



EL ANÁLISIS DEL TEXTO AUDIOVISUAL¹

Recibido: enero 31 de 2014/**Revisado:** agosto 5 de 2014/**Aceptado:** octubre 20 de 2014
Por: **Julio César Goyes Narváz²**

Para citar este artículo/To reference this article /Para citar este artigo

Goyes, J. (enero-diciembre, 2014). El análisis del texto audiovisual. *Investigium IRE: Ciencias Sociales y Humanas*, V (1), 144-159. doi: <http://dx.doi.org/10.15658/CESMAG14.05050109>

RESUMEN

El artículo hace una reflexión sobre la pertinencia de ciertos conceptos del discurso semiótico a la luz de algunos postulados de la teoría del análisis textual. Introduce algunas categorías y procedimientos de investigación de la semiótica del cine, para identificar aquellos problemas que van más allá de aquello que éste signifique o comunique. Al esbozar una perspectiva constructiva del sujeto de la experiencia en el texto audiovisual, en particular el fílmico, como ámbito educativo de la cultura del audiovisual, se introduce en la reflexión sobre la «lingüística» del film, para comprender que es un hecho de lenguaje que otorga significación a los textos, permitiendo expresión, sentimientos y pensamientos, como lo había sospechado Jean Mitry, quien advertía que aun cuando la imagen fílmica no es un signo «en sí», ni posee equivalencia fonética como la palabra –pues la imagen muestra pero no nombra–, el cine es lenguaje fílmico distinto del verbal, convencional y abstracto.

Palabras clave: Análisis textual y punto de ignición, discurso fílmico, enunciación fílmica, signo visual, sujeto de la experiencia.

THE ANALYSIS OF THE AUDIOVISUAL TEXT

ABSTRACT

This article makes a reflection about the relevance of specific concepts of semiotic discourse by the light of some postulates from theory of textual analysis. It introduces some categories and research procedures of investigation of the cinema's semiotic in order of identifying such problems that go beyond its significance or communicative. It is an outline to make a personal constructive perspective about experience in the audiovisual text, particularly in the film. The educational field of the audiovisual culture introduces into the reflection on the «linguisticity» of the film to understand that it is a language that gives meaning to the texts, allowing the expression, the feelings and the thoughts, as Jean Mitry had suspected. He consider that even if the filmed image is not a sign «itself» and it doesn't have a phonetic equivalence as the words –because a picture shows but it doesn't name–, the cinema is a language different from verbal language, conventional and abstract.

¹ Este artículo se deriva de la revisión teórica en la investigación *Teoría y análisis textual del audiovisual*, llevada a cabo en el programa doctoral *Teoría, análisis y documentación cinematográfica*, de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid, y en el grupo de investigación IECO-Comunicación Visual de la Maestría en Comunicación y Medios de la Universidad Nacional de Colombia. La investigación es financiada y avalada por la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

² Doctor en Ciencias de la Información (Comunicación Audiovisual) de la Universidad Complutense de Madrid. Maestría en Literatura Hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo. Licenciado en Filosofía, Universidad del Cauca. Docente investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura –IECO– de la Universidad Nacional de Colombia. Correo electrónico: jcgoyesn@unal.edu.co



Key words: Textual analysis and ignition point, film discourse, film enunciation, visual sign, the subject of experience.

A ANÁLISE DO TEXTO AUDIOVISUAL

RESUMO

O artigo faz uma reflexão sobre a relevância de certos conceitos do discurso semiótico à luz de alguns pressupostos da teoria de análise textual. Introduz algumas categorias e procedimentos para a pesquisa semiótica do cinema, para identificar os problemas que vão além do que se comunica ou significa. Ao traçar uma perspectiva construtiva do sujeito da experiência no texto audiovisual, particularmente ao fílmico como âmbito educativo da cultura audiovisual, é introduzido na reflexão sobre a "linguisticidade" do filme, para entender que é um fato da linguagem que dá sentido aos textos, permitindo expressão, sentimentos e pensamentos, como suspeitava Jean Mitry, ao advertir que, mesmo que a imagem do filme não seja um sinal "em si, e nem possua equivalente fonético com a palavra -pois a imagem mostra mas não nomeia-, o cinema e uma linguagem cinematográfica diferente ao verbal, convencional e abstrato.

Palavras-chave: Análise textual e ponto de ignição, o discurso fílmico, enunciação fílmica, sinal visual, sujeito da experiência.



INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente artículo, es reflexionar sobre algunos de los conceptos y estrategias metodológicas con las cuales se asume el análisis cinematográfico y fílmico. Describe y confronta epistemes sobre la imagen fija y en movimiento, hoy asimilada al campo de la producción audiovisual como lugar de enunciación de la cultura de la imagen. Da cuenta de ciertos enfoques lógico-cognitivos y comunicativos provenientes de la semiótica y la hermenéutica, que gozan de prestigio en el análisis de la imagen, del audiovisual y del cine, pero cuyos resultados descriptivos, analíticos e interpretativos no terminan de convencer a los espectadores e investigadores. La teoría del texto y del análisis textual – enfoque que ha consolidado y desarrolla Jesús González Requena–, propone que el discurso fílmico, más allá de ser entendido como un acto de expresión y comunicación (economía de códigos y mensajes) requiere pensarse como texto (enunciación, materialidad, escritura) y textualidad (múltiples redes de sentido) que pone en movimiento la totalidad del lenguaje, pues la experiencia estética de lo real-fílmico, confronta al sujeto del inconsciente al interrogar continuamente sobre su deseo.

Signo lingüístico / Signo visual

Para la semiótica, todo texto se estructura con signos dentro de una economía comunicativa. En el análisis de los textos audiovisuales, se traslada el concepto de signo, que es lingüístico, al visual, que no lo es. La imagen ha sido reducida a los dominios de la lingüística (la lengua) y de la semiótica (el signo). Se ha estudiado la imagen como signo icónico, porque está en vez de la cosa, como signo indicial ya que señala el referente e, incluso, como símbolo cuando transporta un sentido oculto, una ley que marca la diferencia. Tal vez, parte del problema está en la forma como se ha estudiado a la imagen.

La imagen no es signo, si acaso es prelenguaje constituyente de lo imaginario, un ámbito configurador del estadio del espejo. La imagen muestra, no nombra; dice lo que se le quiere hacer decir, por eso la codificación en el film no es posible, pues ¿cómo hacer un signo abstracto y único, de algo que remite a lo concreto de la realidad y que se mueve todo el tiempo? Esto no quiere decir que la imagen no sea parte del lenguaje, sino que excede la significación y apunta la dimensión simbólica del texto, por ejemplo, el fílmico.

