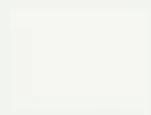


Robert Stam, Robert Burgoyne,  
Sandy Flitterman-Lewis

# Nuevos conceptos de la teoría del cine



Estructuralismo, semiótica, narratología,  
psicoanálisis, intertextualidad



Este libro proporciona un léxico completo de los conceptos teóricos más frecuentemente aplicados al cine en las últimas décadas. Para empezar, incluye capítulos sobre lingüística, narratología, psicoanálisis o intertextualidad, entre otras disciplinas, y eso lo convierte en un diccionario indispensable para el debate semiótico y cultural contemporáneo. En segundo lugar, habla detenidamente de figuras clave como Pierce, Barthes, Propp, Genette, Greimas, Kristeva, Lacan, Metz, Bellour, Heath, Mulvey, Johnston, Rose, Bakhtin o Baudrillard, lo cual le lleva a erigirse en el más amplio muestrario de líneas y tendencias metodológicas publicado hasta la fecha. Los conceptos están ilustrados mediante ejemplos tomados de películas de directores como Welles, Dreyer, Buñuel, Godard, Hitchcock, Varda, Akerman o Woody Allen.

“La premisa fundamental de este texto es que la semiótica del cine ha constituido uno de los avances más significativos en la crítica del arte de los últimos años. Desde que la teoría fílmica se liberó del debate impresionista acerca de la autoría y el «realismo», que habían dominado el discurso crítico sobre el cine a lo largo del inicio de la década de los sesenta, la semiótica fílmica y sus avances han estado en el centro de la empresa analítica sobre el cine.”

## Prólogo

La premisa fundamental de este texto es que la semiótica del cine ha constituido uno de los avances más significativos en la crítica del arte de los últimos años. Desde que la teoría fílmica se liberó del debate impresionista acerca de la autoría y el «realismo», que habían dominado el discurso crítico sobre el cine a lo largo del inicio de la década de los sesenta, la semiótica fílmica y sus avances han estado en el centro de la empresa analítica sobre el cine. En una primera etapa, la lingüística estructural de Saussure constituyó el modelo teórico dominante, seguida de una segunda fase en la que el marxismo de Althusser y el psicoanálisis de Lacan se convirtieron en las plantillas conceptuales preferidas, seguidas a su vez por un período más pluralista en el cual movimientos tales como el feminismo, ya una presencia formadora en los estudios fílmicos, incorporó y criticó las teorías y escuelas anteriores. Aunque el postestructuralismo «enterró» los sueños cientifistas de la primera semiología estructuralista, la semiótica actual, concebida en sentido amplio, continúa formando la matriz y produce la mayoría del vocabulario, para aproximaciones que van desde las lingüísticas, psicoanalíticas, feministas y marxistas, hasta las narratológicas, las orientadas a la recepción y las translingüísticas. Aunque la semiótica fílmica se ha retirado parcialmente de sus primeras pretensiones totalizadoras, lo que Guy Gautier llama «la diáspora semiótica» se mantiene co-

mo una presencia dinamizadora dentro de la reflexión sobre el cine.

Mientras los realizadores cinematográficos y los críticos siempre han llevado a cabo intentos esporádicos de teorizar el cine —uno piensa en los trabajos de Eisenstein, Krauer y Bazin—, sólo en las décadas recientes la semiótica fílmica ha emergido como un movimiento comprehensivo y poderoso. El crecimiento de la teoría semiótica y la presencia de su vocabulario en una variedad de campos intelectuales confirma la importancia de «la ciencia de los signos, sistemas de signos y prácticas significantes» como una herramienta para dirigirse a las riquezas semánticas de formas culturales extremadamente diversas, mientras que el empuje de la interdisciplinariedad semiótica constituye un antídoto frente a la fragmentación y compartimentalización de las disciplinas intelectuales. Pero la semiótica ha construido una lengua altamente especializada, rica en neologismos, en préstamos e incluso en términos resucitados, y, a pesar de la amplia difusión de la teoría semiótica y de su vocabulario, la ausencia de definiciones precisas y de guías pertinentes para su uso ha hecho de la enseñanza de la semiótica un labor difícil y confusa. El vocabulario se ha convertido en familiar, mientras que los conceptos y sus interrelaciones continúan oscuros.

