Unidad 15

- El análisis de la comunicación.

6. El análisis de la comunicación

6.1. Comunicar el film, comunicar en el film

6.1.1. *El texto fílmico: objeto y terreno de la comunicación*

Comunicar significa convertir algo en común: conseguir que cualquier cosa, en nuestro caso un texto, pase de un individuo a otro; y conseguir que estos dos individuos, en nuestro caso un destinador y un destinatario, compartan la misma cosa. En la comunicación, pues, se halla inscrita la idea de un cambio de manos y de una convergencia: en el fondo, comunicar es intercambiar, es decir, realizar un gesto en el que se llevan a cabo tanto una transferencia como una participación, tanto una transmisión como una interacción.

Este gesto, sin embargo, plantea un problema. Aparentemente, la comunicación supone un momento exterior a lo que se comunica. De hecho, el texto permite e incluso motiva el intercambio, pero no por ello participa activamente en él; es el objeto que se transmite y en torno al cual se interactúa, pero no se confunde ni con aquella transmisión ni con esta interacción. En otras palabras, en la comunicación el verdadero factor en juego son los participantes con su comportamiento concreto, y no el texto con su arquitectura y su dinámica. Esto parece ser cierto sobre todo para el film, término de un intercambio que se realiza «gracias» y «en torno» a las imágenes y a los sonidos, pero también «en el exterior» de éstos: por ello un análisis interno puede parecer incorrecto y confuso. En realidad, cada texto, incluido el film, no es indiferente al juego en el que interviene: es cierto que es ante todo el objeto de la comunicación, es decir, el «bien» transmitido o el «correo» de la interacción, pero también es algo más, un lugar que delinea y condiciona la comunicación misma.

Para explicarnos mejor, tomemos como ejemplo límite un texto producido y recibido en la presencia simultánea de destinatario y destinatario, es decir, un fragmento de conversación. Resulta puramente ilusorio pensar que las palabras de esta conversación, además de ser un objeto de intercambio, no puedan actuar o incidir sobre el acto lingüístico que las alberga. Tomemos a los participantes en la comunicación: en estas palabras, quien habla se retrata a sí mismo y a su interlocutor, y a la vez usa este retrato como término de comparación entre el comportamiento propio y el ajeno: en resumen, se otorga una máscara que funciona como *alter ego*, pero un *alter ego* en cierto modo vinculante. Veámoslo todo con más detalle.

Por un lado, hay que advertir que la comunicación, incluso la más banal, lleva consigo procesos de *representación*. El destinatario, ya sea explícitamente, a través de sus declaraciones directas, o implícitamente, a través de sus elecciones lingüísticas, se autorrepresenta como fuente del discurso: lo cual significa que propone una definición de sí mismo como locutor más o menos implicado en sus propias palabras («Yo creo que...»); o bien: «Sencillamente supongo que...»); una definición de su modalidad como hablante («Como amigo he de decirte...»); o bien: «Como experto...»); y una definición de la actitud que adopta hablando («Desdramatizando la cuestión...»); o bien: «Tratando de comprender todas las razones...»). Del mismo modo, el destinatario representa en su discurso al destinatario, esta vez en cuanto posible terminal: lo cual quiere decir que además del interlocutor se definen su rol, su modalidad y su actitud.

Por otro lado, también hay que decir que estas representaciones constituyen *principios regulativos*: cuando el destinatario proporciona una cierta definición de sí mismo y del destinatario, se empeña en comportarse de una determinada manera y espera que el otro se comporte en consecuencia. Esto significa que las palabras de la conversación, desde el mismo momento en que ofrecen una imagen de los participantes, acaban por asumir esta imagen como comparación de las acciones concretamente realizadas; diseñando una identidad, crean un elemento al que vincular el juego. Hablante y oyente deben entonces enfrentarse con la idea de sí mismo que circula

en su discurso, tanto si quieren actuar en conformidad (ratificando esa misma imagen), como si quieren actuar de otra manera (cosa que pueden hacer sólo a condición de proporcionar una nueva imagen de sí mismos). En resumen, las palabras de la conversación proporcionan máscaras que una vez puestas fijan «las partes» que cada uno debe desempeñar. En este sentido, el texto no es sólo un lugar de representación, sino también una fuente de normas.

Hasta aquí hemos insistido en la representación y la autorrepresentación de los participantes: pero la comunicación, más allá de los roles, de la modalidad y de la actitud de los que toman parte, define también la amplitud y los modos del intercambio. La *amplitud* viene dada por la finalidad práctica, como dar y recibir informaciones, crear relaciones personales, conocerse mejor, etc.; o bien por necesidades particulares, como manifestar un auspicio, definir un empeño, establecer un estado de cosas, enunciar una posibilidad, etc.; o, finalmente, por cosas sin utilidad alguna, como el simple deseo de pasar el tiempo. En cuanto a los *modos*, pueden convertir la comunicación en un intercambio, según los casos formal o informal, paritario o jerárquico, participado o marginal, etc. Y también estas definiciones, que conducen a representar en el discurso de forma más o menos explícita su finalidad y sus modos, resultan en cierto modo vinculantes: el acto comunicativo deberá tenerlas en cuenta, tanto si las quiere respetar como si las quiere cambiar. El resultado de todo esto es que el texto acaba pareciendo algo más que un simple objeto intercambiado; representando en sí mismo los propios términos de este intercambio, y otorgando a estos términos un valor regulativo, se propone como objeto que comunicar y a la vez como *terreno* de la comunicación misma.

Resumamos cuanto acabamos de decir. La comunicación, en su propio desarrollo, por un lado proporciona una definición de los participantes, de la finalidad y de los modos que la sostienen; y por otro hace que tales elementos actúen como verdaderos principios reguladores. El efecto es la reabsorción de los términos y las condiciones del intercambio en el interior de lo que se intercambia: *el objeto que se transmite y en torno al cual se interactúa es también el terreno de la transmisión y de la interacción*. Ahora bien, si esto tiene lugar en

lo que se refiere a las palabras de una conversación, con mayor razón deberá aparecer en aquellos textos que no plantean la presencia simultánea de destinatador y destinatario, y que por eso tienen necesidad de aclarar, a través de indicaciones explícitas, lo que les mueve, hacia quién se mueven, por qué, de qué manera, etc.: en resumen, en qué tipo de comunicación quieren verse envueltos. Como el film, que debe sugerir de qué destinatador proviene (¿«autor» o artesano? ¿Narrador o documentalista?, etc.), a qué destinatario se dirige (¿lector ocupado o relajado? ¿Competente o inexperto?, etc), qué finalidades lo motivan (¿pedagógicas o lúdicas? ¿Expresivas o informativas?, etc.), de qué modo se presenta (¿implicado o distanciado? ¿Tradicional o innovador?, etc.).

El film, pues, como cualquier texto, se dedica a *inscribir* en sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y a dónde quiere ir. Lo repetiremos: no sólo es el *objeto* en sentido estricto de la comunicación, sino también su *terreno*; no sólo el medio y la puesta en juego, sino también el horizonte en el que emisor y receptor se encuentran para sus operaciones. Esto no quiere decir que la comunicación concreta actúe en el sentido previsto y auspiciado por el texto: son frecuentísimas las lecturas perversas, las descodificaciones aberrantes, las contralecturas e incluso las malas interpretaciones. Pero en cualquier caso el texto, el film, *simula* la situación comunicativa en la que pretende colocarse, y también quién lo sitúa en esta imagen preventiva.

Serán, pues, esta simulación y este anclaje interno del texto fílmico,¹ con la influencia derivada del intercambio comunicativo concreto, los que constituirán el objeto de este capítulo.

1. La idea del texto como momento de simulación y de anclaje de la comunicación se ha discutido ampliamente en el interior de la *pragmática*, es decir, aquella rama de la lingüística (o aquella ciencia intersticial entre la lingüística y la sociología) que se ocupa del texto en cuanto unidad de comunicación, o del texto en cuanto operador en el interior de un contexto comunicativo. Para una introducción a la pragmática general véase LEVINSON, 1983; para la pragmática cinematográfica véase ODIN, 1983, DAYAN, 1983, BETTETINI, 1984 y CASETTI, 1986. Resulta interesante, para seguir la aparición de la problemática que comentaremos aquí, un texto como ECO, 1979.

6.1.2. Siguiendo las huellas

Hemos visto cómo el film es una realidad compleja, que constituye al mismo tiempo el objeto y el terreno de la comunicación. Ahora bien, este segundo aspecto es el que más nos interesa, es decir, la idea del film como lugar de representación y de principios reguladores, y en ello vamos a centrarnos de modo muy particular. De la misma manera, la inscripción *en el* texto del intercambio comunicativo, nos permitirá continuar, desde el punto de vista de la comunicación, un análisis, por así decirlo, inmanente del film, situándonos «dentro» y no «fuera» del texto.

A lo largo de esta travesía, podemos captar en el texto fílmico no sólo el reflejo de los procesos de intercambio en los que se encuentra encerrado, sino también los efectos de estos procesos sobre su estructura y su funcionamiento. En otras palabras, podemos encontrar no sólo las huellas de quien opera gracias y a través de las imágenes y los sonidos, sino también el modo en que estas huellas se insertan en arquitecturas y dinámicas concretas. Lo que emerge entonces con nitidez es, literalmente, el «hacerse» y el «darse» del film: el «hacerse», es decir, la instauración de un principio organizativo, de un proyecto comunicativo, de un diseño de normas, que actúan como emblema del hecho de que el texto procede de alguien; y el «darse», es decir, la fermentación de un proceso interpretativo, de un horizonte de expectativas, de una posibilidad de desciframiento, que actúan como emblema del hecho de que el texto se dirige hacia alguien más. En resumen, la máscara de una procedencia y la de un destino. Y todo esto, por decirlo así, a partir de la manera en que las imágenes y los sonidos se disponen y operan: en una palabra, «dentro» del film, verdadero espejo y a la vez motor esencial del acto comunicativo en el que está implicado.