El lenguaje no es únicamente un sistema de signos (verbales, icónicos o de otro tipo) codificados y convencionales, mediante el cual el ser humano se comunica, para obtener resultados constatables y eficaces; no sólo es lengua instrumental y utilitaria del pensamiento. El lenguaje es más que lengua, más que facultad de comunicación resultado de cambios operados en las capaci-



dades sensitivas, perceptivas y cognitivas. En su filogénesis y ontogénesis, el hombre evoluciona simultáneamente con el lenguaje, éste lo define en los múltiples avatares de la existencia. Lenguaje y pensamiento se necesitan mutuamente, aunque no se identifican, y es en esta diferencia que la dimensión simbólica se manifiesta como silencio o palabra sentida e indecible. El lenguaje construye un orden simbólico capaz de articular, como experiencia, el desgarró que el sujeto padece en su combate con lo real. La dimensión fundadora poético-artística del lenguaje, resiste el registro meramente significativo de éste; por eso, las palabras si no se vuelven a enunciar, "si no reencarnan, si no se resubjetivizan, se ahuecan, se vuelven signos tan objetivos –codificados– como vacíos" (Martín Arias, 2011, p. 20). Lenguaje y palabra, entonces, escapan al control consciente y cognitivo del analista. Esta zona de escape permite que la imagen pueda ser abordada desde el lenguaje, en tanto inscribe en su orden el deseo. Como ya se dijo, en estricto sentido, la imagen no es lenguaje, pues éste está estructurado y articula la experiencia y la imagen; en cambio, está en estructuración constante, por eso requiere de todo el volumen del lenguaje.

Si no es lenguaje, entonces ¿qué es la imagen? Es un constituyente del imaginario, convocadora de un referente, sensación –por demás fascinante– de que el sujeto se encuentra en contacto estrecho con el objeto; es decir, es huella de lo real. Y con esto se figuran dos operaciones matrices: por un lado, la imagen es analógica por defecto y por exceso, produce un plus ambiguo, dota al sujeto de sensaciones y emociones que en cualquiera de los extremos lo haría soñar, fantasear y hasta delirar; y, por otro, la imagen se codifica, para transportar lo concreto a lo abstracto y reflexivo, con predominio del significado. En el primer caso, la imagen se aproxima como huella a su modelo, pero éste, de algún modo, se camufla; en el segundo, al ser configurada por un encuadre, la exposición de la luz, el punto de vista, el tiempo y cualquier otro recurso fotográfico o cinematográfico, que incluye el tiempo concreto de la toma, la imagen actúa como lenguaje para constituir un discurso sobre lo real, cuyo estatuto de verdad, dependerá del punto de

vista del enunciadó y del lector-espectador. Lo real, por otra parte, es interpelado por la imagen de dos maneras: o bien lo oculta como imaginario que en su despliegue espejeante disuelve el cuerpo y su materialidad en la imagen fantasmática y aséptica de un cuerpo «perfecto» (por ejemplo la publicidad), o lo muestra desde lo brutal y singular, desde su rastro violento donde la huella, sin palabra que la ciña, alcanza lo real del caos y la angustia.

De suerte que leer y escribir en imágenes, es procesar conocimiento y emoción al interior mismo de la escala de iconicidad (oscilación entre lo concreto por semejanza y lo abstracto por convención). Sin embargo, algo que incomoda este acto de comprensión y lo pone en evidencia, es el uso de las tecnologías al acentuar el carácter indicial de la imagen, que recorta la semejanza e introduce la huella, la conexión física con el referente. Se puede decir de otra manera: la imagen está custodiada por discursos que oscilan entre la concepción de que ésta es una reproducción mimética de lo real —y, en ese sentido, espejo del mundo (semejanza)—, y la consideración de que es una operación codificada de las apariencias (convención por interpretación-transformación de la realidad, creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada). El filósofo y semiótico estadounidense Charles S. Peirce, que tanta atención puso a la iconicidad y analogicidad, propuso una clasificación del signo que ayuda a comprender la manera cómo se produce y se recibe la imagen. En primer lugar, está el icono o representación por semejanza; luego está el símbolo que relaciona al objeto con el cognoscente por medio de un interpretante o representación por convención general; finalmente, propone el índice o representación por contigüidad física, relación dinámica del signo con su correlato (Marafioti, 2005, p. 88). Ahora bien, si las dos primeras tienen valor absoluto y general, la última está dotada de valor singular o particular, puesto que se determina únicamente por su referente y, en esa medida, es huella de lo real, constatación de la existencia, del acto que la funda.

Philippe Dubois (1994), al pensar en la fotografía y siguiendo a Peirce, sistematiza el índice y su



correspondencia con el objeto referencial al proponer un principio cuádruple: la conexión física, su singularidad, su designación y su atestigüamiento (p. 49-50). El obstáculo epistemológico de Pierce –que reproduce Dubois– es considerar la imagen como signo, signo indicial. Esto supone que las cosas que se ven, representan otras cosas; es decir, son signos entre signos y representaciones entre representaciones, susceptibles de comunicarse con eficacia e interpretarse con dinámica y rigor lógico. Cosa que la imagen no hace, no puede hacer. Las imágenes fílmicas elaboradas por el cine vanguardista y posmoderno, por ejemplo, tan abocadas a lo real, a situarse fuera del simbolismo, son a veces cuadros, manchas, arañazos, retazos de memoria, pedazos de existencia. Estas imágenes, por sí solas, nublan el significado, no se enlazan para buscar significación. El cine postclásico, para usar la acepción de González Requena (2006) con la que se denomina al cine postmoderno, es expresión de una experiencia difícil de vivir –traumática si se quiere–, y, por eso mismo, difícil de comunicar. Las imágenes fragmentadas, reiterativas y troceadas son recuperables en el apalabramiento simbólico de su lectura donde el sujeto-lector es movilizad, y en la escritura con la cual se da sentido a ese desgarr, puesto que esa experiencia vuelve a ser vivida. Sin embargo, no hay lectura que considere con fidelidad lo que el autor ha querido decir, es imposible; el lector-espectador, más allá de la conciencia que el autor cree tener para decir y mostrar, lee y mira lo que escapa a su control.

De la transferencia de signos al lenguaje audiovisual

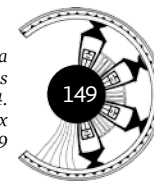
Esta transferencia del signo lingüístico al visual, acarreó varios problemas –y esto es ilustrativo del trasplante de conceptos y metodologías entre disciplinas–; entre otros, el de querer ver una gramática audiovisual o hablar de «lenguaje» audiovisual. Varios analistas hablan de la sintáctica de los planos, las secuencias, los fundidos, asemejándolos a las unidades léxicas, al vocabulario y a la semántica. Palabra igual imagen; secuencia igual frase, y demás. En todo caso, los analistas del cine se refieren a éste como una forma o sistema

de relaciones que la mente humana percibe entre los elementos que conforman una totalidad; en consecuencia, si un elemento deja de funcionar o funciona defectuosamente, afectará a toda la estructura del sistema. De manera que entre más el espectador conozca las funciones, diferencias y variaciones, similitudes y repeticiones del sistema, mayor será el placer formal; la actividad estética siempre será cognitiva, consciente y coherente. Dicen David Bordwell y Kristin Thomson (1995, p. 59), en *El arte cinematográfico*:

Todas las relaciones entre elementos de una película crean el sistema fílmico total. Incluso si un elemento parece completamente fuera de lugar en relación con el resto de la película, no podemos decir realmente que “no es parte de la película”. A lo sumo, el elemento no relacionado es enigmático e incoherente. Puede ser un defecto en el sistema integrado de la película, pero afecta a todo el film.