*Nuevos conceptos de la teoría del cine* responde a la necesidad, compartida por parte de profesores y estudiantes, de un libro que definiera los términos críticos utilizados en la teoría semiótica del cine y analizara las formas en las que los términos han sido utilizados. Los términos aquí definidos, debe señalarse, varían en su estatus de manera considerable, moviéndose desde términos cuasitécnicos, tales como «sintagma entre paréntesis», hasta términos mucho más amplios e inclusivos, como «reflexibilidad», que evocan constelaciones enteras de términos interrelacionados. Los términos varían también en su procedencia disciplinar. Algunos términos, como «*langue*» y «*parole*», han sido «con-

sagrados» durante largo tiempo como fundamentales dentro de la semiótica, aunque generalmente alejados de cualquier referencia al cine, se incluyen aquí porque a su vez proporcionan una base fundamental para la comprensión y porque los semióticos del cine se los han apropiado para su utilización. Términos como «plano autónomo» y «aparato cinematográfico», por otro lado, son específicamente cinematográficos, es decir, que han sido específicamente diseñados para referirse al cine. Otros términos, como el «código hermenéutico» de Barthes, en su origen importados desde la teoría literaria, han tomado «acentos» específicos en relación con el cine. Aun otros términos importados, como la «transtextualidad» de Genette o el «*chronotope*» de Bakhtin, sólo ahora han comenzado a ser utilizados en relación con el análisis fílmico. Entre tanto, términos como «acousmático», han circulado en el discurso fílmico crítico francés, pero se mantienen relativamente desconocidos en el mundo de habla inglesa. Los términos definidos aquí varían ampliamente además en el grado en el que teóricamente «están de moda». «Las oposiciones binarias» ya no gozan de favor, mientras que «dialogismo» y «*différance*», en el momento en que se escribe este libro, están de moda.

El postestructuralismo nos recuerda que las meras definiciones nunca pueden ordenar o acotar completamente la anárquica diseminación del significado. El significado no puede ser «fijado» por el fiat de la aserción léxica. Cuanto más compleja y contradictoriamente es matizado un término, tal y como señala Raymond Williams, en *Keywords* (1985), con más probabilidad se ha constituido en el foco de debates históricamente significantes. También somos conscientes de que se puede abusar del lenguaje semiótico convirtiéndolo en una jerga, utilizada para crear una pátina de cientificidad, parte de lo que Metz ha llamado «semiología unida a modo de salchicha», o un aura de sofisticación postestructuralista. En cualquier caso, las definiciones pueden servir como indicadores que señalen en la dirección de

esos asuntos que han estado ocupando a los teóricos y los analistas en un momento determinado de la historia intelectual; existen para ser utilizadas, cuestionadas, rechazadas y subvertidas.

Este texto está organizado en cinco grandes partes, cada una centrada en un grupo clave de conceptos o en un área de investigación. La parte introductoria, «Los orígenes de la semiótica», presenta una visión general de las raíces históricas de la semiótica dentro de la historia intelectual, haciendo énfasis en el impacto de la lingüística estructural y de movimientos específicos como el formalismo ruso, el estructuralismo de Praga y el círculo de Bakhtin. Esta parte inicial señala toda la procedencia común y la interdependencia conceptual de todos los términos sometidos a discusión, mientras que simultáneamente prepara el movimiento general que estructura el libro en su totalidad, es decir, el movimiento que nos lleva desde el estructuralismo al postestructuralismo y más allá. La segunda parte, «La semiología del cine», trata de términos lingüísticamente orientados dentro de la semiótica fílmica, y especialmente aquellos que tienen que ver con «el lenguaje fílmico» y «el análisis textual». La tercera parte, «La narratología fílmica» traza los avances de la narratología (Propp, Genette, Greimas) en el sentido en que han influido en la teoría y el análisis fílmico. La cuarta parte, «El psicoanálisis», trata de la semiótica de «segunda fase», se centra en la psicosemiología del cine, ocupándose de términos y conceptos psicoanalíticos clásicos (por ejemplo, identificación) al tiempo que de sus extrapolaciones a la teoría cinematográfica. La quinta parte, «Del realismo a la intertextualidad» dibuja la trayectoria general desde el énfasis inicial en el «realismo» en la teoría de los años cincuenta, hasta la preponderancia del «discurso», la «intertextualidad» y la «transtextualidad» en los setenta y los ochenta.