A partir de estos puntos apenas esbozados empezaremos nuestro recorrido por las huellas del destinador y del destinatario y por el peso que ejercen sobre la arquitectura y la dinámica del film. Y en nuestra ayuda, como ya es habitual, vendrá un ejemplo-guía: *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, USA, 1941), de Orson Welles, un texto que convierte en su

tema central su propia presentación en la pantalla y su propia exposición a la mirada, todo ello aún más importante que la historia que cuenta: la biografía de un magnate de la prensa.

6.2. El cuadro comunicativo

6.2.1. Figuras reales y figuras vicarias

Pero centrémonos aún un instante en el exterior del texto: como ya sabemos, éste procede de un destinador concreto, en el caso del cine generalmente identificado con el director, o con el productor, o con el guionista, etc., y se dirige a un destinatario también concreto, el espectador o el público. El envío y la recepción del texto se refieren, pues, a figuras reales, dotadas no sólo de un papel (respectivamente, transmitir y recibir), sino también de un cuerpo físico y de un nombre determinado: llamaremos a estas figuras *Emisor* y *Receptor*.

El Emisor y el Receptor nos conducen a los modos de producción y a las formas del consumo del film, pero, obviamente, no vamos a afrontar aquí este tipo de problemas.² Diremos tan sólo que estas figuras, aun actuando fuera del film, sobre el terreno afectivo de la acción que representan el escenario o la sala, en ciertos aspectos se trasvasan y se proponen directamente en el interior del texto. Los títulos de crédito iniciales o finales de un film, por ejemplo, comunican los

2. Situamos aquí entre paréntesis preguntas ya clásicas como la referente a la identidad del verdadero autor del film (¿el director, el guionista, el productor, el actor, el director de fotografía, etc.?), y que por ejemplo en el caso de *Ciudadano Kane* son la base de la intervención de la Kael en Kael/MANKIEWICZ/WELLES, 1971. Al hablar de Emisor, intentaremos evitar la trampa de una identificación precisa con este o aquel rol profesional: aludiremos más bien a una responsabilidad en el plano comunicativo, que puede concentrarse en manos de un solo individuo o repartirse entre muchos, sin establecer diferencias (excepto en el plano legal). Más allá de estos problemas, sin embargo, el hecho de que nosotros no abordemos una investigación sobre los procesos productivos o sobre las formas de consumo (coherentemente con la idea de un análisis «inmanente» a los textos) no significa desinterés por esta temática: por el contrario, véase su correlación con las investigaciones textuales en BORDWELL/STAIGER/THOMPSON, 1985, o la llamada al espectador concreto como elemento del juego textual en BRUNO, 1986.

nombres de los autores; y en el caso de Welles, su inconfundible voz sirve a menudo de tarjeta de visita.³

Un texto, sin embargo, y como hemos visto, no se limita al intercambio: comunica también su propio comunicar. Esto incluye cómo se presenta y cómo se acoge, de dónde nace y hacia dónde se dirige: en resumen, más allá de la identidad de quien concretamente lo transmite y lo recibe, nos habla de su «hacerse» y de su «darse».

En el propio interior del texto existen elementos destinados a estas manifestaciones: éstos, según el frente en el que se dispongan, señalan el punto en el que el film se origina, o bien aquel hacia el que se mueve. Estas figuras internas (marcas lingüísticas, personajes, objetos, etc.) pueden reconocerse y clasificarse según el polo de la comunicación que en cierto modo representan: la entrada o la salida, el mostrar o el mirar: en una palabra, el destinador o el destinatario. Estos últimos no son realidades concretas como el Emisor o el Receptor; no se refieren a un cuerpo o a un nombre, sino de una manera más abstracta a un rol, a la instancia de la generación o a la del recibimiento, que constituyen los dos polos entre los que se encuentra suspendido el texto. Su función, en otros términos, es la de «simular» en el interior del texto una relación comunicativa, que actúa como modelo de la comunicación que el Emisor y el Receptor llevan a cabo de un modo concreto gracias al texto. Además, estas figuras «vicarias» acaban inevitablemente redefiniendo el perfil de las figuras reales a las que en cierto modo representan: a través de las huellas que deja en el texto, el Autor se define como tal y en su peculiaridad (imprimiendo una especie de «firma» personal a su obra).

Abordemos ahora estas figuras que hemos definido como «vicarias» en las distintas formas en que pueden presentarse.

3. Piénsese en los títulos finales de *El cuarto mandamiento* «recitados» por el director, o en las secuencias iniciales de *Fraude*. Para el problema general de los títulos iniciales o finales véase GARDIES, 1981, ODIN, 1980 y EUGENI, 1988.

6.2.2. *El Autor implícito y el Espectador implícito*

Con los términos de *Autor implícito* y *Espectador implícito*, o, según otras terminologías, autor o espectador modelo, enunciador o enunciatario) se definen figuras abstractas que representan los principios generales que rigen el texto: vale decir, respectivamente, la «lógica» que lo informa (el Autor implícito) y la «clave» según la cual se observa ésta (el Espectador implícito). Más concretamente, el primero representa las actitudes, las intenciones, el modo de hacer, etc. del responsable del film, tal como se presentan en el film; y el segundo las predisposiciones, las expectativas, las operaciones de lectura, etc., del espectador, también como se presentan en el film. Si se quiere, pues, se puede decir que en la figura del Autor implícito se puede localizar en cierto modo el «proyecto comunicativo» en el que se basa el film, tal como el film, en su realización, lo saca a la luz; y que en la figura del Espectador implícito pueden localizarse, por el contrario, las «condiciones de lectura» que el film presupone idealmente, a partir de la disposición de sus elementos.

En cuanto figuras abstractas, el Autor y el Espectador implícitos se manifiestan por lo demás en el modo mismo en que se organiza el film, en las opciones expresivas que desarrolla, en el tipo de referencias que hace: en resumen, en todo lo que señala por sí mismo la presencia de un destinador y de un destinatario. Pero tampoco faltan emergencias aún más nítidas.

En *Ciudadano Kane*, por ejemplo, la secuencia inicial (el acercamiento a las rejas de la mansión de Kane, a través de fundidos encadenados) y la final (el largo *travelling* sobre las cajas y los embalajes que llenan el salón) manifiestan entre líneas, pero no por eso menos claramente, la intervención de una precisa intencionalidad organizativa: la serie de fundidos a través de los cuales la cámara avanza fatigosamente hacia Xanadu nos sugiere la idea de alguien que nos está llevando de la mano a explorar un mundo misterioso y trágico; del mismo modo, el lento movimiento de cámara final que nos conduce al rótulo «Rosebud» nos sugiere la idea de alguien que, después de que todo el mundo haya intentado sin éxito descubrir el significado de esa palabra, nos revela el secreto y nos muestra la verdad. Alguien que se califica como artífice y como guía, principio de origen y principio de or-

den; alguien que no tiene una presencia explícita, en el sentido de que no coincide, por ejemplo, con un personaje, sino que simplemente emerge del modo en que se disponen las imágenes y los sonidos; alguien que identifica al Autor implícito.⁴

De cualquier modo, más allá de estas dos secuencias, la misma presentación de *Ciudadano Kane*, basada en una demanda seguida de un desfile de testimonios, nos aclara cuál es el proyecto comunicativo del film y, de paso, cuáles son las condiciones de lectura que nos permiten acceder al film.

6.2.3. *El Narrador y el Narratario*

Los principios implícitos, es decir, el proyecto comunicativo y las condiciones de lectura a los que nos referíamos antes, pueden en muchos casos hacerse explícitos y encarnarse en este o aquel elemento textual. El Autor implícito y el Espectador implícito tendrán entonces «figurativizaciones» más evidentes en el interior del texto, elementos vicarios que manifestarán de una manera más clara su presencia y su acción. Intentemos ahora brevemente hacer un inventario de estos elementos, definiendo su rol y su función en relación al «frente» al que se refieren (emisión o recepción).

Comencemos por la figura de la emisión, representada bajo la etiqueta de *Narrador*, yendo de lo más genérico a lo más definido.

1. Los emblemas de la emisión, del hacerse del film, o más concretamente del constituirse de las imágenes: ventanas, espejos, pantallas, reproducciones, etc. En resumen, todo lo que se refiere al representar y al mostrar. En *Ciudadano Kane* se concede mucha importancia a estos emblemas: la ventana iluminada de Xanadu (que contra el fondo oscuro del palacio parece una verdadera pantalla); la pantalla de la salita en la que se proyecta el noticiario; el gigantesco doble espejo en el que Kane se refleja al final, en una vertiginosa *mise en abyme*; e incluso las fotografías, imágenes, copias y dobles, etc. El film nos recuerda que es un film y que se presenta como tal.

4. Entre los diversos análisis de estas secuencias, véase sobre todo ROPARS, 1980 y BETTETINI, 1984, donde se diferencian la constitución de un Autor y de un Espectador implícitos.

2. La presencia extradiegética: carteles que amueblan la trama (el perentorio «No trespassing», advertencia de Kane a los extraños, pero también admonición del Autor implícito a todo aquel que pretenda penetrar por sí sólo en los secretos del texto); voz *over* que funciona no sólo como introducción sino también como guía de la historia (la voz del comentarista del «News on the march»); soluciones estilísticas particularmente expresivas, que funcionan un poco como «firma» del film (el *travelling* final del que hablábamos antes, o ciertas interrupciones bruscas del fluir de la narración, como la pantalla blanca al final de la proyección del noticiario), etc. En resumen, también aquí todo aquello que recuerda que las imágenes y los sonidos no se dan por sí solos, sino que hay alguien, una «primera persona», que nos los proporciona.

3. Las figuras de informadores: individuos que cuentan, testigos que hablan, presencias que recuerdan (*flashback*) o que prevén (*flashforward*), etc. *Ciudadano Kane* es un film construido enteramente sobre testimonios y relatos de informadores: Thatcher, Bernstein, Susan Alexander, Leland, Raymond. Una variante de esta tipología la constituye la presencia de los medios de comunicación: títulos de las primeras páginas de los periódicos (que abundan en nuestro film, no hace falta decirlo), radio, televisión, cine (el noticiario «News on the march»), etc.