Cuando todas las relaciones que percibimos en una película son claras y están entretrejidas de forma equitativa, decimos que esta película posee unidad. Denominamos a una película unificada homogénea porque no parece haber omisiones en las relaciones formales. Cada elemento presente tiene un grupo específico de funciones, se pueden determinar las similitudes y diferencias, la forma se desarrolla de forma lógica y no hay elementos superfluos.

Para estos profesores e investigadores de la Universidad de Wisconsin, la unidad es a lo que tiende toda obra fílmica, pues es imposible que el ajuste y las relaciones formales sean tan precisas; por ello, cualquier falla o inconsistencia en un film, el neoformalismo lo tomará como un error, como una debilidad de la estética rodada-montada, como una falla de la percepción por parte del espectador. Recordemos que para esta posición que hace eco de la psicología cognitiva, la percepción está permanentemente activa, pues la mente no descansa, porque constantemente está buscando orden y significación. Nada escapa y todo parece controlado en la coherencia fílmica de la mirada neoformalista. Para los autores citados, la narración fílmica es un proceso que sugiere al es-



pectador una serie de peripecias y pasos que éste debe completar dadas sus competencias.

El film, entonces, funciona de tres formas: i) proporcionando unas instrucciones al interior de la trama y el estilo, es decir, existen unas expectativas formales que impregnan la experiencia que el espectador tiene del arte; ii) el espectador percibe y comprende según las condiciones esquemáticas de interpretaciones y experiencias previas, e involucra formalmente la distinción entre las emociones representadas en la obra artística y su respuesta emocional; y iii) el espectador recrea en su cabeza la historia o fábula que el film cuenta. De manera que el espectador, pieza central de este modelo cognitivista, capta las indicaciones (sombras, cortes, luces, sonidos y otras), apoyado en informaciones, inferencias, hipótesis sobre hechos pasados o futuros y experiencias previas. En síntesis, el espectador al hacer uso de sus competencias cognitivas y perceptivas, re-construye la peripecia narrada para transformar el caos en orden. Nada mal, si se piensa en el papel del analista ¿pero lo será igualmente del espectador?

¿Lengua o lenguaje?

Un libro que inaugura los estudios semióticos del cine, apartándose de lo ontológico y acoge lo metodológico, es *Ensayos sobre la significación en el cine*, del investigador francés Christian Metz (1964/1968/1972); para quien el «signo cinematográfico» no existe, porque hay múltiples signos que pertenecen a diferentes códigos, aunque, de hecho, el signo visual sea el más importante, puesto que está en la base de la imagen cinematográfica. De esto se deduce, que el texto fílmico es un texto sincrético, puesto que en él concurren códigos de diversa naturaleza, tanto visuales como sonoros; a su vez, éstos actualizan otros subcódigos, tan o más complejos que los primeros, los cuales pueden ser comportamentales, gestuales, urbanísticos, históricos, de vestuario, cromáticos y otros.

Ahora bien, si la imagen cinematográfica, tan compleja, intenta copiar los rasgos significantes del «mundo natural», jamás lo lograría hacer tal

y como sucede con la visión normal, pues la percepción construye esa realidad a partir de una actividad integradora, conduciendo a la noción de «signo» y de función semiótica. La conclusión es que nunca vemos el mundo como es, pues el sentido depende de la posición que ocupa el sujeto que percibe en el contexto desde el cual observa. El autor antes dicho, se pregunta por las condiciones bajo las cuales el cine puede ser objeto de la semiología. No son las lenguas y sus sistemas rígidos, los que dirigirán los estudios sobre los aspectos lingüísticos del cine, sino el lenguaje y sus sistemas flexibles. Del «montaje soberano» y su «cine-frase» o «cine-lengua» (Eisenstein, Kulechov, Vértov) que consideraba que el film se podía entender gracias a su sintaxis y su manipulación, se pasó al cine-lenguaje cuya sintaxis se puede entender, una vez se haya comprendido el film (Rosellini, Antonioni, Godard, Truffaut). Los procedimientos sintácticos convencionales o demasiado elaborados, producen dificultades para su comprensión, a no ser que el argumento de la película y la diégesis sean comprensibles, justamente en ausencia de tales procedimientos.

La inteligibilidad de un fundido encadenado o de una sobreimpresión nunca aclarará el argumento de un film, si el espectador no ha visto antes otras películas en las que figurasen de modo inteligible un fundido encadenado o una sobreimpresión. Pero el dinamismo narrativo de un argumento que se entiende a la perfección, porque nos habla en imágenes del mundo y de nosotros mismos, forzosamente nos llevará a comprender el fundido encadenado o la sobreimpresión, si no en la primera película en que los veamos, como mínimo en la tercera o la cuarta. Como afirma G. Cohen-Séat, el lenguaje del film se caracterizará siempre por estar totalmente inscrito de antemano en acciones y pasiones que nos importan (Metz, 1964/1968, p. 67).

De suerte que el discurso fílmico es un sistema abierto, difícil de codificar como una lengua. Las imágenes fílmicas son unidades de base ostensibles y poco discretas, cuya inteligibilidad natural guarda distancia mínima entre el significante y el significado. La imagen, entonces, no es unidad



de lengua, si acaso está en el orden del habla. El cine escapa a la segunda articulación y sólo de una forma metafórica se puede hablar de primera articulación. La confusión en cuanto a la "sintaxis del cine", para Metz, es haber establecido analogía entre imagen y palabra, secuencia y frase. El cine no es lengua, porque no es un repertorio codificado de signos, figuras o fórmulas a las cuales hacer constante referencia, sino que es un hecho de lenguaje, en tanto es discurso espontáneo y autorregulado. Este planteamiento del autor, incurre en una contradicción: la semiótica se estructura en el sistema de la lengua y no en el ámbito del lenguaje; no obstante, le apuesta a una semiótica de "los sistemas flexibles", recuperando, incluso, los aspectos más sencillos del lenguaje. Más que comunicación, el cine es expresión, más que significar, el cine muestra. El film, arte y lenguaje, es un sistema abierto que ofrece bloques de sentido de forma directa. Estos bloques de sentido siempre aparecen mezclados con otros sistemas distintos de significación cultural, social, estilística, perceptiva y otros.