Cada entrada léxica sigue el mismo esquema general. La definición básica del término en cuestión y una breve

historia de su origen disciplinar y su evolución histórica, seguidas por una breve evaluación de la «productividad» real o potencial del término en relación con el cine. Los ejemplos fílmicos sirven a un tiempo para ilustrar conceptos semióticos y proporcionar una especie de test de campo acerca de su aplicabilidad.

La secuencia de definiciones se organiza conceptualmente, más que alfabéticamente, enfatizando los nexos entre los grupos terminológicos que forman parte de un paradigma concreto. Los términos son así generalmente definidos individualmente y en relación con «grupos» más grandes de conceptos interrelacionados englobados en «problemáticas» más amplias. Cuando sea posible, las definiciones se organizan no sólo en arreglo a su prioridad lógica sino también a su inserción cronológica dentro del discurso teórico sobre el cine. En la medida en la que sea posible dentro de un formato de léxico, el libro también tratará de forma indirecta los sucesivos cambios de la semiótica del cine a través de los diversos paradigmas teóricos: el lingüístico, el narratológico, el psicoanalítico y el «translingüístico». El texto incorpora, en este sentido, una especie de historia subliminal insertada de la teoría semiótica, presentada indirectamente bajo la forma de unas series de problemáticas secuenciadas. La trayectoria general desde el estructuralismo al postestructuralismo, por otro lado, es recapitulada bajo formas diversas en todas las secciones. Las cronologías implícitas no son ni lineales ni consistentes, sin embargo, tampoco podrían serlo. La narratología encuentra sus raíces a finales de los años veinte, pero cobra toda su fuerza sólo en los setenta y los ochenta. Bakhtin realizó gran parte de su trabajo a finales de los años veinte, aunque sus categorías conceptuales se introdujeron en Europa occidental sólo a finales de los sesenta, anticipándose y yendo más allá del estructuralismo y el postestructuralismo que vendría mucho más tarde.

En general, hemos tratado de dar por supuesto muy poco, basando los términos unos en otros de forma lógica. Así una discusión del sentido freudiano de «identificación» nos conduce fácilmente a la discusión de Metz de identificación «primaria» y «secundaria» en el cine, y los puntos de vista de Bakhtin sobre el «dialogismo» nos llevan a las formulaciones de Kristeva sobre «intertextualidad» y a las de Genette referentes a la «transtextualidad». Esperamos que este formato permita al lector utilizar el libro tanto como una guía de referencia para entradas individuales o como un estudio compacto sobre teoría del cine. Así el libro puede ser leído de forma selectiva término por término, parte por parte, o incluso de principio a fin. Para aquellos que prefieran utilizar el libro simplemente como un léxico o guía de referencia, los términos definidos se enumeran en el índice, o pueden ser encontrados, marcados por versalitas en negrita, en el lugar donde se definen por primera vez. En el caso de que los lectores encuentren términos que parezcan necesitar de una definición, sugerimos que vuelvan al índice para ver si el término es definido en otro lugar.

Por su condición de medio multibanda sensorialmente compuesto, heredero de todas las artes y discursos anteriores, el estudio del cine virtualmente conlleva una aproximación multidisciplinar. La semiótica del cine se ha inclinado además hacia lo que Gauthier llama «poligamia» disciplinar, una tendencia a «acoplarse» con otras disciplinas y aproximaciones. Aunque especialmente adaptado a las necesidades de los estudios fílmicos, *Nuevos conceptos de la teoría del cine* es también relevante para estudiantes e investigadores de campos vecinos. (Los autores del libro, aunque actualmente enseñan en el campo de los estudios fílmicos, poseen también formación en literatura comparada y artes visuales). Esperamos que el libro sea útil para estudiantes en todas las áreas del arte, la filosofía y la literatura, todos los ámbitos disciplinarios donde el conocimiento de la terminología y metodología semiótica se ha vuelto indispen-

sable para realizar un trabajo teórico serio. Los discursos de las diversas disciplinas deben, idealmente, interanimarse y entrecruzarse unos a otros. Así nuestra discusión sobre términos específicamente cinematográficos quizá provoque reflexión por parte de los analistas de literatura, del mismo modo que conceptos específicamente literarios han desencadenado la reflexión por parte de los analistas del cine.