4. Algunos roles profesionales concretos: los hombres del espectáculo (en el film de Welles tenemos al director teatral y al profesor de canto), los fotógrafos, los directores puestos en escena en el llamado «cine dentro del cine», o los autores-coreógrafos de los *backstage musicals*.

5. El autor protagonista: quien hace el film se pone a sí mismo en escena mientras hace el film. Es el caso de Truffaut en *La noche americana* o de Welles (¡otra vez él!) en *Fraude*.

Abordemos ahora las figuras de la recepción. Estas se incluyen generalmente bajo la etiqueta del *Narratario*, que se puede definir como el «expediente» con que el Autor implícito informa al espectador real sobre cómo desempeñar el papel del Espectador implícito. El Narratario es, en resumen, una figura guía que encarna el *status* y la función que el Autor implícito asigna a su interlocutor, el Espectador implícito, y

que en cierto modo ayuda al Espectador real, a través de la identificación, a recuperar ese lugar y ese rol que el texto ha previsto para él. Entre las figuras que se pueden inscribir bajo la etiqueta del Narratario nos encontramos con:

1. Los emblemas de la recepción, como los prismáticos (que resultan obsesivos en los films de Hitchcock), que pueden representar la capacidad de ver mejor o, viceversa, la incapacidad de observar y, por lo tanto, de comprender; u otros instrumentos ópticos: anteojos, gafas, binóculos (los del melómano que escucha a Susan en el teatro), etc.

2. Las presencias extradiegéticas: los «tú» («¡Eh, tú!», «¡Te lo digo a ti», «¡Te estoy hablando a ti!», etc.) que remiten a espectadores explícitamente imaginados, o que son el fruto de ciertas soluciones estilísticas como la voz *over* o la mirada a la cámara. En nuestro film, son los equivalentes de los carteles de advertencia («No trespassing»: «Permanece atento, estamos a punto de violar una prohibición»), de la voz-comentario del noticiario («Te estoy contando la vida de Kane»), de la pantalla blanca de la salita de los periodistas («La historia de Kane no sólo te la estoy contando a ti»): un «tú» que emerge del texto de maneras distintas, una llamada directa a la dimensión de la recepción.

3. Las figuras de «observadores»; el detective, el periodista, el viajero, etc., figuras que viven para observar, indagar, descubrir, informar. Tomemos al detective: su tarea es bastante similar a la del espectador. También él debe descifrar signos, huellas, indicios; reconstruir un cuadro orgánico de cuanto observa; establecer una axiología o pronunciar un juicio. También él, en definitiva, recorre el trayecto propio de toda lectura: del reconocimiento a la comprensión y al veredicto. La situación del periodista es completamente análoga: es alguien que, exactamente como el espectador, recoge datos e informaciones, pregunta e interpreta, busca respuestas y expone. Del mismo modo, finalmente, también el viajero es un *alter ego* del espectador: es aquel que se adentra en un territorio, empujado por el deseo de conocer y comprender, desafiando su integridad y su inteligibilidad y arriesgándose a perderse o a no poder volver atrás.

Estas figuras, sin embargo, también son encarnaciones del Espectador implícito por el hecho de que no siempre son tes-

tigos fieles o exploradores infalibles: informan, reinterpretan, revisitan, eligen recorridos alternativos, huyen de los senderos más trillados: en resumen, se predisponen para la recepción del secreto y de la fascinación de las cosas asumiendo un rol en absoluto pasivo. En este sentido, el Thompson de *Ciudadano Kane* resume un poco en sí mismo todos los rasgos del «observador»: es un periodista, investiga como un detective, se introduce en la vida de Kane como un viajero en el bosque; recoge datos, los elabora, en parte comprende («Rosebud es sólo una pieza de un rompecabezas mucho más grande») y en parte malinterpreta (no advirtiendo las continuas referencias al papel del trineo), todo ello entre conclusiones y apreciaciones personales («He jugado con un rompecabezas y no he tenido éxito»).

4. El llamado «espectador en el estudio»: en breve, está en la pantalla para ver lo mismo que nosotros, espectadores, vemos en la sala. En *Ciudadano Kane* es el rol de los periodistas sentados en la salita para ver la primera versión del noticiario «News on the march».

6.2.4. *El cuadro de las figuras*

Resumamos ahora un poco cuanto hemos dicho⁵ con la ayuda de un esquema:

		Destinador	Destinatario			
Emisor		Autor		Espectador		Receptor
		implicito	Narrador	Narratario	implicito	

5. Los problemas que estamos afrontando no son, obviamente, patrimonio del texto fílmico. Muchos de ellos nacen de la investigación conducida por GENETTE, 1978 (que aborda lo que podríamos llamar temas clave: narrador, voz, punto de vista, autorreflexividad, etc.), retomada entre otros por CHATMAN, 1978, que extiende esta temática al cine. Sobre la reflexión genettiana se han construido luego otras líneas de investigación, como la pragmática, a la que ya hemos aludido, o la teoría de la enunciación. De todas formas, véanse, para una primera aproximación: en el ámbito de la literatura, CORTI, 1976 y SEGRE, 1985; para la pintura, CALABRESE, 1985; para el cine, además de los textos citados en la nota 1, JOST, 1987, y GAUDREAU, 1988. Un cuadro sistemático en lo referente al cine, de derivaciones estrictamente genettianas, es el que proporciona CREMONINI, 1988.

El texto, en cuanto objeto de transición y punto de encuentro, se desenvuelve entre un Emisor y un Receptor: figuras reales que constituyen los polos del intercambio comunicativo.

En el interior del texto, de cualquier modo, el Emisor y el Receptor aparecen siempre vivos: se manifiestan ante todo, aunque sea tácitamente, uno en la lógica que guía las imágenes y los sonidos, y el otro en la clave que permite su desciframiento; o bien uno en el «proyecto comunicativo» que rige el film, y el otro en las «condiciones de lectura» que dicta. Se constituyen así los que hemos llamado Autor implícito y Espectador implícito.

Estas figuras, aun siendo «implícitas», pueden explicitarse y darse la palabra a sí mismas representándose en el interior del texto, o bien concedérsela a otros para que las representen: estas encarnaciones toman el nombre de Narrador y Narratario. Emblemas de la emisión y de la recepción, presencias extradiegéticas con funciones de «firma» o de «guía», informadores u observadores, etc., son sus realizaciones específicas.

La parte izquierda del esquema aquí representado es, en el conjunto de sus elementos, la relativa al Destinador, y la parte derecha la relativa al Destinatario.

Examinando *Ciudadano Kane* a la luz de este breve mapa, podemos identificar ante todo a Welles y a nosotros mismos, espectadores en carne y hueso, como, respectivamente, Emisor y Receptor. En segundo lugar, podemos captar el principio de construcción del film, la «lógica» que lo rige, y su principio de inteligibilidad, la «clave» según la cual se aborda y se descifra, insistentemente presentes en la primera secuencia («Quiero adentrarme en el secreto de un hombre») y en la última («He aquí el secreto, inútil para todos los personajes, pero indispensable para nosotros a la hora de reinterpretar toda la trama»): estos principios son, respectivamente, el verdadero Autor implícito y el verdadero Espectador implícito del film. Finalmente, reconozcamos a los Narradores y a los Narratarios, respectivamente representaciones del hacerse y del darse de las imágenes: los primeros en la voz *over* que ambienta y motiva la historia, en las numerosas figuras de informadores (Susan, Bernstein, Leland, Thatcher) que cuentan la historia desde su propio punto de vista, confirmando o contradiciendo las versiones de los demás, o en el rol pro-

fesional del responsable del noticiario cinematográfico, Osborne, que encabeza la investigación sobre Kane; y los Narratarios en todas las personas que interrogan, escuchan y observan (los numerosos reporteros de periódicos y de televisión), y sobre todo en el periodista-detective Thompson, que recopila los distintos testimonios, intentando introducirse en el oscuro territorio de la memoria de Kane.⁶

6.3. El punto de vista

6.3.1. *El origen y el destino*

Las figuras que hemos encontrado en el interior del texto han sido definidas ante todo en relación a su función comunicativa (real o vicaria, emisora o receptora) y, en segundo lugar, en relación al grado de explicitud con que asumen dicha función (roles implícitos, roles explícitos, roles figurativizados). Ahora bien, podemos advertir que el ejercicio de una función comunicativa está estrechamente relacionado con la asunción de un *punto de vista*: quien muestra, de hecho, lo hace a partir de una perspectiva bien definida («Por lo que puedo ver...»), o bien «Por lo que sé te digo que...»), y paralelamente quien recibe debe, si no situarse en el mismo punto de observación que el destinador, por lo menos tener en cuenta esta parcialidad de su mirada.

Centrémonos, pues, en la noción de punto de vista, en realidad bastante compleja,⁷ y veamos el papel que desempeña en el proceso comunicativo.

Intuitivamente, en los textos fílmicos, el punto de vista es el punto en el que se coloca la cámara, y por ello el punto desde el que se capta concretamente la realidad presentada

6. Para un análisis de los roles comunicativos en este film, particularmente en relación al rol de los «testigos» (*flashback* y cine dentro del cine), véase CASETTI, 1986.

7. Para un encuadre del problema desde el punto de vista literario, véase PUGLIATTI, 1985; para el ámbito pictórico, CALABRESE, 1985; para el ámbito fílmico, AUMONT, 1983, BRANIGAN, 1985, CASETTI, 1986 y JOST, 1987. Véanse también los dos ensayos introductorios de CUCCU/SAINATI (comps.), 1987. Un amplio debate sobre la noción en MARMO/PEZZINI (comps.), 1988.

en la pantalla. En este sentido, el punto de vista coincide con el ojo del Emisor, que en el escenario encuadra las cosas desde una cierta posición, gracias a un cierto objetivo, con una cierta amplitud visual, etc.

Paralelamente (y la acepción puede parecer un poco extraña, pero está justificada por su correspondencia con la precedente), el punto de vista es el punto en el que se coloca el espectador para seguir el film, y por ello el punto concreto que ocupa en la sala. En este sentido, el punto de vista coincide con el ojo del receptor, que si quiere obtener una visión perfecta debe emplazarse, por así decirlo, en una posición central y a una distancia de la pantalla igual a su base multiplicada por uno y medio.