Modalización secundaria

En paralela dirección, se puede citar una vertiente que intentó modularse sobre la lengua natural; es aquella que viene de Jury Lotman, investigador de la escuela de Tartu en Rusia; sus libros *Estructura del texto artístico* (1970) y *Semiótica del cine y problemas de la estética del cine* (1973), parten de la idea de que el lenguaje no sirve sólo para comunicar, sino, también, para crear modelos. De esto resulta que el arte (el cine) es un sistema de modelización secundaria creado sobre la lengua natural; de suerte que el cine (como otros sistemas de signos) actúa como superestructura de la lengua natural. La obra cinematográfica constituye un signo en el interior de otro sistema más amplio que es la cultura.

Junto al concepto de semiótica de la cultura, otra noción importante es la de texto, cuyo sistema básico es la lengua natural; sin embargo, en el texto se movilizan varios componentes extra-sistémicos, tales como la ideología, las convenciones sociales e innumerables códigos culturales. Y aun-

que el autor citado concibe el texto como entidad dinámica, cerca de lo que Saussure concebía como habla, no puede evitar relacionar la semiología con la comunicación y con la estructura de "un lenguaje propio"; otra lengua que tiene un conjunto cerrado de unidades de significación y de reglas de combinación con las cuales se transmiten mensajes (Lotman, 2011, p. 32).

Para el autor, el texto está constituido por definiciones tales como *expresión*, dado que se halla fijado en unos signos determinados, oponiéndose a las estructuras extratextuales; *delimitación*, puesto que se opone, en primer lugar, a los signos que no entran en su constitución según el principio de inclusión no-inclusión; y, en segundo lugar, a la estructura de las lenguas naturales y al carácter abierto e infinito de sus textos verbales; finalmente, el texto posee un carácter *estructural*, pues conserva una organización interna (pp. 70-73).

El lenguaje del arte, entonces, tiene una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí, pues está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico. No en vano, para Lotman, el arte es quizá uno de los procedimientos más económicos y compactos de almacenamiento y transmisión de información. Por lo que no sorprende que remate al decir que, también, tiene otras propiedades que llaman la atención del especialista en cibernética y, hacia el futuro, la del ingeniero constructor.

Esta «semioesfera» lotmaniana es el universo simbólico (sínico) donde tiene vida una cultura y se conforma por los actos comunicativos de los individuos, por la información y la memoria; aspectos estos que vienen de la teoría de la información. Razón por la cual, un texto jamás estará aislado, sino siempre en contexto y en interacción con otros textos y con el medio semiótico (Lotman, 1996, p. 90). En resumen, el texto artístico es algo así como un dispositivo pensante, pues está dotado de una memoria que trabaja a partir de discursos que recupera o borra; y los sentidos que produce dependen de la variación de los contextos culturales en los que el texto se semantiza y de las conciencias históricas con las que dialoga.



Signo visual

El Grupo μ del Centro de Estudios poéticos de la Universidad de Lieja, Bélgica, en su *Tratado del Signo Visual* (1992), intentó formalizar una semiótica de la imagen visual que cuestionará la primacía de lo lingüístico en esa transposición. Los estudios del Grupo mencionado (1993), encuentran una gramática de este «lenguaje» y se empeñan en dar cuenta, no únicamente del signo icónico y de su significado, sino también del signo plástico, textural³. Llamam la atención sobre los peligros del imperialismo lingüístico y critican la posición de los analistas de la imagen que pretenden reducir todo sistema de comunicación o de significación a lo que se puede decir y ven en la semiología visual «un inmenso análisis del mundo natural» que niega en tanto que semiología (p. 130).

Loable esfuerzo, sin duda, pero incurren en una ambigüedad: si la semiótica visual no está bajo el modelo de la lengua (signo verbal), sino del signo visual, entonces ¿por qué se empeñan en que todo texto visual (icónico y plástico o textual) no sea otra cosa que comunicable? ¿es posible una comunicación por fuera de la lengua? Pues este propósito lo sostiene el grupo desde la introducción al tratado: «desbrozar el terreno sobre el que se asentará una teoría de la comunicación visual» (p. 19). A lo largo de sus copiosas páginas, el Grupo μ no logra evitar una conclusión obvia: todo sistema de comunicación o de significación se puede decir, verbalizar, aunque no siempre iconizar. Lo contrario, en cambio, es posible: todo icono visual es verbalizable. Esto contesta por qué la semiótica ha podido atender a su discursividad sin que se haya preguntado si con ello entra en el sentido

3 En el signo visual se pueden distinguir dos planos: el signo icónico y el signo plástico, con sus respectivos significante y significado. El signo icónico no es una copia del mundo natural, sino una reconstrucción, de allí que sea el producto de una triple relación entre tres elementos: el significante icónico, el tipo y el referente del «mundo natural» que se debe entender como otro signo. Por su parte, el signo plástico es analizado desde el punto de vista de los sintagmas de formas (Gestalt), sintagmas de los colores y sintagmas de texturas, y los significados reposan en sus relaciones. El significado plástico es relacional y topológico, y sus unidades son estructuradas por el sistema textual más que por el código. Cualquier análisis plástico esta bajo el dominio de las oposiciones estructurales ya establecidas por A.J. Greimas en su texto fundador: *Semiótica figurativa y semiótica plástica* (1984): Alto/bajo, abierto/cerrado, simple/compuesto, claro/oscuro, liso/rugoso, etc. (Blanco, 2003, pp. 27-36).

propiamente visual que padece la experiencia del sujeto. Se puede decir de esta otra manera: analizar el texto implica ir más allá de la aprehensión de pertinencias y diferencias, pues el sujeto espera que su experiencia, su goce, tengan sentido como enunciado (lo dicho) y como enunciación (lo que está diciendo), productividad de un relato simbólico que lo soporte.

La percepción visual es cognitiva, nada dice del sujeto

Desde otra vertiente, un pensador como Rudolf Arnheim en su clásico libro: *Pensamiento Visual* (1998), ha observado con detenimiento y profundidad a lo largo de su carrera docente e investigadora en la Universidad de Harvard, cómo los conceptos a los que remite la palabra, son imágenes perceptivas, operaciones de pensamiento que consisten en tratar estas imágenes. Considera que la palabra no puede sola provocar la reflexión; en este sentido, distingue dos tipos de pensamiento perceptivo: “cognición intuitiva y cognición intelectual”. La primera se organiza en redes interactivas; en cambio, la segunda forma una cadena verbal o matemática. De esto resulta que no se puede pensar sin imágenes, porque éstas ya son pensamiento intuitivo, innato, gestáltico. La imagen moviliza todas las partes del cerebro, desde la más arcaica hasta la más evolucionada, lo que significa que escapa, por lo menos en parte, al lenguaje verbal. Para Arnheim (1998, p. 27), en el hombre moderno, «la enfermedad empobrecedora» es, justamente, la escisión entre sensación y pensamiento. Y aunque incluye la actividad de los órganos de los sentidos, reubica la vista como percepción visual “cognitiva”. El sujeto no es otra cosa que percepción cognitiva: recepción, procesamiento de información, memoria y aprendizaje. Arnheim tiene el valor de proponer que lo visual es otra forma de pensamiento; no obstante, abre la sospecha, porque intenta racionalizar toda sensación y toda experiencia subjetiva.