Somos extremadamente conscientes de la densidad de nuestro propio intertexto, es decir, los diversos léxicos, diccionarios, y textos de investigación que han precedido al nuestro y por los que únicamente sentimos respeto y gratitud, y que no son en ningún momento superados por el nuestro ya que se concibieron en una época distinta y perseguían objetivos distintos. Estamos pensando especialmente en el libro de Kaja Silverman *The Subject of Semiotics* o en el de Laplanche-Pontalis *Diccionario de psicoanálisis*, en el de Ducrot-Todorov *Diccionario enciclopédico de las ciencias del Lenguaje*, en el de John Fiske, Tim O'Sullivan, Danny Saunders y John Hartley *Key Concepts in Communication*, en *Lectures de Films* de varios autores, en el de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet *Estética del cine*, en el de Jacques Aumont y Michel Marie *Análisis del film*, en el de Rick Altman *Cinema/Sound*, en el de Dudley Andrews *Concepts in Film Theory*, en el de David Rodowick *The Crisis of Political Modernism*, en el de Robert Lapsley y Michael Westlake *Film Theory: An Introduction*, y en el de Greimas/Courtes *Semiótica y lenguaje*. Los textos didácticos de Jonathan Culler y Christopher Norris sobre temas de lingüística estructural y desconstrucción han sido también indispensables para nuestra empresa.

La «diferencia» específica de este libro, sin embargo, reside en: a) en su inclusividad, se definen casi seiscientos términos y conceptos, b) en su amplitud metodológica, su incorporación de un amplio espectro de plantillas teóricas y discursos disciplinarios, y c) en su intento de reconciliar sincronía y diacronía, historia y sistema, a través de una histo-

ria de la semiótica insertada en lo que es fundamentalmente un léxico conceptual. Debemos aclarar que a lo largo del libro hacemos énfasis en menor medida sobre los grandes «debates» de la teoría fílmica que en su repercusiones léxicas. El libro es concebido como una introducción didáctica al vocabulario de la teoría del cine, no como una serie de intervenciones sobre teoría fílmica. Generalmente no evaluamos o criticamos el trabajo, resumimos; por ejemplo, no exploramos las diversas objeciones teóricas que surgieron en contra de la desconstrucción derridiana, aunque en ocasiones señalamos tensiones e inconsistencias. Por regla general, tratamos los movimientos teóricos y a los teóricos individuales, no en términos de su valor definitivo o su importancia sino más bien en términos de su fecundidad e influencia *terminológica*. Aquellos movimientos o teóricos individuales cuya contribución no haya sido fundamentalmente terminológica parecerán por necesidad escasamente representados aquí. Aunque en ocasiones nos detendremos en el trabajo de pensadores específicos de crucial importancia en el desarrollo de la semiótica del cine, figuras como: Christian Metz, Stephen Heath, Mary Ann Doane y Julia Kristeva, en general no pretendemos realizar un exhaustivo análisis de figuras o del trabajo realizado. El que algún teórico o analista específico no sea mencionado, de ningún modo resta valor a su trabajo, simplemente sugiere que el analista no fue considerado como una fuente importante de innovación *terminológica*.

Aunque en general intentamos analizar el campo semiótico de modo imparcial, nuestros propios puntos de vista, de modo inevitable, entran en juego en la misma selección de los términos a definir, el grado de énfasis que se pone sobre ellos y la evaluación de sus implicaciones. Ocasionalmente, nos alejamos de una postura carente de apasionamiento para volvernos más personales y ensayísticos. Aunque, generalmente, realizamos una sinopsis del trabajo y la teoría de otros, en ocasiones, también hablamos con nues-

tra propia voz. Finalmente, debemos señalar que este texto, aunque es una colaboración, también entrecruza tres «voces» distintas. Robert Stam fue fundamentalmente responsable de las partes I, II y V, así como de la conceptualización general de la estructura del libro; Robert Burgoyne fue fundamentalmente responsable de la parte III, y Sandy Flitterman-Lewis fue fundamentalmente responsable de la parte IV.