Pero el punto de vista no se limita a identificar esta doble colocación: es también algo más abstracto, «dentro» de la imagen, y como tal atribuible a un Autor y a un Espectador implícitos, además de a un Emisor y a un Receptor.

Ante todo, el punto de vista es la marca del nacimiento de la imagen: señala el paso de un mundo simplemente filmable a un mundo tal como ha sido filmado, de un conjunto de posibilidades a una elección precisa. De hecho, una imagen es como es porque existe un lugar, y sólo uno, desde el que ha sido captada y construida: esto significa que la imagen «se hace» cuando existe un punto de vista que la determina.

Paralelamente, el punto de vista es también la marca del destino de la imagen: señala la prolongación de las líneas del cuadro más allá de sus bordes, o el salto de la representación más allá de su superficie. De hecho, una imagen se hace «visible» en la medida en que construye una posición ideal en la que situar a su observador: esto significa que «se da» cuando un punto de vista le ofrece, por decirlo de algún modo, una orilla.

En estos últimos dos casos el punto de vista viene definido por el tipo de visión propuesto, con sus perspectivas y sus puntos de fuga. La dislocación de los distintos elementos dentro de la figura nos dice desde dónde se ha captado. En este sentido, el punto de vista encarna por un lado la «lógica» según la que se construye la imagen, y por otro la «clave» que hay que poseer para recorrerla. Todo ello identifica una instancia abstracta como base del juego: un Autor y un Espectador implícitos.

Así pues, el punto de vista como signo del hacerse y del darse del film, como espía de un Autor y de un Espectador implícitos. Añadamos tres anotaciones a estos datos de fondo. La primera es que el punto de vista superpone la formación y la proposición de las imágenes: es un solo lugar ideal desde el que se capta para mostrar y desde el que se muestra para hacer captar. Eso no quiero decir que las dos vertientes puedan distinguirse: una cosa es fijar una mirada y otra revivirla.

Segunda anotación. Hasta aquí hemos hablado indiferentemente de punto de vista de la imagen y punto de vista del film. Naturalmente, sería necesario establecer una diferencia entre los dos: mientras el primero actúa localmente, y cambia con el cambio del encuadre, el segundo opera globalmente, asumiendo las diversas propuestas, o incluso atravesándolas todas. En este sentido, se podría hablar por un lado de una óptica específica, y por otro de una orientación global.⁸

Tercera anotación. El punto de vista identifica principios abstractos, es decir, un hacerse y un darse, una lógica y una clave. Esto también puede encarnarse en la visión de un solo personaje: es lo que sucede en la cámara subjetiva, en el *flash-back*, en la representación de los sueños, donde quien actúa en el escenario se encarga de ver por todo el film. De ahí la diferencia entre un punto de vista último, el del Autor y el Espectador implícitos, y un punto de vista específico, el de los distintos Narradores y Narratarios.

Resumamos ahora brevemente algunas de las cosas que hemos propuesto, en referencia directa a nuestro ejemplo. El punto de vista puede ser contemplado ante todo como elemento que caracteriza la mirada total del film, sus «medidas» y sus perspectivas: y todo ello tanto imagen por imagen como en un sentido global. *Ciudadano Kane*, más allá de la heterogeneidad de las soluciones de angulación y de objetivos, aparece bien organizado en torno a una orientación general que ejerce una singular insistencia en las tomas de abajo arriba y una cuidadosa exploración de la profundidad de campo, creando así juegos de contrastes entre las figuras en

8. Hay que recordar también la existencia de un punto de vista sonoro, que a menudo integra o corrige el punto de vista de la imagen, contribuyendo a la formación del punto de vista final del film.

relieve y las del fondo, así como efectos de leve deformación óptica. Luego podemos reconocer el punto de vista encarnado en los personajes: los distintos personajes que expresan una perspectiva personal sobre los acontecimientos, en realidad de naturaleza más cognitiva que óptica (son fieles a los sentimientos pero no a las imágenes de la memoria: tanto es así que en sus relatos se ponen en escena junto con los demás personajes); y Thompson, que por el contrario constituye un lugar de confluencia con respecto a todos los puntos de vista, una mirada móvil que atraviesa la memoria de los demás. Finalmente, como decíamos, podemos contemplar el punto de vista, al mismo tiempo, como lugar de superposición y como lugar de división. En el primer caso, el punto de vista es la marca de una circularidad entre el lugar de emisión y el de recepción («Capto, y por ello muestro», así como «Se me muestra, y por ello capto»): es el caso de Thompson, que en el curso de la investigación asume el punto de vista de los demás como hecho fáctico, pero que al mismo tiempo lo revive, convirtiéndolo en propio, y lo recrea (solo así se puede explicar el hecho de que en los testimonios de los personajes aparezcan a menudo informaciones o detalles que en buena lógica no deberían conocer). En el segundo caso, por el contrario, el punto de vista es una marca que señala distinción y polarización («Constituyo para hacer recorrer», o bien «Recorro aquello que ya está constituido»). Pensemos en todas las distorsiones que, en *Ciudadano Kane*, pueden encontrarse entre la vertiente de la emisión y la de la recepción: los puntos de vista recogidos y mostrados (los testimonios), además de no coincidir entre sí, tampoco coinciden con el punto de vista de quien recibe y muestra (Thompson no se esconde tras ningún relato, sino que los revive todos); y, del mismo modo, el punto de vista de este último no corresponde ni al del film ni al de quien conduce el juego (sólo la cámara descubre la verdad: y no se la muestra a Thompson). En términos más formales, podemos decir a este respecto que la suma de los puntos de vista de los Narradores no coincide con el punto de vista del Narratorio, y que el punto de vista de este último no coincide con el del Autor implícito.

6.3.2. *La triple naturaleza del punto de vista*

Más allá de sus aspectos más generales, de los que ya hemos hablado, el punto de vista se caracteriza también por el hecho de referirse a tres situaciones distintas. Cuando se dice «Desde mi punto de vista», se puede querer decir o bien «Por lo que veo desde el lugar en el que me encuentro», o «Por lo que sé según mis informaciones, o bien «Por lo que me concierne en relación a mis ideas o a mi conveniencia». De ahí que en la expresión «punto de vista» puedan reconocerse al menos tres significados: el literal (a través de los ojos de alguien), el figurado (en la mente de alguien) y el metafórico (según la ideología o el provecho de alguien). El primer caso expresa una acepción estrictamente «perceptiva» del término, el segundo una acepción «conceptual» y el tercero una acepción que podríamos llamar «del interés». Del mismo modo, el primer caso se refiere al *ver* (a una actividad escópica), el segundo al *saber* (a una actividad cognitiva) y el tercero al *creer* (a una actividad epistémica, con las axiologías y las ordenaciones que comporta cada creencia).⁹

Ante una imagen fílmica, es inevitablemente inmediato recurrir al primero de estos tres significados: el óptico. La imagen, de hecho, se constituye a partir de un «observatorio» concreto, sobre la base de una perspectiva peculiar: da a ver ciertas cosas y esconde otras. Sin embargo, es posible identificar también las otras acepciones del punto de vista. Ante todo, la cognitiva: la imagen, mostrando algunas cosas y no otras, selecciona rasgos y aspectos de lo visible, y así proporciona ciertas informaciones, evidencia ciertos datos. Y, finalmente, la axiológica-epistémica: la imagen, según cómo esté constituida, expresa valores de referencia, ideologías de fondo, convicciones y conveniencias particulares.

Pongamos un ejemplo, esta vez, por así decirlo, en negativo. En la secuencia inicial de *Ciudadano Kane*, la de la muerte de Kane, no existen primeros planos: hay otro tipo de encuadres, desde el plano de conjunto al detalle, pero no primeros planos. Ahora bien, filmar a una persona en primer plano, en lo que respecta al «ver», significa simplemente

9. Para los tres niveles del punto de vista, véase CHATMAN, 1978 y CASSETTI, 1986.

elegir una cierta porción de su cuerpo (el rostro) y un cierto modo de filmarlo (frontal y cercano); en lo que respecta al «saber», quiere decir confiar el desciframiento del comportamiento de esta persona más a su mímica facial que a otras formas de la comunicación corporal; mientras que, en lo que se refiere al «creer», quiere decir ratificar la idea según la cual la cara es el espejo del alma, y así atribuir el máximo de valores a la microdramaturgia expresiva. Cambiar el punto de vista comporta inevitablemente la individuación de otras porciones de lo visible, el privilegio de otras informaciones y la emergencia de otras axiologías. Como sucede al principio de *Ciudadano Kane*: rechazando el uso del primer plano se opta por descentrar la imagen, mantener en sombras la identidad individual de los personajes y abordar una situación más en su conjunto que en lo referente a su protagonista.

6.3.3. *Punto de vista y focalización*

Así pues, el punto de vista conjuga la valencia óptica («Por lo que veo») con la valencia estrictamente cognitiva («Por lo que sé») y con la valencia más propiamente epistémica («Por lo que me concierne»), incluyendo en esta última el frente ideológico de fondo («Según mis convicciones»), la emergencia de ciertos beneficios («Según mis intereses») y también una adhesión más difusa («Según mis competencias, o según mis intenciones»). En resumen, cuando decimos «Desde mi punto de vista» nos situamos en una perspectiva que no se resuelve simplemente en el ángulo visual escogido, sino que expresa más radicalmente un modo concreto de captar y de comportarse, de pensar y de juzgar.