El exceso de racionalismo limitó las fronteras de las disciplinas interpretativas y analíticas, y ejerció hegemonía sobre la verdad que el saber lingüístico podría proporcionar, ubicado, como ha estado,



desde el modelo científico lógico-formal. De suerte que para la semiótica, la significación audiovisual es cognitiva, conduce al intercambio de información en tanto que trasmite procesos de significación que puedan ser reconocidos y traducidos. El propio Umberto Eco, en su tratado: *El Signo* (1988), definió la semiótica como una técnica de investigación que logra describir el funcionamiento de la comunicación y de la significación. Desde luego que este metalenguaje se define más por su gestión que por su objeto, por el interés en la relación significante/significado y en el funcionamiento estructural y contextual del signo.

Y del sujeto nada se dice, no se habla, pues sus huellas tan concretas como perturbadoras, no son detectadas, apenas presentidas y mal señaladas en la relación yo-tú; pronombres abstractos que intercambian información y procesos narrativos entre dos entidades igualmente abstractas, puramente discursivas, como son enunciador y enunciatario o narrador y narratario. La teoría literaria via estructuralismo, en su pretensión científica, desarrolló la narratología como compendio de estrategias semióticas de gran aplicación en el cuento y la novela; posteriormente se desplazó al teatro y alcanzó finalmente al cine (S. Shatman, G. Genette, C. Bremont, Mieke Ball, C. Bobes Naves, C. Segre).

Para los semiólogos (y semióticos), el texto fílmico, por ejemplo, no es tomado como estético e intransitivo, y, por consiguiente, como experiencia para el sujeto; olvidan que en el texto artístico trabaja el deseo del sujeto. Si el discurso audiovisual es funcional por estar pragmáticamente orientado, el texto artístico en su vinculación a la dimensión estética carece de pragmática o de "estratégica", pues suspende la situación contextual para entregarse al goce.

Texto, narración y relato

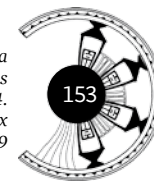
La teoría del texto es una crítica a la episteme cognitivo-comunicativa, que fundamentada en la psicología cognitiva, asume la narración nada más que como causalidad psicológica y como el lugar donde el análisis se instaura a partir de hipótesis e inferencias (Bordwell & Thomson, 1995). De igual

forma, la crítica es para la semiótica, donde la significación clausura el sentido y aparta el tiempo real por uno lógico y abstracto; vale decir, estructural, intemporal (Levi Strauss, 1949; Greimas, 1966).

La narración así entendida, sucede y se transforma entre operadores textuales (narrador/narratario) en los niveles de superficie sintácticos y significativos, desconoce el sentido que la experiencia forja en el sujeto al enfrentar el tiempo real, que no es causal, ni numérico, ni infinito, sino todo lo contrario, esto es, casual, azaroso, deseante, finito (González, 2006, pp. 475 y ss.).

Gran parte de la confusión, según da cuenta González Requena (2006), reside, no únicamente en haber insistido en el paradigma de la causalidad psicológica en detrimento de la causalidad narrativa –al intentar reducir toda experiencia humana y social al modelo comunicativo–, sino, además, en no haber detectado la motivación genérica que se impone a la causal, y solapar de tal modo el deseo que el relato alberga como experiencia para el sujeto. Una consecuencia de todo esto, es no distinguir los tipos de narración que, entre otras razones, no dependen de la causalidad psicológica de los personajes, sino de las diversas maneras (perceptivas, teóricas, artísticas) cómo cada época histórica asume y adapta el principio de realidad. Es decir, que entre el acercamiento realista o naturalista (cine arte vanguardista, de ensayo o de autor, principalmente europeo) y el alejamiento convencional, siempre verosímil –maravilloso, «engañoso» y, por eso mismo, fascinante–, que arroja una causalidad narrativa del orden del relato mítico (cine clásico americano, principalmente hollywoodense), hay varios matices y tipos genéricos, cada uno con sus leyes y características internas.

Para el análisis cognitivo-comunicativo, el objeto-significación es compartido por las figuras del enunciador y el enunciatario que, traducidos a la narratología, terminan siendo narrador/narratario. De cualquier forma, son funciones articuladas en una matriz atemporal, lógica y abstracta del discurso en donde, una vez compartida y descodificada la información (la significación transmitida), las dos figuras –sólo en apariencia antagónicas–,



devienen iguales, y pueden, por ello mismo, intercambiarse para borrar sus diferencias. En el relato, por el contrario, cesa el proceso comunicativo, puesto que en éste el sujeto procura un objeto que no puede ser compartido, sino arrebatado, tal como el protagonista, a fin de que sea exclusivo, lo hace con el antagonista en un combate; finalmente, el sujeto obtiene el objeto de deseo en el transcurso de una experiencia única e irrepetible⁴.

Si el texto es ese ámbito interior al discurso, donde el lenguaje trabaja no únicamente con la economía de la información, sino con todo su volumen de códigos y signos, y, por tanto, es ese tejido de deseo y experiencia donde se trama el sentido y el sujeto se conforma, el relato es la «narración del trayecto del deseo de un sujeto, configurado por su tarea y su objeto» (González, 2006, p. 521). Equivale también, a definir el texto-relato como una narración de suspenso donde la emoción está completamente involucrada, hasta el punto de hacer que el lector participe de su estructura temporal de dilación, actualización y resolución (formulación de la expectativa, tiempo de suspenso y resolución de esa expectativa). Se habla de relato antes que de narración, dado que la narratología cognitiva y la semiótica no hicieron la diferencia y trataron de manera confusa a estas dos categorías, indispensables para deslindar el análisis comunicativo del discurso del textual. La narración, por ejemplo, obedece a la causalidad y ordenación sintagmática de enunciados, a la máquina lógico sintáctica de superficie constituida por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado que implica cambios o transformaciones, llamado por A.J. Greimas y Courtes (1990, pp.130 y 381) «programa narrativo». Para estos autores es la presencia o ausencia de dicho sintagma o sucesión jerarquizada, la que define «el valor constitutivo del relato», es decir, la naturaleza narrativa o descriptiva de los relatos (por ejemplo, audiovisuales).