Nos gustaría dar las gracias a Jill Rawnsley por su impecable trabajo como editor. Y por *último*, nos gustaría dar las gracias a la diversa gente que ha leído el manuscrito, en parte o en su totalidad, y que han hecho observaciones útiles: Richard Allen, John Belton, Edward Branigan, Joel Lewis, Christian Metz, David Nelson, R. Barton Palmer, Toba Shaban y Ella Shohat. Queremos expresar un especial agradecimiento a Bertrand Augst. Deseamos dar las gracias a los editores de estas series, Ed Buscombe y Phil Rosen. No podríamos haber pedido unos lectores más comprensivos, despiertos y perspicaces. Por último, debido a su innegable importancia para el campo y debido a su sin igual generosidad personal, hemos dedicado este libro a Christian Metz.

# 1. Los orígenes de la semiótica

La aparición de la SEMIÓTICA<sup>[1]</sup> como el estudio de los signos, la significación y los sistemas de significación, debe considerarse dentro del contexto más amplio del pensamiento contemporáneo, comúnmente basado en el lenguaje. Aunque el lenguaje ha sido objeto de reflexión filosófica durante milenios, sólo recientemente se ha convertido en el paradigma fundamental, una «llave» virtual de la mente, de las praxis artísticas y sociales, y, en realidad, de la existencia humana en general. Una cuestión esencial para el proyecto de un amplio espectro de pensadores del siglo XX, Wittgenstein, Cassirer, Heidegger, Lévi-Strauss, Merlau-Ponty y Derrida, es la preocupación por la crucial importancia modeladora del lenguaje en el pensamiento y la vida humana. La metadisciplina de amplio alcance de la semiótica, en este sentido, puede verse como una manifestación local de un «giro lingüístico» mucho más extendido.

## La semiótica y la filosofía del lenguaje

Los seres humanos nunca han dejado de reflejarse en su propio lenguaje. La Biblia hebrea sugiere una interpretación lingüística al proclamar que Dios llevó ante Adán las bestias del campo y las aves del aire «para ver cómo las llamaría: y tal como llamara Adán a cada criatura viviente,

aqué sería su nombre en adelante» (Génesis, II, págs. 19-20). Aquí el dar nombre es visto como un ejercicio espontáneo de una facultad natural, pero nunca se nos dicen los principios concretos que ordenaban la actividad de Adán. La historia de Babel, por otro lado, se centra en el problema de la diferencia de las lenguas, los orígenes de la diversidad de los lenguajes humanos y de su mutua incomprendibilidad. En Babel, Dios, de forma deliberada, confundió las correlaciones entre nombre y cosa que se habían obtenido cuando todo el mundo tenía «un lenguaje único». Las especulaciones lingüísticas también puntúan los textos clásicos de las culturas griega, india y china, y se puede argumentar que forman parte de todas las culturas, incluyendo las culturas orales. La verdadera semiótica, sin embargo, encuentra sus orígenes en la tradición filosófica occidental de la especulación concerniente al lenguaje y a las relaciones entre las palabras y las cosas. Los filósofos griegos presocráticos exploraron el asunto de la **MOTIVACIÓN** de los signos, es decir, la cuestión de si una relación directa inherente une a las palabras y a los objetos que designan o si la relación es solamente determinada y consensuada socialmente. Heráclito mantenía que los nombres y los signos disfrutaban de una conexión «natural» con el habla, «motivada», mientras que Demócrito veía los nombres y las palabras como puramente convencionales, o, en lenguaje contemporáneo, «arbitrarios». La discusión en el diálogo de Platón «Cratylus», la más temprana muestra de debate extenso sobre cuestiones lingüísticas, gira alrededor de este mismo asunto de la motivación o «de la corrección de los nombres». Cratylus discute «la corrección inherente» de los nombres, mientras que Hermógenes razona que ningún nombre pertenece por naturaleza a ninguna cosa particular, sino sólo «por hábito y costumbre». (En *Mimologiques*, Gerard Genette sigue la pista de los intentos, desde el «Cratylus», de postular relaciones de motivación o similitud entre significantes lingüísticos y sus significados). Aristóteles con-

