturaleza fundamentalmente lingüística, a la especulación sobre la semiosis fílmica. En un gesto esencialmente deductivista, la Semiología saussureana o la Semiótica de Hjelmslev primero y la teoría greimasiana más tarde sirvieron de plataformas teóricas más o menos adecuadas para tratar explicar *el lenguaje del cine*, término utilizado metafóricamente por Jakobson en 1933.

En sus primeros balbuceos, la Semiótica del Cine se supedita por completo a la Teoría Lingüística, el modelo central y hegemónico entronizado por la semiología saussureana, y de ahí surgen los debates que en el contexto de aquella incipiente semiótica fílmica sostienen Umberto Eco y Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes y Christian Metz, Gianfranco Bettetini y Francesco Casetti, sobre la naturaleza signica y lingüística del cine, sobre si se trata de un lenguaje o también de una lengua y, en este caso, si posee una sola, dos o hasta tres articulaciones.

Será el fundador indiscutible de esta nueva rama de la Semiótica General, Christian Metz, quien comienza ocupándose de estos problemas puramente lingüísticos al abordar el estudio del significante y el significado en el texto fílmico, de acuerdo con las sugerencias de Barthes, para llegar a la conclusión de que este tipo muy complejo de discurso no puede reducirse a las convenciones de una lengua puesto que no es descomponible en unidades discretas, sino que su funcionamiento se basaría en una combinatoria de grandes unidades sintagmáticas. El cine es un lenguaje pero no es de ninguna manera una lengua, en el sentido saussureano del término, puesto que no podemos considerar las imágenes ni como signos ni como unidades semejantes a las palabras, ni organizarlas de acuerdo con una sintaxis gramatical.

Si Pasolini contradice explícitamente a Metz afirmando que sí puede establecerse una lengua del cine aunque ésta no sea articulable en unidades mínimas, pues constituye un sistema de transmisión de significaciones, Bettetini sostiene que existe la doble articulación enunciada por Martinet en el discurso fílmico (iconemas y elementos técnicos), mientras que Eco defiende la curiosa tesis según la cual el cine es el único código que posee nada menos que tres articulaciones (figuras visuales, semas icónicos y cinemorfemas), triple articulación visual que lo convertiría en uno de los sistemas de comunicación más eficaces y realistas (1968: 243 y ss.).

En la perspectiva metziana de los primeros sesenta, el cine es un lenguaje, un discurso que produce significaciones siempre motivadas, pero en lugar de hacer uso de unidades mínimas semejantes a las del discurso verbal, se basaría en grandes unidades significantes cuya estructuración correspondería no a una sintaxis de tipo gramatical sino a una retórica que, por otra parte, podría considerarse en cierta

forma una gramática. Metz establece, en efecto, una estructuración del filme en unidades sintagmáticas que responderían a una lógica precisa y preexistente, recurriendo para ello a un modelo de origen semiolingüístico, una Sintagmática de naturaleza generativa que lleva su propuesta a un deductivismo insuperable.

El fracaso de este primer modelo metziano estriba en el contraste entre unos fundamentos tan deductivistas y un principio taxonómico de naturaleza inductiva y de carácter semi-empírico, pretendidamente basado en las construcciones empíricas de cineastas, montadores, analistas o teóricos. Fiel al proceder estructuralista, Metz trata de encontrar una lógica (o, mejor, una retórica) preexistente y subyacente a los textos fílmicos concretos, pero tal estrategia lingüística se mostrará inadecuada al rigor de los principios de modelización científica pues, al contrario de las lenguas, los planos y secuencias cinematográficas no se prestan a ninguna sistematización paradigmática ni sintagmática ni se reducen a una dimensión combinatoria dada ya que existen tipos combinatorios no repertoriables o inadecuados a esas descripciones estructurales preestablecidas (*cf.* Chateau 1990: b3 y b4, Casetti 1994: 164-165).

No hay que olvidar las bases fenomenológicas de la semiología fílmica de Metz, no en vano sus célebres ensayos sobre la significación en el cine (1968) comienzan reivindicando esa perspectiva y revelan la influencia de la estética cinematográfica de André Bazin (*cf.* Wollen 1969). De ahí su concepción del lenguaje cinematográfico inicialmente antisaussureana y antisemiótica, matizada, eso sí, por una sana cautela ante el modelo científico del que parte cuando advierte que las nociones de la Lingüística deben ser aplicadas a la semiología del cine con la mayor prudencia. Son estas premisas fenomenológicas y bazinianas las que explican la tendencia de Metz a identificar la imagen cinematográfica con la realidad misma y su resistencia a considerarla como signo.

En trabajos posteriores, Metz integrará el estructuralismo hjemsleviano al situar en la forma de los filmes el objeto de la Semiología del Cine, la cual se ocupará no solamente del significante, de la forma de la expresión, sino especialmente de la forma del contenido, de la significación. Si estos primeros trabajos semiológicos de Metz marcarán decisivamente el desarrollo posterior de la Semiótica del Cine, el núcleo de *Langage et Cinéma* inspirará el análisis textual fílmico de las dos últimas décadas. Abre aquí Metz, en contradicción consigo mismo, otra de las vías fecundas para el estudio semiótico del cine cuando recurre a la teoría de los códigos, poniendo de relieve la heterogeneidad de lenguajes y sistemas, de códigos que configuran el discurso fílmico, dotándolo de su extraordinaria potencialidad comunicativa. La delimitación y descripción de los códigos cinematográficos abre, en efecto, uno de los más fecundos y clarificadores campos de investigación sobre la semiosis cinematográfica, impulsado por un Metz contradictorio que pese a sus propias propuestas se da cuenta de que la Semiótica del Cine es necesaria. Este nuevo camino será continuado por Eco, Garroni y Bettetini en Italia, Lotman e Ivanov en la entonces Unión Soviética.