Estos tres casos, sin embargo, comportan una «limitación» de las posibilidades; de hecho, a través de un punto de vista se identifica una porción de la realidad y no otra, se accede a ciertas informaciones y no a otras, se nos sitúa en una perspectiva y no en otra. Esta selección permite, sin embargo, poner de relieve todo cuanto se ha escogido: cuando nos concentramos sobre algo y excluimos el resto, automáticamente lo ponemos en evidencia, le concedemos un estatuto particular, lo privilegiamos. La *focalización* designa este doble mo-

vimiento de selección y de subrayado, de restricción y de valoración.¹⁰

El film puede analizarse también como un conjunto de focalizaciones; reconstruir su punto de vista equivale a reconstruir lo que recorta y a la vez evidencia. Las cosas se aclaran aún más cuando existe un contraste de puntos de vista. Volvamos una vez más a *Ciudadano Kane* y pensemos en cómo el mismo acontecimiento, el debut de Susan, se presenta en los relatos de la propia Susan y de Leland. El relato de Susan, ayudándose de la posición de la cámara, situada en el palco y dirigida o bien hacia la orquesta y la platea, o hacia los tramoyistas que están entre bastidores, representa el acontecimiento desde el punto de vista de la compañía operística, es decir, según los parámetros del gusto y del juicio profesional de aquélla; todo ello focaliza el resultado «técnico» del espectáculo. El relato de Leland, por el contrario, lo representa todo desde el punto de vista de la platea, reflejando las reacciones que se producen en la sala, focalizando así el resultado «público» del espectáculo.

El ejemplo sugiere la existencia de elementos (en este caso Susan Alexander y Leland) que, relacionados con un punto de vista, actúan como verdaderos «focalizadores». Detengámonos en estos elementos.

6.3.4. *La amplitud del punto de vista*

Hemos definido el punto de vista en su triple valencia: lugar desde el que se ve, conjunto de conocimientos a partir de los que se procede, y finalmente sistema de valores y de conveniencias al que nos adecuamos. Además, hemos visto cómo el punto de vista opera restricciones y a la vez atribuye relieves particulares, proponiéndose como elemento de focalización: podríamos añadir que, en conformidad con los tres niveles precedentes, tal vez sea útil distinguir entre focalización óptica, focalización cognitiva y focalización epistémica. Finalmente, hemos registrado la existencia de elementos que, dotados de un punto de vista, actúan como verdaderos agentes de focalización, como focalizadores.

10. Sobre el concepto de focalización, véase GENETTE, 1972, y para el cine la elaboración fundamental de JOST, 1987.

Estos elementos pueden ser, como en el caso de Susan y Leland, personajes en función de Narradores o Narratarios. Volvamos sobre estas figuras, sin ocuparnos ya de su mayor o menor evidencia (de las marcas menos explícitas a las figurativizaciones más claras), sino ordenándolos sobre la base de la mayor o menor «fuerza» del punto de vista que expresan.

Ante todo, reconstruyamos un breve mapa que dé razón de los equilibrios y desequilibrios del punto de vista, tal como se encarna de distintas formas en el interior del texto.¹¹ En este sentido, tres parecen ser las configuraciones posibles:

1. El punto de vista del Narrador y el del Narratario coinciden. Así pues, el ver, el saber y el creer relativos a ambos frentes (emisión y recepción) son compatibles y, es más, pueden superponerse.

2. El punto de vista del Narrador es «superior» al del Narratario. Esto significa que el ver, el saber y el creer del Narrador son más completos que los del Narratario, o que pesan más en la economía del intercambio comunicativo.

3. El punto de vista del Narrador es «inferior» al del Narratario. En este caso, pues, su ver, su saber y su creer pesarán menos.

Ciudadano Kane es un film completamente atravesado por estas tres configuraciones: Thompson, el Narratario por excelencia (detective, periodista, viajero), cuando empieza su investigación, se encuentra necesariamente en una posición de inferioridad con respecto a los Narradores que interroga; sin embargo, prosiguiendo las conversaciones adquiere una mayor capacidad de observación, un mayor número de nociones y una orientación más aguda: su punto de vista, que derivando de la suma de los puntos de vista de los distintos Narradores se enriquece progresivamente, adquiere un mayor peso en la economía del intercambio comunicativo.

Observados los equilibrios y desequilibrios entre los puntos de vista explícitamente «encarnados» en el texto, podemos ampliar nuestra investigación en torno a las relaciones de fuerza entre los puntos de vista claramente figurativizados y los puntos de vista extraños a la diégesis. Existen de

11. Un primer intento de calcular la distinta amplitud de los puntos de vista en el ámbito del análisis literario es el de TODOROV, 1967.

hecho focalizadores «extradieгéticos», es decir, no pertenecientes al plano del relato (pensemos en todas las intervenciones *sobre* la historia, y no *en la* historia: declaraciones de intenciones, comentarios del autor, moraleja final, etc.), y focalizadores «homodieгéticos», es decir, que forman parte del plano del relato (es el caso típico de las declaraciones, moralejas, comentarios, etc., expresados por los personajes de la trama). Los primeros nos relacionan con el punto de vista del Autor y del Espectador implícitos; los segundos con el punto de vista de los Narradores y los Narratarios.

Ciertamente, es verdad que en el cine es bastante más difícil que en la literatura distinguir los confines entre lo heterodieгético y lo homodieгético. El Autor implícito de una novela, de hecho, puede en cierto modo operar de manera paralela al relato, sin confundirse con la trama narrada, estableciendo así una neta diferenciación entre su intervención y el plano de la ficción. El Autor implícito de un film, por el contrario, aun interviniendo lateralmente con respecto al plano dieгético, acaba inevitablemente introduciéndose en él: el Autor implícito de *Ciudadano Kane*, en la medida en que se identifica con la figura de Welles-actor, se arriesga incluso a convertirse en el personaje principal. Sin embargo, también en el caso del cine es posible y necesario trazar un confín entre estas dos dimensiones de intervención.

Intentemos ahora diseñar un segundo mapa, relativo esta vez a los posibles equilibrios entre los puntos de vista extradieгéticos y los puntos de vista homodieгéticos. También aquí son tres las configuraciones que podemos hallar:

1. El punto de vista del Autor implícito es «superior» al del Narrador o el Narratario. Esto significa que quien guía el texto ve mejor, sabe más y posee razones mayores: lee en el corazón y en la mente de los personajes, capta incluso lo que ellos no llegan a comprender y nos da a conocer sus secretos. Dicho de otra manera, dado que el Autor implícito es un principio general y no un individuo, podemos decir que ninguna figura del texto llega a encarnar su lógica completamente. Esta es la solución que suele prevalecer en el relato clásico. Y *Ciudadano Kane* hereda en muchos aspectos esta situación: el Autor implícito establece directamente las reglas del juego y decide autónomamente qué hay que hacer ver,

hacer saber y hacer creer. Los Narradores, escondidos tras su propio punto de vista, no están en condiciones de reconstruir un cuadro general de los acontecimientos: se les deja actuar en la medida en que su parcialidad de visión contribuye a la definición de la instancia emisora, pero se les deslegitima cuando intentan convertir su modo de ver en la verdad (se contradicen recíprocamente, dicen cosas que en buena lógica no deberían saber, etc.). Tampoco el Narratario, Thompson, que se sirve de la suma de los puntos de vista de los distintos Narradores, está en condiciones de conducir la partida a su término: tampoco él tiene acceso a la verdad. Será de hecho el Autor implícito, y la cámara cinematográfica que lo delata, quien desvele el secreto final; y quien nos lo desvele a nosotros espectadores y a nadie más, sancionando con la evidencia su propia superioridad de juicio y de acción.

2. El punto de vista del Autor implícito es «equivalente» al del Narrador y el Narratario. Aquel que guía el texto, pues, ve, conoce y juzga en estrecha correlación con los personajes: no va más lejos, no juega con ventaja. El caso más común es la narración en primera persona, en la que el «yo» Autor forma parte directa y completamente de la historia. También en la narración en tercera persona, en cierto modo, se puede dar la eventualidad de que el autor conozca la trama desde el punto de vista de un personaje: en el cine, es el caso de los films «en cámara subjetiva», como el célebre *La dama del lago* (*Lady in the lake*, de Robert Montgomery, USA, 1947), en el que el detective ve, sabe y cree en cuanto organizador del film.¹²

3. El punto de vista del Autor implícito es «inferior» al del Narrador y el Narratario. Aquel que guía el texto, en este caso, se limita a describir o a testimoniar los hechos: pensemos en el Autor naturalista o verista del siglo XIX, o en los movimientos aún más radicales en su persecución de la objetividad de la narración, como por ejemplo la *école du regard*. En cuanto al cine, nos vienen a la mente muchos documentales, o en cierto modo aquellos films contruidos sobre entrevistas o testimonios que parecen «sorprender» o «desbor-

12. Digamos mejor que la mirada, la conciencia y la axiología del personaje encarnan perfectamente la lógica del film.

dar» la lógica que sostiene el juego, lógica que se pone entonces a «perseguir» las presencias que éste incluye.

6.3.5. *La conformidad del punto de vista*

Detengámonos un poco antes de continuar adelante. Hemos dicho que los «focalizadores» son portadores de los puntos de vista presentes en el interior del film: son figuras que establecen desde qué perspectiva se captan (se ven, se conocen, se juzgan) las cosas. Analizando estas figuras en relación a la «fuerza» del punto de vista que manifiestan, hemos trazado un doble mapa de los equilibrios posibles: el primero referente a la relación Narrador/Narratario (y en consecuencia a la relación frente a la emisión/frente de la recepción), y el segundo referente a la relación Autor implícito/Narradores-Narratarios (y en consecuencia a la relación focalizador extradiegético/focalizador homodiegético). En este punto podemos dar un paso adelante y abordar una distinción posterior, bastante importante para analizar los roles comunicativos que activa el texto.