cibió el signo como una relación entre palabras y hechos mentales. En su tratado *Sobre la interpretación*, Aristóteles define las palabras como «sonidos significantes» (*phone semantike*) y señala que las palabras habladas son «símbolos o signos de afecciones o impresiones del alma», mientras que «las palabras escritas son los signos de palabras habladas», un punto de vista que sería posteriormente criticado por Derrida por logocéntrico y fonocéntrico. Aristóteles concibe los lenguajes particulares esencialmente como nomenclaturas, conjuntos de nombres mediante los cuales sus hablantes identifican personas diferentes, lugares, animales, cualidades y así sucesivamente.

El período clásico también introdujo debates que giran en torno al concepto de realismo, debates con implicaciones de larga duración para la discusión semiótica acerca de la naturaleza de la representación. Aunque resulta casi imposible aclarar aquí estos largos e intrincados debates, podemos distinguir dentro de la filosofía clásica entre el **REALISMO PLATÓNICO**, la afirmación de la absoluta y objetiva existencia de universales, es decir, la creencia de que formas, esencias y abstracciones tales como «humanidad» y «verdad», existen de forma independiente a la percepción humana, bien sea en el mundo exterior o en el reino de las formas perfectas, y el **REALISMO ARISTOTÉLICO**, la opinión de que los universales sólo existen *dentro* de los objetos en el mundo exterior (más que en el mundo extramaterial de las esencias). El término «realismo» es confuso porque sus primeras utilizaciones filosóficas a menudo parecen diametralmente opuestas a lo que uno podría llamar **REALISMO INGENUO**, la creencia de que el mundo es tal y como nosotros lo percibimos («ver es creer») o el **REALISMO DE SENTIDO COMÚN**, la creencia en la existencia objetiva de hechos y la tentativa de ver estos hechos sin idealización. (Volveremos sobre cuestiones relacionadas con el realismo en la parte V).

Posteriormente al período clásico, los estoicos también mostraron interés en el proceso de simbolización. El filósofo estoico Sextus Empiricus distinguió tres aspectos del signo: el significante, el significado y el referente. Pero, de acuerdo con Todorov, el primer verdadero semiótico riguroso fue san Agustín, que adoptó como su competencia la completa variedad de fenómenos relacionados con el signo. En *De Magistro*, san Agustín veía los signos lingüísticos únicamente como un tipo de una categoría más amplia que incluiría insignias, gestos, signos ostensivos. Al margen de filósofos individuales, uno también puede señalar metáforas «protosemióticas» ampliamente diseminadas. El tropo «el mundo como un libro» extendido en la literatura de la Edad Media y del Renacimiento implica, por ejemplo, que todos los fenómenos sociales y naturales pueden ser considerados como «textos» para ser leídos. También durante la Edad Media, Guillermo de Ockham (1285-1349) se preguntó si las palabras significaban conceptos o cosas y propuso una clasificación dual de signos en «manifestativos» y «supositivos».

El primer filósofo moderno en utilizar el término semiótica fue John Locke, que en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), se refirió a la «*semiotike*, o la doctrina de los signos [...] el asunto reside en considerar la naturaleza de los signos de los que hace uso la mente para la comprensión de las cosas o para la transmisión de su conocimiento a otros» (4, 21, 4). Locke también dio razones a favor de la arbitrariedad del signo, señalando que las palabras eran signos de ideas, «no por medio de alguna conexión natural... sino por una imposición voluntaria, por la cual, tal Palabra se establece arbitrariamente como la Marca de esa Idea» (3, 2, 1-2). El filósofo alemán Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), como resultado del trabajo del filósofo inglés Francis Bacon, estudió la sintaxis de la estructura del signo y propuso un sistema universal de signos, mientras que el filósofo francés Etienne, de Condillac (1715-1780),