El deductivismo y la supeditación de la Semiótica Fílmica a los principios formulados por la Semiótica Teórica se va a reproducir en el seno de la Escuela de París. Aunque en la perspectiva de Greimas el discurso es identificable con procesos semióticos tanto lingüísticos como no lingüísticos, lo cierto es que su concepción

deductivista de los procedimientos de análisis del discurso como un todo de significación supone la aplicación de un modelo teórico válido para los distintos enunciados, sean éstos verbales o visuales, pictóricos o fotográficos, fílmicos o simulados. La Semiótica General de Greimas constituye una superteoría lingüística del discurso como enunciado y como enunciación universal, aplicable a todo tipo de discursos, sin tener en cuenta ni su estructura formal ni su naturaleza signica.

De acuerdo con estos presupuestos, en su *Semiótica del Observador*, Fontanille formula una Semiótica Discursiva a partir del discurso verbal, cuyos principios aplica directamente al discurso visual, tanto pictórico como cinematográfico. Deja claro Fontanille en su introducción que su concepto de discurso *-un procès de signification, un acte d'appropriation des structures sémionarratives et son résultat, l'énoncé-* se inscribe en un proyecto de Semiótica General y no comporta ninguna condición respecto a la sustancia de la expresión. Su concepción de la Semiótica general como un modelo teórico universal, basado en *la elaboración deductiva de modelos*, que sólo posteriormente son verificados sobre corpus lo más variados posibles, permitiría una estrategia descriptiva, la cual impone adaptaciones y nuevas elaboraciones teóricas ante la *resistencia* de los objetos (1989:7).

Tal proceder epistemológico parece poco adecuado al avance de la Ciencia Semiótica e incluso puede parecer *perverso*, pues implica un menosprecio de los objetos, no sólo de la forma de la expresión sino también de la forma del contenido, siempre en favor del modelo teórico: *Les modes d'expression en sont donc pris en compte qu'en second lieu, et sans souci de spécifier l'un ou l'autre; entre le texte verbal, pictural ou cinématographique, les adaptations apportées aux modèles visent à la fois l'adéquation descriptive, d'une part, et l'absence de contradiction dans les concepts et les procédures, d'autre part* (1989:7).

Fontanille evoca también a Hjelmslev para asegurar que la diversidad de sustancias de la expresión carece de importancia, son *un moindre mal*, puesto que *la démarche déductive, pour la construction des modèles, permet en partie de dominer ces variations*. Refiriéndose en concreto al objeto que nos interesa, el discurso fílmico, afirma este aventajado discípulo de Greimas que se beneficiará de todos los instrumentos acumulados, de las premisas teóricas establecidas para el discurso verbal, para llegar a un modelo sintético de la subjetividad (1989:8). Es evidente que el discurso fílmico tiene sus propios mecanismos de enunciación, propios y específicos, diferentes a los del discurso verbal, razón por la cual debemos construir unos métodos de análisis también específicos. En todo caso, hay que huir de la perversión epistemológica que recurre a expresiones tan peligrosas como *resistencia* del objeto o *dominación* de las variaciones.

SEMIÓTICA NARRATIVA Y SEMIÓTICA DEL CINE: SEMIÓTICA FÍLMICA DE SEGUNDA GENERACIÓN

Una segunda fase de la evolución de la semiología del cine, lo que Casetti llama la *segunda semiótica* (1994), vendría impulsada por el método científico contrario: frente a un deductivismo estéril por abstracto y no pocas veces abstruso,

el método inductivo fundamenta el conocimiento de la semiosis fílmica en el análisis textual de los filmes concretos. Esta nueva estrategia epistemológica que encuentra sus fundamentos en la Semiótica Narrativa, provocando el rápido desarrollo de una Narratología Fílmica, parece más adecuada para abordar el estudio de la forma y el sentido de filmes concretos, además de permitir, como sugiere Chateau, la confrontación entre las estructuras teóricas tal como los modelos las predicen y las estructuras concretas tal como los filmes las realizan (*cf.* Chateau 1990: b5).

La investigación semiótica del cine basada en la práctica empírica del análisis de secuencias o incluso de planos, de textos fílmicos y de filmografías, de géneros y de escuelas, supone el abandono del estructuralismo formalista y una redefinición de su objeto que libera a la Semiótica Fílmica del lastre metadeductivista. De todos modos, el análisis textual fílmico que llega hasta hoy no deja en ningún momento de contrastar las conclusiones y datos empíricos obtenidos con los modelos teóricos semióticos y pragmáticos utilizados, de forma que no se reduce a la descripción de los filmes, sino que trata de alcanzar nuevos y más profundos conocimientos sobre lo fílmico. Tal como apunta Casetti (1994: 170), los análisis textuales fílmicos, junto al interés descriptivo por su objeto, desarrollan también un interés por discutir las categorías empleadas o incluso de proporcionar otras nuevas: *por eso no se trata únicamente de ejercicios de aplicación, sino también a menudo de auténticas exploraciones teóricas*

Dado que el propio concepto de texto es un concepto pragmático, pues designa la realización concreta de una acción comunicativa (Schmidt 1973: 148. Paz Gago 1999: 48 y ss.), el análisis del texto fílmico derivó naturalmente hacia una Pragmática del Cine o hacia una Semiótica del Cine pragmáticamente orientada, tal y como la ideó originalmente su fundador, Charles Sanders Peirce. El estudio de la comunicación cinematográfica, de su funcionamiento comunicativo específico y de los complejos factores que en ella participan, va a ser el fecundo campo que se inicia a principios de los ochenta y culmina a finales de siglo.