Si observamos con atención los focalizadores homodiegéticos, nos daremos cuenta de que no todos los portadores de puntos de vista que se colocan en el plano de la historia son en un sentido estricto portavoces del Autor implícito y del Espectador implícito: de hecho, pueden ser personajes cuyo punto de vista no coincida con el que atraviesa el film. Cambiemos por un instante de ejemplo y tomemos *Pánico en la escena*, de Hitchcock (*Stage Fright*, USA, 1950). La historia se abre con un largo *flashback* en el que un personaje, Jonathan, cuenta que ha sido injustamente acusado de homicidio: la evidencia visual de la película, a través de la cual percibimos la inocencia del hombre, nos hace considerar a Jonathan como un sincero portavoz del Autor implícito. En realidad, sin embargo, a medida que avanza el film comprendemos que su relato no es otra cosa que una sarta de mentiras, construida para engañar a su novia Eve y con ella a nosotros, los espectadores: Jonathan se destapa entonces como un personaje cuyo punto de vista sobre las cosas está desviado con respecto al del Autor implícito, el cual sólo en la última parte del film retoma decisivamente las riendas y recon-

duce a Eve (y con ella al espectador engañado) por el camino de la verdad. Jonathan es, pues, lo que podríamos llamar un «Narrador increíble»: su mirada, sus informaciones y sus valores no pueden compartirse ni ratificarse.

Ahora bien, una incredibilidad de este tipo nos sugiere que los puntos de vista expresados en el curso del film pueden ser no sólo más o menos amplios con respecto al otro, sino también más o menos congruentes con respecto a lo que al final resultará dominante. En otras palabras, los puntos de vista específicos (esencialmente los de los Narradores y los Narratarios) se caracterizan a menudo por su distinto grado de conformidad con respecto al punto de vista que los engloba y los define (en definitiva, el del Autor implícito y el del Espectador implícito): si bien es cierto que todas las presencias ayudan a componer el diseño completo del film, y que éste nace de aquéllas, también es verdad que no todas las presencias operan en el mismo sentido ni intervienen con la misma eficacia.¹³

De nuevo podemos establecer una hipótesis acerca de una polaridad:

1. El punto de vista del Narrador y del Narratario se corresponden perfectamente con el del Autor y el del Espectador implícitos. Es el caso (si queremos limitarnos al punto de vista de los intereses) de aquellos personajes que con su visión del mundo expresan el sentido y la moral del film. En Welles es el padre de Lucy que a través de la leyenda india nos ofrece la clave de lectura de *El cuarto mandamiento* (*The magnificent Ambersons*, USA, 1942) o de Arkadín, que a través del apólogo de la rana y el escorpión nos proporciona la del film homónimo (*Mister Arkadin*, Francia-España, 1955).

2. El punto de vista del Narrador y del Narratario son completamente disconformes con respecto al del Autor y el Espectador implícitos. Es el caso de aquellos personajes que expresan una moral «distinta» a la del film; o que incluso,

13. Advirtamos, sin querer profundizar en ello, que la amplitud del punto de vista concierne sobre todo a las dimensiones del ver y del saber, mientras que la congruencia se basa principalmente en la dimensión del creer. Sobre la congruencia de los puntos de vista en el film, véase CASSETTI, 1986.

de una manera más simple, mantienen realidades o dan informaciones contrarias a la que el film ostenta como propia.

Los dos polos pueden identificarse respectivamente con lo que llamaremos Narradores o Narratarios *fidedignos* y con lo que hemos llamado Narradores y Narratarios *increíbles*.

Naturalmente, a menudo estas dos instancias se entrelazan. En *Ciudadano Kane*, casi ninguno de los testigos que cuentan la vida de Kane puede alinearse perfectamente con las posiciones del Autor implícito: expresan ópticas personales, versiones propias de los sucesos, en cierto modo posiciones parciales (a menudo en contraste recíproco) que no llegan nunca a «morder» la verdad del hombre objeto de la investigación. El Autor implícito, por decirlo de algún modo, deja en libertad a estos focalizadores para que expresen su propio punto de vista, reservándose él con mayor evidencia el papel protagonista de quien sabe cuál es la verdad (la inscripción «Rosebud» en el trineo), y por ello sabe conducir el juego.¹⁴ Sólo el personaje de Kane es un narrador fidedigno; en realidad no cuenta explícitamente, pero es en cierto modo una clara figurativización del Autor implícito; es el gran artífice, constructor y destructor de fortunas, escenarios y museos; es ambiguo y huidizo, exhibicionista y tirano, exactamente igual que quien lleva las riendas de todo el texto.

Análogamente, en cuanto a la recepción, *Ciudadano Kane* juega con la ambigüedad de dos roles. A lo largo del film, nosotros, los espectadores, podemos servirnos de un *alter ego* que está en el interior del texto, el periodista Thompson, que convierte en nuestros la investigación, los desplazamientos, las preguntas; un verdadero Narratario fidedigno, pues. Sin embargo, con el último encuadre (el del trineo), el Espectador implícito se aleja de la superposición con el punto de vista de Thompson y recupera un rol completamente suyo: ve y comprende aquello a lo que el periodista no ha podido llegar. Entonces este último pierde una parte de su representati-

14. Naturalmente, la verdad del film no se reduce al trineo, como comprendió muy bien Borges en una reseña del film.

vidad y se convierte en un poco menos fidedigno y un poco más «increíble».¹⁵

6.3.6. Estrategias del punto de vista

Resumamos cuanto hemos dicho a propósito del punto de vista con la ayuda de algunas tablas.

punto de vista	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> <div style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">[</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; text-align: center;"> ver saber creer </div> </div>	focalización	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> <div style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">[</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle; text-align: center;"> óptica cognitiva epistémica </div> </div>
----------------	--	--------------	--

En este primer cuadro podemos recordar los tres niveles del punto de vista, que hacen referencia respectivamente al significado literal del término (acepción «perceptiva»), a su significado figurado (acepción «conceptual») y a su significado metafórico (acepción «del interés»). Estos tres niveles pueden volver a proponerse a propósito de la focalización, es decir, de aquel mecanismo que retoma el punto de vista destacando la presencia en él de una selección y a la vez de un subrayado de cuanto se encuadra.

En la tabla siguiente se sintetizan algunos posibles enfrentamientos entre puntos de vista distintos: en primer lugar, el enfrentamiento entre la «fuerza» del punto de vista del Narrador y la del Narratario; en segundo lugar, el enfrentamiento, siempre en el plano de la «fuerza», entre el ver, el saber y el creer del Autor implícito, y los de las figuras que pueblan

15. Recuérdese también la presencia de figuras complejas, fruto de la convergencia de diversos roles. A menudo encontramos en el film personajes que son a un tiempo figurativizaciones del Autor y del Espectador implícitos, como por ejemplo los autores y los espectadores de un film que se muestra en el corpus del film principal: en *Ciudadano Kane* es el caso de los periodistas al mismo tiempo autores y espectadores del noticiario «News on the march». Análogamente, es posible encontrar personajes que son a la vez dadores y destinatarios de un discurso (los soliloquios o los monólogos interiores), de un recuerdo (los *flashback*), de un relato (el diario de Thatcher), etc. No se trata de una confusión de roles, sino de un sincretismo perfecto entre la vertiente de la emisión y la de la recepción, que crea figuras completamente redondas, verdaderos «hermeneutas» que saben escuchar y oír, mirar y ver.

el film; y finalmente, otro enfrentamiento, esta vez a propósito de la «adecuación» entre los puntos de vista expresados a lo largo del film y el que guía al film en su totalidad.

<i>Amplitud del punto de vista (I)</i>	
1. Narrador	> Narratario
2. Narrador	= Narratario
3. Narrador	< Narratario
<i>Amplitud del punto de vista (II)</i>	
1. Autor implícito	> Narrador/Narratario
2. Autor implícito	= Narrador/Narratario
3. Autor implícito	< Narrador/Narratario
<i>Conformidad del punto de vista</i>	
1. Narrador/tario	≡ Autor/Espectador implícito
2. Narrador/tario	≠ Autor/Espectador implícito

6.4. Formas de la mirada

6.4.1. Los cuatro tipos de actitudes comunicativas

Después de haber observado las distintas formas del punto de vista que se encuentran presentes en el texto fílmico, así como sus figuras portadoras, pasemos a analizar las *actitudes comunicativas* que derivan de ellas. En concreto, nos parece posible identificar cuatro grandes tipos de mirada (el término «mirada» incluye tanto el ver como el saber y el creer): la objetiva, la objetiva irreal, la interpelación y la subjetiva.¹⁶

Advirtamos que estos tipos de mirada nacen de distintas combinaciones de los factores comunicativos y de los distintos grados de explicitud que éstos asumen.

16. Véase una primera exploración sistemática de estas cuatro configuraciones en CASETTI, 1986.

6.4.2. *La mirada objetiva*

La imagen muestra una porción de realidad de modo directo y funcional, es decir, presentando las cosas sin mediación alguna y presentando también todo aquello que en un determinado momento es necesario tener a mano. Es el caso de los planos generales que explicitan una situación en su integridad (los llamados *master shot* o *establishing shot*), de los primeros planos que evidencian las expresiones de los actores, de los campos/contracampos, de los encuadres frontales, etc.

Esta configuración, llamada *objetiva*, posee así un punto de vista emisor y un punto de vista receptor que la estructuran globalmente, pero no tiene ninguno que proponga un punto de vista personal en su interior. Se manifiestan de este modo un Autor implícito y un Espectador implícito, pero no un Narrador y un Narratario. El resultado es que el destinador se neutraliza, actuando sin mostrarse explícitamente, y el destinatario se sitúa en una posición oculta, como un simple testigo.

De ahí derivan a la vez un ver «decidido» (puesto que, como se ha dicho, el punto de vista desde donde se observa la realidad se dirige a las cosas y captura cuanto le es necesario), un saber «diegético» (porque todo lo que es objeto de conocimiento está contenido en la evidencia de la imagen) y un creer «firme» (en cuanto la necesidad del punto de vista y la evidencia de la imagen no dan lugar a dudas, perplejidades o preguntas insatisfechas).

Muchos fragmentos de *Ciudadano Kane* adoptan esta postura comunicativa: recordemos en concreto el noticiario, o los encuadres que filman en un único plano a Thompson y a sus entrevistados. En todos estos casos, de hecho, el punto de vista es neutro, no «pertenece» a nadie, o mejor, pertenece sólo a quien organiza el texto y no a quienes lo interpretan.

6.4.3. *La mirada objetiva irreal*

La imagen muestra una porción de realidad de modo anómalo o aparentemente injustificado, como signo de una intencionalidad comunicativa que va explícitamente más allá de la simple representación. Es el caso de las tomas de luga-

res «imposibles», como los encuadres «verticales» que impiden la inmediata reconocibilidad de las situaciones; o los movimientos de cámara «vertiginosos» que trastornan el modo habitual de acercarse a las cosas.