⁴ Es central para la Teoría del Texto, la reactualización del pensamiento etnológico de Vladimir Propp, desarrollado en: *Morfología del cuento* (1928). Las funciones (acto, conducta, acción) no son operaciones lógicas como leyó Greimas, sino sucesiones temporales, y el «argumento» no es el tema abstracto del contenido como pensó Levi Strauss, sino el conjunto de acciones y de los acontecimientos que se desarrollan concretamente en el curso de la narración.

El programa narrativo, entonces, es la acción satisfactoria o de fracaso entre el sujeto y el objeto de su deseo, y se presenta en toda narración, de la siguiente manera: 1) al principio el sujeto carece del objeto de valor y al final lo obtiene; 2) el sujeto carece del objeto de valor y al final no lo consigue (es un final trágico); 3) el sujeto tiene el objeto de valor y al final lo pierde (final desdichado), y 4) el sujeto posee el objeto de valor y al final lo mantiene. Los Programas Generales Narrativos (PGN) se componen de programas narrativos más pequeños denominados *Microprogramas narrativos*. En el PGN, el «actor» se encuentra con dos gramáticas: la narrativa, superficial y antropomorfa, y la fundamental, profunda y estructurada de una manera lógica y abstracta. A esta última, comparece el sistema de oposición binario característico de la mente que rige la narración en su nivel profundo. Estas oposiciones binarias que se agrupan en campos semánticos, dándole homogeneidad al discurso, se denominan *isotopías*; por esto, los semióticos citados entienden un haz de categorías semánticas redundantes que hacen posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades en una lectura única (pp. 30, 188).

González Requena (2006) anota que, a la manera greimasiana, se entiende el relato como un sinónimo de «discurso narrativo», cuya característica sería una cadena temporalizada de acciones: causa-efecto-causa-efecto. Este encadenamiento lógico desdibuja la experiencia del tiempo que, en el texto-fílmico, por ejemplo, fluye de manera ilógica y sin sentido (p. 500). De manera que, el relato es el principal modo de acontecer narrativo que alcanza el máximo de sentido –aquel que da fundamento al mito, al cuento maravilloso y a la narración clásica–, y no se articula desde la causalidad psicológica o empírica de los sucesos, sino en los dominios del deseo en tanto acción; articulado bajo las estructuras de la donación que es el deseo de cumplir con el mandato (el Destinador/Ley destina la tarea al Sujeto/Destinatario), y la carencia que es el deseo de conquistar el objeto (El Sujeto carece del Objeto), el relato cortocircuita la causalidad y jerarquiza los actos de los sujetos narrativos, al reconocer su devenir azaroso e incierto.



Del análisis y el punto de ignición

Lo que está en juego en el análisis de los textos, en el caso presente, los fílmicos, es el acceso semiótico o hermenéutico, en la medida que ha sido definido y practicado: descomposición en niveles y unidades, clasificación y descripción de su estructura. También se conoce esta práctica de lectura, como segmentación, taxonomía y combinación. Con los desafíos de la lingüística textual y del discurso, la semiótica narrativa y los estudios cinematográficos, estos planteamientos típicos del estructuralismo entraron en crisis y fueron replanteados. La idea de sistema es sustituida por la de proceso: interacción de elementos, juego entre componentes y prácticas significantes. Desde este punto de vista, el análisis se plantea como *recorrido* que parte de un objeto concreto que se fragmenta y se vuelve a componer, «volviendo al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y su mecánica» (Casetti, & Di Chio, 1998, p. 17). De hecho, en este recorrido lo que se busca es un objeto (el film) esclarecido por la inteligibilidad de la arquitectura, de la dinámica y de los movimientos. El fin es encontrar la funcionalidad del discurso que el texto comporta: qué comunica, cómo lo hace y cuáles son sus relaciones y qué tipo de preguntas pueden formularse. Al respecto, González Requena (1995, p. 13) dice:

Quando sabemos en qué consiste algo, sabemos cómo orientar su abordaje. Así, cuando de un objeto funcional se trata, sabemos que podemos examinarlo a la luz de su funcionalidad; si sabemos para qué sirve, sabemos cómo analizarlo: buscamos los mecanismos de su eficacia.

En el análisis cognitivo e informativo, el investigador sabe qué busca, pues la significación pertenece a su disciplina, que bien puede ser sociológica, histórica, lingüística, ideológica y demás. No obstante ¿qué ocurre cuando se trata de un discurso cuya interrogación es artística? Y porque es estética la experiencia que desata el texto, esta no es funcional, carece de pragmática y de relaciones de significación contextuales que expliquen los movimientos lógicos de su estructura. De tal forma, el análisis textual no puede ser objetivo, sino subjetivo; mas no por ser subjetivo, deja de

ser riguroso y configurar una verdad simbólica fruto de la correlación entre los actos y las palabras que los nombran. Esta verdad difiere de la cognitiva, donde los datos de la realidad empírica son —al menos así se piensa—, fielmente traducidos a los signos que los reemplazan e intercambian.

De calculable, la mirada cambia a emotiva, y la información se vuelve opaca o falla en la comunicación. Del experimento se pasa a la experiencia del sujeto y a la producción del deseo; de la voluntad consciente a la expresión inconsciente. En el texto artístico, el lector es interpelado y convocado insistentemente, porque hay algo que resiste a toda explicación consciente. Esta es la razón por la cual el analista debe desconfiar cuando cree que ha entendido de inmediato, cuando cree que las declaraciones del autor y los estudios que se han hecho sobre la obra, esclarecen su comprensión del texto artístico de manera definitiva. Sin duda, hay que tener en cuenta la información del autor como otro texto que hace parte de la lectura; pero nada más verdadero —dice González Requena (citado en Casanova, 2007, p. 12)— que aquello que la obra misma despliega en la experiencia analítica:

Nada como eso se aparta tanto de la experiencia estética misma, que, si es realmente tal, nos obliga siempre a desplazarnos de los lugares comunes que amueblan nuestras seguridades cotidianas para hacernos chocar con algo que nos interesa, porque nos escuece en la misma medida en que se resiste a nuestro entendimiento. No otra cosa es lo que nos hace retornar al texto artístico, en busca de esa verdad hiriente que lo habita y que por ser tal hiede de las seguridades del fácil entendimiento.