A la consideración del filme como proceso textual de *práctica significativa*, de *producción de sentido* (Bettetini 1975), propia de la Semiótica de los años setenta, va a suceder su consideración como entidad comunicativa destinada al espectador, categoría activa que a su vez adquiere cada vez mayor importancia (Casetti 1980, 1986, 1994: 169. Browne 1982). En la línea de trabajos comparatistas abierta por Chatman, en su Retórica de la narración fílmica, Browne aborda el análisis del filme desde la perspectiva del intercambio comunicacional entre su enunciador y su receptor, entidades inscritas en el propio texto como narrador/autor y narratario/espectador (1982: 42 y 58).

Dado que los estudios se han centrado fundamentalmente en el cine narrativo de ficción, es la Semiótica del texto narrativo o Narratología Fílmica la aportación metodológica predominante en esta segunda época de la Semiología cinematográfica. Además, su escrupulosa aplicación de los métodos científicos generales, en un constante intercambio de datos e hipótesis, análisis y deducciones, le han permitido, una vez superada la etapa más formalista de la primera Narratología, mantener su validez y eficacia en los últimos años, incorporando e incorporándose al mismo tiempo a las perspectivas más recientes de la Semiótica del Cine, como reconoce

Chateau (1990: b7): *la narratologie, elle est sans doute la branche actuellement la plus florissante de la sémiologie du cinéma.*

De hecho, la mayor parte de las obras sobre análisis del texto fílmico aparecidos entre los ochenta y los noventa (Aumont y Marie 1988, Casetti y de Chio 1990, Carmona 1991, González Requena 1995) coinciden todas ellas en tomar como fundamento teórico la semiótica textual, remontándose al postulado de Metz según el cual el verdadero estudio del sentido del film debe necesariamente suponer el estudio de la forma de su contenido. Tal como apunta Zumalde (1998), la perspectiva semiótica no es uno más de los componentes metodológicos de este análisis textual fílmico, sino el más importante, pues aborda el análisis de los significantes fílmicos y de los códigos que los organizan en el discurso audiovisual, siendo además una condición del rigor, la objetividad y cientificidad del método (cfr. Casetti y Odin 1985, Odin 1987 y 1988).

La evolución de la Narratología fílmica, en confluencia con la orientación pragmática que tomaron los estudios semióticos a la luz de la redescubierta obra de Peirce, convirtieron en efecto las teorías de la enunciación y la recepción del texto fílmico en núcleo central de las investigaciones y discusiones que animan actualmente los debates teóricos en el contexto de la Semiótica Fílmica de segunda generación.

Se trata en primer lugar de saber si el filme, como el relato escrito, posee alguna instancia fílmico-narrativa que asume la responsabilidad total del relato, su *puesta en imagen*. Parece generalmente aceptada la existencia de una fuente ilocutoria, aunque no hay acuerdo en su estatuto y naturaleza: personal o impersonal, mecánica o antropomorfa, textual o real... Si suele hablarse de un *narrador cinematográfico* lo cierto es que, siendo el narrador el enunciador natural del texto narrativo verbal, parece necesario encontrar otra noción que convenga mejor a la naturaleza y funcionamiento comunicativo del texto fílmico, audiovisual. Desde Chatman (1978), Bordwell o Casetti hasta Gaudreault, Jost o Burgoyne, se sostiene la necesidad de un narrador fílmico, considerado como correlato del narrador responsable del relato verbal de ficción. Hay que poner de relieve que esta equivalencia conceptual es engañosa ya que para el fundador de la narratología, Genette, el narrador es ante todo alguien que habla, una voz, mientras que para Jost es alguien que cuenta algo y para Burgoyne, alguien que cuenta...una historia ficcional.

El deslizamiento conceptual es apenas perceptible, pero sus consecuencias son grandes: si el narrador corresponde en el texto narrativo a la pregunta *¿quién habla?* (Genette 1983:43), acción esencialmente verbal, Jost cita al autor de *Nouveau discours du récit* cuando da una definición distinta, *quelqu'un qui raconte* (1983:196), alguien que cuenta algo. Es necesario tener en cuenta que se trata de contar verbalmente, mediante una voz, lo que constituye la naturaleza misma de la entidad que conocemos como narrador. Cuando Genette pide que se diferencie entre voz y modo, narración y focalización, quién habla y quién ve, su discípulo interpreta: *il faut donc tracer la frontière entre raconter et voir* (1983:196); es pues necesario trazar la frontera entre *contar* y *ver*. En adelante, el narrador ya no es el que cuenta por medio de una voz, puesto que puede contar algo por medio de imágenes filmadas, secuenciadas y montadas de determinada forma.