También en esta configuración, llamada *objetiva irreal*, opera un punto de vista emisor y otro receptor, pero aquí acompañados por una especie de subrayado extremo que convierte las presencias en explícitas: se encarnan respectivamente en la manera evidente con que se exhibe la constitución de la imagen, y en la forma, por así decirlo, descarada con que está se ofrece para el desciframiento. Por lo tanto, tenemos un Autor implícito y un Espectador implícito que se encarnan en un Narrador y un Narratario un poco especiales; en el orden, en el protagonismo absoluto de la cámara (y más en general de la cámara cinematográfica), y en el relieve incondicional que se concede al espectador y a su rol de intérprete.

Este último, a diferencia de lo que ocurre en la mirada objetiva, donde desempeña el papel de testigo oculto, asume aquí la posición de quien puede recorrer el mundo (y el texto) con plena libertad e iniciativa. De ahí una identificación más precisa con la cámara, en cuyo punto de vista anómalo y a la vez decidido sitúa su propia mirada, mientras que antes la neutralidad y la naturalidad de la visión convertían esta identificación en poco explícita.¹⁷ De ahí sobre todo la emergencia de algunas actitudes comunicativas concretas; un ver «total» (porque la identificación con la cámara, sobre todo en los casos de perspectivas vertiginosas o de movimientos envolventes, lleva siempre consigo un matiz de omnipotencia visual); un saber «metadiscursivo» (porque aquello de lo que la imagen nos informa no sólo está relacionado con el contenido representado, sino también con el modo en que se presenta este contenido; lo que la mirada objetiva irreal nos sugiere, de hecho, es la idea de una cámara que se empeña en recorrer y ver el mundo, y que por ello dicta las condiciones de la «escritura» fílmica) y finalmente un creer «absoluto»

17. Véase un análisis de lo que aquí llamamos mirada objetiva irreal, en sus relaciones con la mirada objetiva simple, en COSTA, 1986.

(en cuanto la omnipotencia visual y el protagonismo de la cámara no permiten ni dudas ni rechazos).

El *travelling* final de *Ciudadano Kane* es un claro ejemplo de mirada objetiva irreal: la cámara recorre el salón de la mansión de Xanadu, lleno de cajas y objetos, como si buscara algo, y lentamente se acerca a un objeto de madera, que resulta ser un pequeño trineo, y en la inscripción que hay pintada en él («Rosebud»). El punto de vista óptico, el picado con movimiento oblicuo, llama fuertemente la atención sobre la dimensión connotativa de la imagen, y empuja al espectador a una evidente identificación con la cámara. El matiz de omnipotencia visual («Veo todos los objetos y me dirijo al único importante»), el carácter «metadiscursivo» del saber (la información sobre un objeto y sobre el modo en que este objeto aparece ante mi vista) y «lo absoluto» del creer que deriva de ahí (la total disposición para «recibir» sin ningún tipo de dudas, y además maravillados, cuanto se nos muestra) son los frutos de esta configuración, las actitudes que derivan de este tipo de mirada sobre el mundo.

6.4.4. *La interpelación*

La imagen presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente: es el caso de la voz *over*, de lo didascálico, de la mirada a la cámara, etc., cuya función es la de hacer explícitas las «instrucciones» relativas al proyecto comunicativo del film, y de hacerlas explícitas a alguien que se supone sigue la exposición. Pueden localizarse aquí, por lo tanto, un Autor implícito, un Narrador que en cierto modo lo encarna (el elemento interpelador) y un Espectador implícito que sin embargo no encuentra un verdadero Narratario que lo represente (por ello se dirige a alguien que permanece rigurosamente fuera de campo).

Esta configuración se denomina *interpelación* a causa del gesto que la apoya, una especie de «¡Eh, tú!» lanzado directamente al espectador. *Ciudadano Kane* está punteado en su totalidad por momentos de este tipo: pensemos en la voz fueracampo del noticiario «News on the march», en las miradas a la cámara de Kane durante la entrevista, en las de Thatcher

durante su apasionada discusión con Kane, etc. Lo repetimos: el Autor que se manifiesta explícitamente, figurativizándose en el elemento interpelador, mientras al espectador se le asigna el papel que en el teatro se denomina «aparte», es decir, de interlocutor llamado a escena («¡Eh, tú!») y a la vez colocado en los márgenes de la escena (en cierto modo, fuera del texto).¹⁸ De ahí surge un ver «parcial» (en forma de instrucciones procedentes de la pantalla: «¡Miradme!»), un saber «discursivo» (atento sobre todo a las relaciones entre destinatador y destinatario, y por ello al «discurso» más que a la diégesis) y un creer «contingente» (solamente relacionado con las certezas del interpelador).

En el caso de las miradas a la cámara de Thatcher (las marcas de interpelación más intensas que presenta *Ciudadano Kane*, en cuanto son las únicas que no están inscritas en textos internos al propio texto, como los fragmentos de noticiarios y las entrevistas), el ver se reduce al encuentro con la mirada del personaje; el saber comporta un abandono momentáneo del plano de la narración y una apertura al plano de la comunicación: «Es a mí a quien están hablando», «Es a mí a quien quieren hacer comprender algo, y no a los otros interlocutores (los personajes) con los que se relacionan»; y el creer, finalmente, no se apoya en la evidencia de cuanto se dice o muestra, sino únicamente en la relación fiduciaria instaurada con quien dice o muestra.

6.4.5. *La mirada subjetiva*

En la mirada *subjetiva*, todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc.: nosotros, espectadores, debemos pasar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias. La imagen, pues, presenta una instancia de emisión, pero sobre todo una instancia de recepción y su figurativización concreta. En otros términos, nos encontramos con un Autor implícito, pero sobre todo con un Espectador implícito y un Narratario que lo representa (el personaje en escena, mostrado mientras pro-

18. Las formas de lo que aquí llamamos interpelación han sido sistemáticamente exploradas por VERNET, 1988.

cede a mirar, mientras empieza a comprender, o incluso indicado en aquello que ve, sabe o cree).

Esta configuración se denomina «subjetiva» por la importancia que tiene la «subjetividad» de un personaje.¹⁹ Gracias a él, el espectador asume una posición, por así decirlo, activa, entrando en campo a través de sus ojos, su mente y sus creencias. De ahí surge un ver «limitado» (relacionado con la visión del personaje), un saber «infradieético» (es decir, completamente inscrito en la vivencia de quien está en escena: se sabe aquello que sabe el personaje, además de verlo todo con sus ojos) y, finalmente, un creer «transitorio» (destinado a durar lo que dura la credibilidad de quien está en campo).

Nuestro film, en realidad, presenta muy pocas miradas subjetivas: recordemos sin embargo las que aparecen en la doble secuencia del debut operístico de Susan Alexander, visto primero con los ojos de Kane y luego con los de Leland.

6.4.6. Configuraciones y actitudes

Resumamos de nuevo en una tabla cuanto hemos dicho. Por un lado se señalan las cuatro configuraciones cinematográficas principales, los cuatro tipos de «mirada» que un film puede estructurar. Junto a ello, en correspondencia con las tres columnas del ver, el saber y el creer, las actitudes comunicativas que están relacionadas con las conexiones.

	<i>ver</i>	<i>saber</i>	<i>creer</i>
<i>objetiva</i>	decidido	diegético	firme
<i>objetiva irreal</i>	total	metadiscursivo	absoluto
<i>interpelación</i>	parcial	discursivo	contingente
<i>subjetiva</i>	limitado	infradieético	transitorio

19. Véase una profundización sobre el funcionamiento de la mirada subjetiva en DAGRADA, 1985 y 1986.

6.5. Los recorridos de la mirada

6.5.1. *Las construcciones de la mirada*

Los distintos roles que hemos diferenciado (Autor y Espectador implícitos, Narradores y Narratarios en sus diversas formas) están conectados entre sí, como hemos visto, por una compleja trama de relaciones. Las cuatro configuraciones examinadas, los cuatro tipos de mirada, son un modo de leer una trama de este tipo, evidenciando las actitudes comunicativas que un film sitúa en campo.

Una investigación complementaria a la precedente consiste en analizar los modos en que el cuadro comunicativo se constituye y se define: se tratará de observar, por ejemplo, la manera en que el Autor implícito se crea un portavoz figurado en el interior del texto, en qué medida delimita su autonomía, con qué instrumentos informa su acción, y según qué criterios sanciona su operación. Y lo mismo hay que decir en el caso del Espectador implícito.

Para analizar este *proceso* de constitución del cuadro comunicativo, resultará útil servirse de las categorías modales ya utilizadas a propósito de las interacciones entre los roles narrativos. De hecho, son categorías particularmente funcionales para examinar los recorridos de cualquier operación. Así pues, también en el plano de la actuación comunicativa localizaremos «mandatos», «competencias», «*performances*» y «sanciones».

En la constitución del cuadro comunicativo, el *mandato* se manifiesta cada vez que alguien es encargado de intervenir en la propia comunicación, es decir, de mostrar, de observar, de decir, de escuchar, de escribir, de leer, etc. De ahí nace una precisa atribución de roles, la definición de un papel.

La *competencia* es un efecto de todo esto: la atribución del rol se relaciona de hecho con el reconocimiento de la idoneidad para representarlo, idoneidad articulada en las cuatro condiciones del deber hacer, querer hacer, poder hacer y saber hacer.

La *performance* es el momento de la ejecución de las funciones asignadas: en esta fase vemos a los distintos roles realizando aquello para lo que han sido situados en campo. Ade-

más del propio hecho de actuar, naturalmente, son importantes las modalidades de estas acciones: cómo se mueven el Autor implícito y el Espectador implícito; en qué medida los focalizadores homodiegéticos (personajes y objetos a los que se ha asignado una función vicaria) desarrollan su misión; si operan fielmente, alineándose con el punto de vista del Autor o del Espectador implícitos, o por su propia cuenta; y así sucesivamente.