La experiencia estética desplaza el entendimiento hacia una zona de suspenso, cuyo eje es el *Punto de ignición*: aquello que no puede entenderse a simple vista, y aun cuando se sabe que está en el texto de manera reticente, no puede evitarse, porque, justamente, en ese lugar hay goce, retorno a lo que quema⁵. En la enunciación, el sujeto deja

⁵ El *Punto de ignición* es una noción propuesta por Jesús González Requena, para afrontar la lectura del texto en general, y el fílmico en particular, como «saber de procedimiento» y no como «mera garantía de objetividad» (1995, pp. 37-38).



sus huellas, pero, sobre todo, en su punto de reiteración y tensión más alto; es aquí donde comienza la experiencia estética. Es preciso, entonces, apuntalar en el texto artístico, el sentido como trayecto de la experiencia del sujeto que lee y, ese sentido, esa emoción, esa singularidad que tiene lugar allí y conmueve, debe ser analizada comenzando por *el punto de ignición* (González Requena), *ombbligo del sueño* (S. Freud), *inconsciente óptico* (W. Benjamin), *punctum* (R. Barthes). Es decir, el lugar donde el lector es convocado, interpelado, atraído, seducido, absorbido una y otra vez, sin comprender cómo ni por qué, y es en esa fascinación del objeto y su deseo, donde el sujeto de carne y hueso inicia la promesa de un relato.

Esta reiteración a lo que hiende y quema, es la garantía más acuciante de este tipo de análisis, pues requiere, como condición previa, la relectura del texto y el deletreado lento del mismo, como un escáner demorado que hace aflorar las resonancias que constituyen la verdad subjetiva que carga la obra. Es una lectura irrespetuosa –diría Roland Barthes (1984) –, puesto que interrumpe el texto al leer y levantar la cabeza. En consecuencia, el texto fílmico es más artístico que informativo; no sólo transporta significación, sino que la excede, dado que la producción de su discurso audiovisual es estética y comporta múltiples relaciones del sentido. Considerar el film, por ejemplo, como una obra cuyas partes pueden ser analizadas en virtud de comprender únicamente cómo está hecha y cómo funciona, no tiene fortuna estética. Analizar un film desde la omnipotencia del investigador cuya lectura enciclopédica y lógica cree re-hacer el texto a su imagen, e impide que algo se le escape, seguro de dominarlo por completo, es olvidar la energía (pulsión) y dinámica (deseo) que lo anima, más allá de ser un conjunto de órganos o un ensamblaje de sensaciones y conocimientos. La técnica que la racionalidad moderna conquistó, reduciendo lo real a lo que es científicamente detectable y medible, hizo posible la quiebra del relato fundador de la civilización que, más allá de la racionalidad misma y su explicación lógica e, incluso, más allá de lo bello, hay una experiencia radical, por ejemplo, de lo sublime que hay en el horror.

El realismo vacío prolongó el positivismo lógico y su funcionalidad del mundo como una estructura de signos que intercambian su información en el mismo sistema, para buscar la eficacia de la comunicabilidad en el mundo. Lo humano se desplazó desde el sujeto al objeto científico. La obra de arte fue descubierta una vez más, pero en esta ocasión, como estructurada y consolidada al igual que un sistema operativo. La metáfora de la máquina que re-produce la *realidad*, surcó la historia contemporánea con tanta fuerza, que desplazó la imaginación simbólica, ocultándola como no digna de interés y, por consiguiente, especuladora y desvirtuadora de la condición humana. En pleno auge de las vanguardias, el formalista ruso Viktor Shklovski, le esbribía al famoso lingüista Román Jakobson en 1922: «sabemos ahora cómo está hecha la vida y también cómo están hechos Don Quijote y el automóvil» (citado en Volek, 1992, p. 21)⁶. Desde el formalismo, los textos artísticos como los técnicos resultan iguales, pues éstos no serían otra cosa que la exacta disposición de las partes y la suma de procedimientos estilísticos. Lo que se entendía, entonces, era que las leyes lógicas arman las formas lingüísticas, su funcionalidad y su gramática; de suerte que, para el caso del film, por ejemplo, planos yuxtapuestos o colocados de forma simultánea, pero continuos, producen percepciones y significados distintos. Es de esto, de lo que trata el efecto de Lev Kuleschov y su laboratorio experimental de «montaje de planos americanos» o «desglose» que, más tarde, produciría el montaje constructivo de Vsévolod Pudovkin, donde una figura retórica como la metáfora, por ejemplo, substituye un elemento significativo por otro.

6 Victor Shklovski hizo parte de la *Opoiaz* (Sociedad para los estudios de la lengua poética), y junto a Borís Tomashevski, Wladimir Propp, Luri Tiniánov, Borís Eichenbaum, Román Jakobson, entre otros, comenzaron a publicar sus trabajos a partir de 1916. La *Opoiaz* orientada por la lingüística y la lectura de la obra de arte que busca lo específico artístico o la «artisticidad» («literariedad»), propuso términos operativos como «literariedad», «extrañamiento», «desautomatización», encaminados a comprender los fenómenos del arte (la literatura) como homogéneos, en tanto producen iguales resultados: ruptura e innovación. El formalismo intentó ser una teoría autónoma y concreta que diera cuenta de los textos artísticos, no en su particularidad, sino como propiedad esencial para toda obra de arte: lo específico de la literatura, del cine, de la plástica y otras. La diferencia específica del arte, sin embargo, no se expresa en los elementos que lo constituyen, sino en la utilización particular que se hace de ellos. Qué cerca está ya el estructuralismo, pues la intercomunicación de esas partes y esos niveles de la obra y, de esta, con el exterior, pronto se denominó significación (Cf. Tynianov, Eikhenbaum, Shklovski, 1973).



Una fotografía inanimada, con la creatividad del montaje, logra tomar vida en una forma cinematográfica.

La reconstrucción del sujeto desde el inconsciente

Si bien el desconstruccionismo posmoderno ha llevado a cabo una radical crítica al sujeto cartesiano que instauró la ciencia lógica y matematizada de la modernidad, designándolo como una ficción discursiva y un efecto de mecanismos textuales descentrados, que insisten en la inter-subjetividad discursiva y en la verdad condicional o más conveniente, la Teoría General del Texto intenta reconstruir la subjetividad, no desde lo cognitivo y semiótico cuyos operadores codifican y descodifican, sino desde el inconsciente, desde el ámbito de la experiencia humana del lenguaje y la función simbólica de la palabra. En el intercambio simbólico, producto de la enunciación, se inscribe el sujeto, pero no el nombrado en el enunciado, ni tampoco el empírico que toma la palabra, sino el sujeto aquel que toma posición de la lengua y se la apropia, como observa Emile Benveniste (citado en González, 1999, p. 20):

Sabemos, por otra parte, que entre el sujeto y la ley se extiende, incluyendo ambos elementos, el universo del lenguaje: No hay ley sin lenguaje que la enuncie (que enuncie, a la vez, lo permitido y lo prohibido); por otra parte, no hay identidad posible del sujeto al margen del lenguaje, pues sólo en el lenguaje esta puede producirse a partir de la afirmación del individuo como sujeto de la enunciación.