Dado que la Semiótica fílmica debe alcanzar su autonomía epistemológica, debe dotarse de instrumentos conceptuales y metodológicos propios y exclusivos, puesto que su objeto, el texto fílmico, es propio y exclusivo, razón por la cual parece conveniente proponer una nueva y más rigurosa denominación y definición del enunciador fílmico. La necesidad de dar un tratamiento visual a los problemas de la narración llevó a los semiólogos del cine a recurrir a conceptos tradicionales como *punto de vista* (Branigan 1984) o narratológicos como *focalización*, acertadamente revisado por Jost y sustituido en el texto fílmico por *ocularización* (Jost 1987). Mientras que Branigan se refiere esencialmente a los planos subjetivos, en los que un personaje se erige en narrador al identificarse su visión con la cámara, Jost explica el fenómeno mediante el concepto mucho más riguroso y exacto de *ocularización interna primaria o secundaria*.

En el V Congreso de la AISS, en la Universidad de California en Berkeley, propuse la noción de *cinerrador (cinémateur)*, como responsable de la enunciación/narración fílmica (Paz Gago 1998). Se trata de una entidad textual, ficcional y visual, que debe entenderse en paralelismo con la noción de narrador verbal pero no confundirse con ella: así como el narrador es una proyección ficcional del autor real, de su voz, integrada en el mundo de la ficción narrativa, el cinerrador es una proyección ficcional del complejo sistema visual y técnico de realización cinematográfica. Puesto que el narrador se define como una voz que cuenta la historia, el cinerrador será una mirada sobre la historia contada en la película.

Más que en ningún otro fenómeno de semiosis, en el texto fílmico la enunciación/narración y la recepción son procesos simultáneos y convergentes, tal como ya adivinaban las aproximaciones más solventes desarrolladas en la década de los ochenta: la enunciación como mirada al mundo y la recepción como identificación con esa mirada por parte del espectador (Aumont 1983, Jost 1983, Bettetini 1984, Casetti 1986). Frente al modelo semiótico saussureano, el modelo triádico peirceano incorpora el elemento referencial imprescindible para dar cuenta del funcionamiento pragmático del texto fílmico: puesto que se trata de un texto visual de ficción, el enunciador o *cinerrador* es también una entidad ficcional y, en consecuencia, el espectador debe proyectar también una personalidad de ficción para introducirse en el universo de la ficción fílmica y percibir el filme con todas sus consecuencias cognitivas, sensoriales y emocionales (Paz Gago 1998: 66).

Es necesario garantizar la autonomía epistemológica de la Semiótica del Cine con respecto a las disciplinas que contribuyeron decisivamente a su nacimiento y desarrollo, para lo cual deben fundamentarse y difundirse una serie de conceptos e instrumentos metodológicos nuevos, más adecuados al análisis del fenómeno de percepción visual que instaura el objeto fílmico.

SEMIÓTICA LITERARIA Y SEMIÓTICA FÍLMICA

De acuerdo con la naturaleza signica y textual de sus objetos, se distinguen dentro de la Semiótica General dos ámbitos epistemológicos en principio claramente diferenciados: la Semiótica literaria, el campo más desarrollado desde la explosión de los estudios semiológicos en los años sesenta, y la Semiótica Visual, de aparición

más reciente. Más que la teoría de la imagen y de los sistemas icónicos en general, sin duda son los estudios sobre el Cine los que constituyen el campo privilegiado de la investigación semiótica sobre un fenómeno muy particular de la semiosis visual.

Desde una perspectiva peirceana, teoría semiótica especialmente útil como veremos, el texto fílmico se basa en la imbricación de los sistemas de signos icónicos e indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales escritos u orales como visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa y de una intensa potencialidad ficcional. Narratividad y ficcionalidad son propiedades que aproximan, pues, extraordinariamente a los objetos y a las disciplinas semióticas que se ocupan de ellos, del texto narrativo de ficción verbal o novela (relato, cuento) y del texto narrativo de ficción visual-verbal o filme.

Subdisciplinas tradicionalmente relacionadas, en efecto, la Semiótica literaria y la Semiótica fílmica se han desarrollado paralelamente, lo que significó ventajas para la segunda pero produjo también interferencias metodológicas todavía no superadas. La Semiología del Cine nació, como hemos apuntado, estrechamente vinculada a la Lingüística, posteriormente a la Semiología de la representación y del espectáculo y muy particularmente a la Narratología, subdominios desde muy pronto bien consolidados en el seno de la Semiótica Literaria. Constatadas las posibilidades representativas y narrativas del filme, su doble condición de relato y de espectáculo, se aplican a su estudio las estrategias y los útiles metodológicos creados para la narración verbal y para el espectáculo teatral.

La Semiótica del Cine guarda, desde su origen, una deuda grande con la Semiótica teórica, con la Lingüística y con la Semiótica literaria, deuda justa y necesaria, pero que no puede llegar a convertirse en un lastre que impida su evolución epistemológica autónoma. Reconociendo esa deuda y sin perder la necesaria perspectiva comparatista, la Semiótica Fílmica debe alcanzar su autonomía gnoseológica plena, desarrollando sus propios instrumentos analíticos, sus útiles conceptuales y terminológicos peculiares. Hay que tener en cuenta que, a partir de similitudes y paralelismos evidentes, se trata de dos sistemas semióticos diferentes, uno verbal y el otro visual pero también verbal; dos sistemas sígnicos de complejidad distinta, el uno de naturaleza simbólica y el otro icónico-indicial, los cuales, en consecuencia, desarrollan sistemas de codificación diferentes para configurar sus respectivos procesos de producción/enunciación y recepción.

Es necesario poner de relieve lo que es común y lo que difiere entre ambos subdominios cognoscitivos, respetando la peculiaridad de los métodos de acceso al objeto de cada uno de ellos, a los mecanismos peculiares de enunciación y recepción del texto literario y del texto cinematográfico. Paradójicamente, nuestra reflexión nos lleva a la conclusión de que, a partir de una comunidad de principios científicos aportados por una Semiótica pragmáticamente orientada, a la vez que se aproximan sus objetos, deben diferenciarse los útiles metodológicos, analíticos y conceptuales de ambos campos cognoscitivos.

La última década del siglo XX se abrió con una serie de *mise au point* sobre el estado de la cuestión en los estudios de Semiótica Fílmica. Burgoyne (1990),

Chateau (1990) y Jost (1992) comenzaban preguntándose si las aportaciones conceptuales de la Semiología de los años sesenta, transpuestas al cine sin mayor reflexión, no se habían aplicado irreflexivamente, sin tener en cuenta la naturaleza específica del medio y del soporte del que se trata (Chateau 1990:b1). Las tres perspectivas de conjunto coincidían en poner de relieve que el modelo científico, conceptos y definiciones, deberían ser ajustados convenientemente a su nuevo dominio de aplicación. Ya cuando François Jost proponía una Narratología Comparada, advertía que no se trataba tanto de establecer semejanzas entre sistemas semióticos diferentes sino de aportar a la propia disciplina útiles de análisis más precisos (1988:21)(1).

El objeto, en efecto, de ambos dominios de la Semiótica Textual es muy semejante, se trata en ambos casos de un texto narrativo de ficción, lo que cambia es el soporte material, el papel y el celuloide, el libro impreso y la pantalla, así como la naturaleza de los sistemas signícos dominantes, icónico-indiciales y simbólicos, imágenes con palabras y palabras con imágenes fijas ocasionales; junto con la consecuente complejidad del funcionamiento de los sistemas que los organizan, los códigos. Esas diferencias materiales, formales y semióticas propiamente dichas dan lugar a procesos de enunciación y recepción a la vez semejantes y a la vez radicalmente diferentes, que deben ser estudiados por ramas de la Semiótica bien diferenciadas, la Semiótica literaria y la Semiótica Fílmica.

EL FUTURO DE LA SEMIÓTICA FÍLMICA

A lo largo de sus veinte años de existencia, el análisis narratológico del cine fue centrándose cada vez en mayor medida en el estudio de los procesos de enunciación/narración y de recepción del texto fílmico, orientando la investigación semiótica hacia una Pragmática cinematográfica, lo que Roger Odin llamó muy adecuadamente la *Semiopragmática* del Cine (1983a, 1988b, 1994), la teoría pragmática de la imagen cinematográfica reclamada últimamente por Jost (1998: 13). La evolución de esta Semiótica interesada en describir el funcionamiento comunicacional de ese espacio imaginario de intercambio estético en que se constituye el texto fílmico, un texto audiovisual y ficcional construido y reconstruido por un autor complejo y por un espectador activo y cooperativo, define el futuro de la disciplina.

Esta Semiótica del Cine pragmáticamente orientada, perspectiva hoy ampliamente difundida y que ya no puede considerarse una *nueva dirección de la investigación* como hacía Casetti hace menos de una década (1993), contribuirá eficazmente a proporcionar un mejor conocimiento del funcionamiento de los textos fílmicos y a construir un corpus especulativo satisfactorio sobre el fenómeno cinematográfico si sabe encontrar su fundamento teórico en la semiótica peirceana y su complemento indispensable en la interdisciplinariedad.

Desde muy pronto, los iniciadores de la Semiótica fílmica recurrieron a la doctrina del lógico y matemático de Harvard para dar cuenta de la extraordinaria riqueza comunicativa de un sistema signíco que explotaba al mismo tiempo las tres dimensiones del signo, icónica, indicial y simbólica (Wollen 1968: 141). En esos

mismo años, la revista *Semiotica* publicaba el artículo "The Development of a Semiotic of Film", donde Sol Worth se adelantaba a su momento y situaba en la dimensión comunicacional, en la forma en que un emisor transmite el sentido a un receptor, la esencia del fenómeno cinematográfico. Dos décadas más tarde, en la comunicación «A Peircean Theory of Film» presentada en el IV Congreso Internacional de la AISS, Werner Burzlaff (1992) trataba de elaborar una teoría del filme a partir del pensamiento fenomenológico de Peirce aunque, al centrar su interés esencialmente en la formalización del pragmatismo peirceano, en la senda de Marty, su interesante ensayo se quedaba en una estéril traducción de la teoría y el análisis fílmico a la compleja terminología del matemático norteamericano.

En su trabajo pionero, Worth (1969: 284) definía el texto fílmico como un proceso que lo implica a él mismo, erigido en su propio emisor, y al receptor, constituyendo el encuentro entre tal proceso y otras disciplinas como la psicología, la antropología, la lingüística o la estética, la esencia de la comunicación fílmica. Precisamente la interdisciplinariedad y sobre todo la integración de las perspectivas cognitivistas marcan decisivamente la Semiótica Fílmica del siglo XXI, tal como han evolucionado las investigaciones en el campo de la semiótica peirceana y en el campo de la pragmática fílmica en la última década del pasado siglo. Particularmente interesante es el reciente desarrollo de la Semiótica visual de raíz peirceana que, asumiendo los avances cognitivistas, ha alcanzado resultados teóricos y analíticos muy satisfactorios, tal como revelan Lucia Santaella y Winfried Nöth (1998) en su definitiva *Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia*.