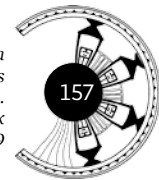
De manera que la Teoría General del Texto sabe de la interlocución y de lo que en ese acto de habla se conforma: el sujeto y la subjetividad. El problema del sujeto, es someterse al orden del lenguaje y de la ley, escribir para vincular simbólicamente ese cronotopo llamado deseo. La teoría del deseo, de la cual la semiótica no da cuenta, hace parte, junto a la teoría del sujeto, de la teoría textual. Autores como Greimas (2002) y Barthes (2009), una vez revisaron sus discursos, formularon el uno desde las pasiones y, el otro, desde el deseo, avan-

ces significativos al respecto. Sin embargo, para el primero, el sujeto no es sino «un operador del discernimiento», no otra cosa que «un conjunto de relaciones en el seno de una categoría –el cuadrado semiótico como objeto cognoscitivo formal» (p. 41). El segundo, por su parte, identificó el sujeto, la enunciación y el deseo, al observar que el lector tiene una relación fetichista con el texto al entrar en el orden del suspenso, sorprendiéndose y desfalleciendo en la imagen del puro goce, y estableciendo una «relación con el acto de escuchar la escena originaria» (p. 54). De manera que la lectura y la escritura –que en la sociedad del consumo, son prácticas volcadas hacia lo redituable–, se liberan a través del deseo, puesto que ya no se piensa el texto como estructura, sino como proceso en estructuración, movimiento que perfila lo indecible entre los signos y los significados. Eso indecible posee un carácter «deshilachado» –dirá Barthes (1996)–, que hace parte de la estructuración.

El análisis textual no intenta describir la escritura de una obra; no se trata de registrar una estructura, sino más bien de producir una estructuración móvil del texto (estructuración que se desplaza de lector en lector a todo lo largo de la Historia), de permanecer en el volumen signifiante de la obra, en su significancia. El análisis textual no trata de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien cómo estalla y se dispersa. (p. 141).

La lectura desestabiliza la estructura, disuelve el saber científico, justo allí donde no debe reinar, y reduce la tecnificación del acto de leer metódico, sometido a reglas. Ahora bien, eso que no se puede decir así tan fácil, eso que se oculta en el texto artístico, puede ser leído y escrito como orden simbólico, dimensión textual capaz de evitar el desgarramiento que el sujeto experimenta frente a lo real. Por esta razón, el texto es una continua interrogación e «importa no tanto como palabra dicha, sino como palabra naciente, sentida» (González, 1995, p. 18).

La diferencia radical entre Barthes y González Requena, es el hecho de que el francés



apunta, una vez dinamitada la estructura del texto, a las estructuras múltiples resultado de la lectura y a la apertura plural (polisemia) del sentido, con fragmentación del texto y deconstrucción del sujeto al preservar «la multiplicidad simultánea de los sentidos, de los puntos de vista, de las estructuras, como un amplio espacio que extendiera fuera de las leyes que proscriben la contradicción» (Barthes, 2009, p. 57). En cambio, el español le apuesta a que esa estructura hecha pedazos por la deconstrucción, es preciso reconstruirla ya no como una verdad objetiva o dato científico pragmático, operativo, sino como verdad subjetiva y sentido último del sujeto del inconsciente y su experiencia de lo real. Es más, las verdades objetivas y, por tanto, desubjetivadas, no son lo real, pues éste es lo singular e irrepetible. El campo de la verdad y de su eficacia simbólica, es el de la palabra (el relato y su promesa) que «instaura algo que no existía antes de ser pronunciada» (González, 2003, p. 14).

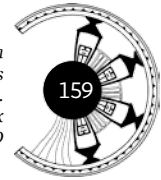
CONCLUSIONES

El análisis textual no busca la deriva ni la pluralidad de los sentidos, ni su juego y combinatoria, sino su centramiento y su reconstrucción enunciativa que le da sentido con la palabra a lo indecible. El deseo logra articular la pulsión (tensión liberada) y la textualiza sujetándola a la dimensión simbólica de la palabra. Se trata de articular la experiencia del sujeto de la enunciación, en el ámbito material donde se conforma, es decir, en la escritura-lectura fílmica. Leer y escribir no equivalen a comunicar, pues si la estructura del texto se mueve y se transforma, el sujeto (lector/escritor) se ve obligado a retornar al lugar donde algo le apasiona aunque no lo entienda; tampoco leer y escribir es enunciado que cristaliza en signos (qué dice), sino, ante todo, es enunciación (lo que está diciendo). Lectura vuelta escritura, relato, deseo, suspenso, experiencia; esfuerzo por apalabrar lo indecible (el espacio sagrado del texto artístico), búsqueda simbolizada que construye el sujeto para enfrentar la presencia de lo real.



REFERENCIAS

- Arheim, R. (1998). *Pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología* (Trad. de Alberto Méndez). Madrid: A. C. Editor.
- Barthes, R. (1996). *Del análisis estructural al análisis textual*. En E. Sulla (Ed.), *Teoría de la novela*. (Antología de textos del siglo XX). Barcelona: Crítica-Grijalbo-Mondador.
- Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Blanco, D. (2003). *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Casanova Varela, B. (2007). *Leyendo a Hitchcock, análisis textual de North by Northwest*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. (3ª reimp.). Barcelona: Paidós.
- Dubois, Ph. (1994). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (1986). *La interpretación de los sueños*. (Obra completa, t. 2). Bogotá: Planeta-Agostini.
- González Requena, J. (1985). Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico. *Revista de Ciencias de la Información*, 2. 15-40.
- González Requena, J. (1995). El análisis cinematográfico. En J. González (Comp.). *Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Madrid: Editorial Universidad Complutense.
- González Requena, J. (1996). El texto: los tres registros y una dimensión. *Revista cultural Trama & Fondo*, 1. 5-27. Recuperado de http://dl.dropbox.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_1.pdf
- González Requena, J. (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (2000). Texto artístico, espacio simbólico –con El espíritu de la Colmena como fondo. *Trama & Fondo*, 9. 25-44.
- González Requena, J. (2002). *Los tres Reyes Magos, la eficacia simbólica*. Madrid: Akal.
- González Requena, J. (2003). Teoría de la verdad. *Revista Trama y Fondo*, 14. 75-94.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.



- Greimas, A.J. (1966). *La semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1987
- Greimas, J. A. & Courtes, L. (1979/1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, J. A. (2002). *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI, 2da. edición en español.
- Groupe μ . (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Lévi-Strauss, Claude (1949). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1969.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, Y. (1970/2011). *Estructura del texto artístico*. (V. Imbert, trad.). Madrid: Akal.
- Marafioti, R. (2005). *Charles S. Peirce: el éxtasis de lo signos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Martín Arias, L. (2011). Lenguaje y Conocimiento. *Revista Trama & Fondo*, 31. 7-31.
- Metz, Ch. (1964/1968). *Ensayos sobre la significación en el cine*. (vol.1). Barcelona: Paidós.
- Volek, E. (Ed.).(1992). *Antología del formalismo ruso y el Grupo de Bajtín*. Madrid: Editorial Fundamentos.