También las perspectivas temáticas y hermenéuticas, psicológicas y sociológicas e históricas se han sumado a la tarea investigadora desarrollada por la Semiótica del texto fílmico. Las aproximaciones psicoanalíticas, desde Metz hasta González Requena o Company en España, muy sugerentes y eficaces en la apreciación de los mecanismos de recepción por parte del espectador, son hoy especialmente clarificadoras.

Pero es la Historia del Cine, la gran ausente de la primera Semiología Fílmica, en su etapa más formalista y estructuralista, la aportación más innovadora de los últimos años, sin duda impulsada por las celebraciones del Centenario del Séptimo Arte. Como afirma Chateau, la corriente narratológica ya ha hecho su irrupción en esta rama del saber cinematográfico poco habituada hasta ahora al rigor metodológico. El impulso ha venido especialmente de los historiadores norteamericanos que iniciaron sus investigaciones sobre el cine de los primeros tiempos. Su voluntad por profundizar en la comprensión de los cortometrajes primitivos les llevó a la formulación de problemas narratológicos: *Le processus d'échange établi entre ces deux domaines auparavant strictement disjoints est plein de promesses* (Chateau 1990:b7).

En España se ha desarrollado extraordinariamente esta corriente con especialistas como Roman Gubern, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui, Pérez Perucha o Castro de Paz..., que intentan reformular la historia del cine, español concretamente, desde las sólidas bases de la teoría y del análisis narratológico del texto fílmico. También en Francia e Italia la Semiótica Fílmica se ha enriquecido con el estudio riguroso de la historia de las formas fílmicas.

Cuando Francesco Casetti habla de *Postsemiótica* cuando trata de vislumbrar las consecuencias de lo que él llama, con Barthes, la *segunda semiótica*, nuestra semiótica fílmica de segunda generación, la describe en estos términos: *El resultado es una especie de mutación genética; el estilo se hace menos rígido pero también a veces menos riguroso, más ágil pero más ecléctico* (1994: 180). Tal mutación genética, mejor epistemológica, es de signo positivo pues la agilidad y el eclecticismo, la comunicabilidad y la interdisciplinariedad, no significan en absoluto falta de rigor sino apertura y complementariedad, condiciones indispensables para esa apasionante tarea que significa ampliar y profundizar en nuestro conocimiento sobre el cine.

NOTAS

- 1) A partir de los códigos de manifestación universal de Metz, códigos presentes en distintos materiales, Jost propone establecer una estrategia móvil para tratar de establecer las diferencias entre sistemas semióticos y facilitar los problemas planteados en un dominio concreto, de forma que, de ese modo, podrían resolverse mejor algunas cuestiones lejos del terreno en el que han surgido (1988:22).

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J y MARIE, M (1988) *L'analyse des films*, Paris: Nathan. Ed. esp.: *Análisis del film*, Barcelona: Paidós, 1990.
- BETTETINI, G (1968) *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani. Trad. esp.: México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- BETTETINI, G (1975) *Produzione del senso e messa in scena*, Milano: Bompiani. Ed. esp.: *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona: G. Gili, 1977.
- BETTETINI, G (1979) *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano: Bompiani. Trad. esp.: México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BETTETINI, G (1984) *La conversazione audiovisiva: Problemi dell' enunciazione filmica e televisiva*, Milano: Bompiani. Trad. Esp.: Madrid: Cátedra, 1986.
- BETTETINI, G (1985) *El giro pragmático de las semióticas de la representación, Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Garrido, M. A. ed., Madrid: CSIC, 19-29.
- BOBES NAVES, MC (1973) *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid: Gredos.
- BOBES NAVES, MC (1989) *La semiología*, Madrid: Síntesis.
- BORDWELL, D (1985) *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.

- BORDWELL, D (1988) *Ozu and the Poetics of Cinema*, London: BFI.
- BORDWELL, D (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge: Harvard University Press.
- BORDWELL, D (1993) *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- BORDWELL, D y THOMPSON, K (1986) *Film Art*, New York: A.A. Knopf.
- BORDWELL, D y THOMPSON, K (1997) *On the History of Film Style*, New Haven: Harvard University Press.
- BORDWELL, D, STEIGER, J y THOMPSON, K (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press.
- BRANIGAN, E (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration*, Berlin and New York: Mouton.
- BRANIGAN, E (1992) *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge.
- BROWNE, N (1982) *The Rhetoric of Filmic Narration*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- BUCKLAND, W (1995) Michel Colin and the Psychological Reality of Film Semiology, *Semiotica*, 107: 51-79.
- BUCKLAND, W (1997) The Delay of the Cinema Age, *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects and Perspectives*, Nöth, W. ed., Berlin and New York: Walter de Gruyter, pp. 219-230.
- BUCKLAND, W (2000) *The Unfinished Project of Film Theory: Cognitive Film Studies in Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BUCKLAND, W ed. (1995) *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- BURCH, N (1986) *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, Paris: Nathan. 2ª ed. 1991. Ed. esp.: *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, 1987.
- BURGOYNE, R (1990) The Cinematic Narrator. The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration, *Journal of Film and Video*, 42/1. Trad. fr.: «Le narrateur au cinéma. Logique et pragmatique de la narration impersonnelle», *Poétique*, 87, 1991, pp. 271-288.
- BURZLAFF, W (1986) *Phénoménologie du cadrage*", *Estudis Semiotics*, 6/7.
- BURZLAFF, W (1988) *Les possibilités phanéroscopiques de l'image cinétique*", *Degrés*, 54-55.
- BURZLAFF, W (1989a) *Le cinéma: Questions de temps*", *European Journal of Semiotic Studies*, 1: 778-790.

CUADERNOS Nº 17, FHYCS-UNJu, 2001

BURZLAFF, W (1989b) "Phanéroscopies du film", *Semiotics and Pragmatics*, Deledalle, G. de., Amsterdam, J. Benjamins.

BURZLAFF, W (1992) "A Peircean Theory of Film, Signs of Humanity/L'homme et ses signes", Deledalle, G., Balat, M. y Deledalle-Rhodes, J. eds., vol. 2, Berlin: Walter de Gruyter, 849-862.

BURZLAFF, W (1993) "The History of Film as a Search for Symbols, Symbolicity", Bernard, J. et al. eds., Lanham: University Press of America, pp. 35-45.

CASETTI, F (1974) "Nuova semiotica, nuovo cinema", *Ikon*, pp. 275-346.

CASETTI, F (1980) "Le texte du film", *Théorie du film*, Aumont, J. y Leutrat, J. M. eds., Paris: Albatros.

CASETTI, F (1986) "Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore", Milán: Bompiani. Ed. fr.: *D'un regard à l'autre*, Lyon: P.U.L., 1990. Ed. esp.: *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra, 1989.

CASETTI, F (1993) "Teorie del cinema (1945-1990)", Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno. Ed. esp.: *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994. Ed. fr.: Paris: Nathan 1999.

CASETTI, F (1996) "Communicative Situations: The Cinema and the Television Situation", *Semiotica*, 112.1/2: 35-48.

CASETTI, F y DE CHIO, F (1990) "L'analisi del film", Milano: Bompiani. Ed. esp.: *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, 1991.

CASTRO DE PAZ, JL (1996) "De Bazin a Bordwell a través de Hitchcock. Algunas cuestiones sobre la reflexión crítica y los límites del modelo clásico de Hollywood", *Archivos de la Filmoteca*, 22.

CASTRO DE PAZ, JL (1999a) "El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión", Barcelona: Paidós.

CASTRO DE PAZ, JL (1999b) "Historia y análisis del film. Breve estado de la cuestión, Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico", Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds., Madrid: Visor, pp. 13-34.

CASTRO DE PAZ, JL, COUTO CANTERO, P y PAZ GAGO, JM eds. (1999) "Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico", Madrid: Visor y Universidade da Coruña.

CHATEAU, D (1975) "Problèmes de la théorie sémiologique du cinéma", Thèse de Troisième Cycle, Université de Paris I (TMC 171 Microforme. Bibliothèque de La Sorbonne).

CHATEAU, D (1976) "Projet pour une sémiologie des relations audio-visuelles dans le film", *Musique en jeu*, 23.

CHATEAU, D (1978) "Syntaxe fílmique et structure narrative", *Degrés*, 14: e1-e35.

- CHATEAU, D (1983) Diégèse et énonciation, *Communications*, 38: 121-154.
- CHATEAU, D (1986) *Le cinéma comme langage*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- CHATEAU, D (1990) La sémiologie du cinéma: un bilan, *Degrés*, 64: b1-b9.
- CHATEAU, D (1993) Sémiologie et philosophie ou comment poser la question: Le cinéma est-il un art?, *Recherches Sémiotiques/Sémiotic Inquiry*, 13/1-2:149-160.
- CHATEAU, D y JOST, F (1983) *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris: Minuit.
- CHATEAUVERT, J (1993a) Narrer et ne pas narrer, *Poétique*, 93: 91-111.
- CHATEAUVERT, J (1993b) De la fiction à l'énonciation, *Recherches Sémiotiques/Sémiotic Inquiry*, 13/1-2: 271-284.
- CHATMAN, S (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press. Ed. esp.: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus, 1990.
- HATMAN, S (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.
- ECO, U.
- HATMAN, S (1968) *La estructura ausente*, Milán: Bompiani. Ed. esp.: *Barcelona: Lumen*, 1989.
- FONTANILLE, J (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris: Hachette.
- FONTANILLE, J (1991) Observador, identificación y espacio enunciado en *Nuit bleu* (Campaña publicitaria de «Gitanes» de Havas Conseil)», *Era*, 1/1-2, pp. 73-128.
- FONTANILLE, J (1995) *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris: PUF.
- GAUDREULT, A (1988) *Du littéraire au filmique: système du récit*, Paris, Klincksieck.
- GENETTE, G (1969) *Figures III*, Paris: Seuil.
- GENETTE, G (1980) *Narrative Discourse*, Oxford: Blackwell.
- GENETTE, G (1983) *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil.
- GENETTE, G (1991) *Fiction et diction*, Paris: Seuil.
- GENETTE, G (1999) *Figures IV*, Paris: Seuil.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. ed. (1995) *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodología. Ejercicios de análisis*, Madrid: Complutense.

JAKOBSON, R (1933) Úpadek filmu?, Listy pro umeni a Kritiku, I, Praga, pp. 45-49. Ed. ingl. Cinema & Film, I/2,

JAKOBSON, R 1967: 163-168. Ed. port.: R. Jakobson. Lingüística. Poética. Cinema, São Paulo: Perspectiva, 1970: 153-161.

JOST, F (1987) L'Oeil-caméra. Entre film et roman, Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 2a. ed. aum. 1989.

JOST, F (1988) Propuestas para una Narratología Comparada, Discurso, 2: 21-32.

JOST, F (1992) Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision, Paris, Klincksieck.

JOST, F (1993) Le film-machine, Recherches Sémiotiques/Sémiotique Inquiry, 13/1-2: 161-174.

JOST, F (1994) Direct, narration simultanée: frontières de la temporalité, Cinémas, 5-1/2: 81-90.

JOST, F (1996) Propositions pour une typologie des documents audiovisuels, Semiotica, 112.1/2: 123-140.

JOST, F (1998) Le temps d'un regard. Du spectateur aux images, Québec et Paris: Nuit Blanche et Klincksieck.

METZ, Ch. (1968) Essais sur la signification au cinéma, I, Paris: Klincksieck, 2ª ed. 1983. Ed.. esp.: Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

METZ, Ch (1971) Langage et Cinéma, Paris: Larousse. Ed. esp.: Barcelona: Planeta, 1973.

METZ, Ch (1968) Essais sur la signification au cinéma, II, Paris: Klincksieck, 2ª ed. 1981.

METZ, Ch (1977a) Le signifiant imaginaire, Paris: U.G.E., 2ª de. 1993. Ed. esp.: Psicoanálisis y cine, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

METZ, Ch (1977b) Essais Sémiotiques, Paris: Klincksieck.

METZ, Ch (1987) L'énonciation impersonnelle, ou la site du film, Vertigo, 1: 13-34.

METZ, Ch (1991) L'Enonciation impersonnelle, ou la site du film, Paris: Klincksieck.

ODIN, R (1982) L'analyse sémiologique des films, Paris, Thèse d'Etat (Inédita).

ODIN, R (1983a) Pour une sémio-pragmatique du cinéma, Iris, 1/1: 67-83.

ODIN, R (1987) Semiología y análisis de filmes, Discurso, 1: 85-111.

ODIN, R (1988a) Semiotica e analisi testuale del film, Bianco e Nero, 11.

ODIN, R (1988b) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique, *Iris*, 8: 121-140.

ODIN, R (1990a) *Cinéma et production de sens*, Paris: A. Colin.

ODIN, R (1990b) *Christian Metz et la linguistique*, *Christian Metz et la théorie du cinéma*, Marie, M. et Vernet, M. eds., Paris: Klincksieck, 81-104.

ODIN, R (1994) *Sémiopragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. Modes et institutions, Toward a Pragmatics of the Audiovisuel. Theory and History*, Müller, J. ed., Münster: Nodus Publikationen, vol 1: 33-47.

ODIN, R (1995) *Sémiologie, cognitivisme et pragmatique*, *La lyre et l'aulos: hommage à Christian Metz*, Les Cahiers du CIRCAV, Lille: Université de Lille, 6/7: 269-279.

ODIN, R (1996) *Christian Metz et la fiction*, *Semiotica*, 112-1/2:9-19.

PAZ GAGO, JM (1998) *Énonciation et reception au cinéma: Le cinéasteur*, *Caiet de Semiotica (Timisoara)*, 12: 61-69.

PAZ GAGO, JM (1999) "Teoría e Historia de la Literatura y Teoría e Historia del Cine", *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds., Madrid: Visor, pp. 197-212.

SANTAELLA BRAGA, L y NÖTH, W(1998) *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*, Sao Paulo: Iluminuras.

SCHMIDT, SJ (1973) *Texttheorie*, Munchen: Fink. Ed. esp.: Madrid: Catedra, 1973.

SCHMIDT, SJ (1974) *Pragmatik I*, München: Fink.

SCHMIDT, SJ (1976) *Pragmatik II*, München: Fink.

TRAVERSA, O (1984) *Cine: el significante negado*, Buenos Aires: Hachette.

WOLLEN, P (1969) *Signs and Meanings in the Cinema*, London: Secker & Warburg. Ed. port.: Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

WOLLEN, P (1982) *Readings and Writings*, London: Verso.

WORTH, S (1968) *Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication*, *Audio Visual Review*, 16/2.

WORTH, S (1969) *The Development of a Semiotic of Film*, *Semiotica*, 1/3: 282-321.

WORTH, S (1981) *Studying Visual Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

ZUMALDE, I (1997) *Restaurar la mirada. Realismo dialéctico y planificación en La mirada de Ulises*, *Banda Aparte*, 7.

CUADERNOS Nº 17, FHYCS-UNJu, 2001

ZUMALDE, I (1998) Acerca de cómo se analizan los libros dedicados al análisis del film, *Vértigo*, 13/14, pp. 133-136.

ZUNZUNEGUI, S (1989) *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco.

ZUNZUNEGUI, S (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, S (1996) *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, S (1999) *El objeto indescriptible*, *Cien años de Cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. y Paz Gago, J. M. eds., Madrid: Visor, pp. 35-42.