La *sanción*, finalmente, es el momento del juicio sobre lo operado, la aprobación y la condena, y en consecuencia el reequilibrio de las axiologías en juego en la totalidad del cuadro.

En *Ciudadano Kane*, el recorrido comunicativo se desarrolla claramente a través de estas cuatro etapas. Ante todo, desde el principio resultan evidentes los *mandatos*: quién está encargado de investigar, de escrutar, de leer (Thompson, y con él el Espectador implícito), y quién tiene la misión de revelarse, de mostrarse, de dar testimonio (Thatcher, Bernstein, Susan, Leyland, Raymond, en los cuales se advierte la intensa presencia organizadora del Autor implícito). Luego corresponde al juego de la *competencia* estructurar la trama comunicativa: Thompson está en condiciones de querer hacer y poder hacer, pero no de saber hacer (muchas veces está cerca de la verdad, pero se muestra miope ante ella); entre los informadores, Susan Alexander y Raymond parecen no querer hacer (la primera vez, ella se niega a hablar con Thompson, y él se muestra bastante reticente ante los interrogatorios del periodista), y ninguno de ellos, incluidos Bernstein y Leland, es capaz de dar las informaciones justas (no saben hacer). Quizá solo Thatcher, en cuyas memorias se habla de «Rosebud», hubiera podido informar bien, pero de hecho no puede: ha muerto y sólo puede hablar a través de las memorias que Thompson se ve impedido de estudiar a fondo (sólo se le conceden unas pocas horas de lectura). En cuanto a la *performance*, advirtamos que todos los roles en campo se manifiestan ansiosos e inconcluyentes: las investigaciones de Thompson no llevan a ninguna parte, los testimonios de los informadores se acumulan, se contradicen, actúan con fatiga y con desdén, situando a menudo el orgullo y el protagonismo por encima de las exigencias que supone la investiga-

ción de un delicado secreto. La *sanción*, pues, sólo puede demostrar dureza: a todas las figuras de los informadores y de los observadores se les ordena abandonar el campo para siempre, como si se las cancelara mediante un juicio negativo; mientras que al Espectador implícito se le llama para que asista al desvelamiento de la verdad, expresión no menos dura de la sanción negativa («Mira lo inútil que eres: he aquí lo que estabas buscando con tanto afán. Hubieras podido entenderlo a su tiempo si hubieses prestado atención a los indicios que te he mostrado: la bola con la nieve, la primera aparición de Kane con el trineo, etc.) y al mismo tiempo grandiosa exhibición de la omnipotencia del Autor implícito, el único que conoce la verdad y que sabe mostrarla.

6.5.2. *Presupuestos, acciones*

Las cuatro etapas del mandato, la competencia, la *performance* y la sanción, aun dando origen a un recorrido unitario, en cuanto fases lógicas de cualquier actuación comunicativa, se sitúan en dos planos muy distintos: el plano cognitivo y el plano pragmático. Sobre las nociones de cognitivo y de pragmático ya hemos hablado en el capítulo anterior. A la primera, recordémoslo, van dirigidas todas aquellas formas de la actuación que se sitúan en el plano mental (intelectual o afectivo), y que por ello no se resuelven mediante una intervención concreta sobre las cosas: pensamientos, propósitos, sentimientos, recuerdos, miradas, etc. A la segunda, por el contrario, se dirigen todas las formas de la actuación que comportan una intervención directa y sensible sobre el mundo: movimientos, acciones, operaciones, etc. Pues bien, el mandato y la sanción se sitúan en el nivel cognitivo: el hacer hacer (ya sea obligación o concesión) y el juicio sobre el hacer (positivo o negativo) son de hecho momentos esencialmente mentales, aunque tengan consecuencias y repercusiones en el plano de los acontecimientos (la obligación lleva a la acción, el juicio prevé una recompensa o una punición concretas, etc.). La competencia y la *performance*, por el contrario, se colocan en el nivel pragmático: el encontrarse en la obligación, en las condiciones, en la capacidad y en la disposición de hacer, así como la actuación concreta, son fa-

ses que expresan una forma de intervención directa sobre las cosas.

El recorrido más inmediato y recurrente que relaciona estos cuatro momentos, a través de los dos niveles de acción, es aquel en el que, en el plano cognitivo (asignación de un mandato y determinación de una sanción), encontramos exclusivamente al Autor implícito, mientras que en el pragmático registramos la alternancia o la copresencia de Narradores y Narratarios. En el fondo, ésta es la estructura dominante de *Ciudadano Kane*, un Autor implícito fuerte que preside en solitario el plano cognitivo, y numerosas figuras vicarias que atestatan, con su inclusión, el plano pragmático.

Sin embargo, podemos imaginar otras distribuciones: cada etapa de este recorrido, de hecho, puede albergar a cualquier figura.

El plano cognitivo puede estar en manos del Espectador implícito, y no del Autor implícito. En ese caso, será el Destinatario del texto quien otorgue mandatos y determine sanciones: como en las llamadas «obras abiertas», donde los hechos y los valores propuestos encuentran su confirmación y su motivación únicamente en el juicio personal de quien los interpreta.

El plano cognitivo también puede estar a cargo de un Narrador o Narratario: entonces el personaje no sólo ofrece o recibe un discurso, sino que también se propone como medida de todo el relato. *Ciudadano Kane* parece quizás asumir este recorrido, sobre todo cuando un testigo nos envía al otro, que a su vez sigue, profundiza o desmiente cuanto ha dicho el primero.

Igualmente, el Autor implícito o el Espectador implícito pueden operar tanto en el plano cognitivo como en el pragmático. Entonces una única instancia implícita emite un mandato, se dota de una competencia, realiza una *performance* y manifiesta una sanción: ningún portavoz visible se hace cargo del relato, ninguna figura vicaria se hace portadora explícita de un punto de vista. Es el caso, para entendernos, de los textos descriptivos o en toma directa, donde desaparecen las hipótesis, los recuerdos y las perspectivas relacionadas con los personajes, y la narración procede por sí misma, como si fuese autónoma y absoluta («Las cosas son así: no hay que hacer más que conseguir que hablen»).

Cada configuración, naturalmente, puede encabalgarse y entrelazarse con las demás: el film, más allá de nuestras racionalizaciones y de nuestros esquemas, acaba siendo un terreno complejo que se puede racionalizar de muchos modos.²⁰

6.6. Los regímenes de la comunicación

6.6.1. Figuras, formas y recorridos

Al abordar la comunicación, hemos precisado desde el principio que el film no es sólo la puesta en funcionamiento de la relación entre Emisor y Receptor, un objeto de intercambio, sino también un auténtico terreno de maniobras, el lugar en el que los roles continúan redefiniéndose y donde Destinador y Destinatario se ponen en escena, ya sea de una manera apenas perceptible o exhibiéndose con evidencia. De ahí nuestro interés por la emergencia en el interior del film de puntos de vista que subrayan el «hacerse» y el «darse» (con una especie de «yo» que se propone como el origen de la comunicación, y una especie de «tú» hacia el que convergen los sonidos y las imágenes); el interés por las distintas formas que asumen estos puntos de vista (con las figuras de los focalizadores y las configuraciones canónicas que resultan de su combinación); y finalmente el interés por las maniobras gracias a las cuales se afirman estos puntos de vista (los recorridos, las estrategias, los complejos entrelazamientos entre los roles). De ahí resulta un recorrido en tres estadios que hay que subrayar brevemente para recuperar mejor la visión de conjunto:

1. Hemos sacado a la luz las *figuras* gracias a las cuales una instancia abstracta, de emisión o de recepción, se pone al descubierto y se manifiesta en campo. Desde este punto de vista, hemos distinguido tres elementos puramente implíci-

20. Sobre la colocación, ya sea en el plano cognitivo o en el plano pragmático, de los distintos roles (Destinador y Destinatario) y de los diversos núcleos (mandato, competencia, *performance* y sanción), véase CASSETTI, 1986.

tos (Autores implícitos y Espectadores implícitos) y su eventual encarnación en un personaje o un objeto puesto en escena (Narradores y Narratarios); y además hemos distinguido entre personajes que asumen hasta el final su función de informadores o de observadores, típica de quien se dispone a proponer o recibir las imágenes y los sonidos (narradores y narratarios «fidedignos», informadores y observadores), y personajes que, aunque insertos en la figuración y en el relato, o bien inmersos en la visión y en la escucha, no representan realmente el punto de origen del film o aquel hacia el que se mueve (narradores y narratarios «increíbles»).

2. Hemos evidenciado las diversas *formas* de la mirada sobre el mundo que activa el cine, con las diversas actitudes relacionadas con ellas. Desde este punto de vista, hemos descubierto perfiles distintos con respecto al espectador, como el espectador oculto de la mirada objetiva, puro testigo de los acontecimientos, el espectador móvil de la mirada objetiva irreal, perfectamente alineado con la cámara, el espectador en los márgenes de la interpelación, limitado a una especie de «aparte», y el espectador en campo de la mirada subjetiva, metido en la piel de un protagonista de la diégesis.

3. Finalmente, hemos visto los *recorridos* de la mirada, o procesos gracias a los cuales el hacer emisor y receptor propuesto en el texto se espesa relacionándose con un deber y un querer, un poder y un saber, un hacer hacer y un hacer ser, etc. Desde este punto de vista, trasladando a los roles de la comunicación el esquema modal ya aplicado a los roles de la narración, hemos diferenciado algunas fases muy distintas: la de la asignación de un deber emisor o receptor (mandato), la de la predisposición para llevarlo a cabo (competencia), la de su ejecución concreta (*performance*) y la de la valoración de los resultados (sanción).

A través de estos tres estadios, hemos registrado numerosas opciones, distintas posibles soluciones de activación. Ahora bien, tampoco estas opciones, de un modo parecido a lo que sucede en las otras perspectivas desde las que hemos analizado el film (la representación, la narración, etc.), se dan todas juntas contemporáneamente: el Autor implícito, o bien manifiesta una presencia fuerte y densa, o bien se esconde en el interior de su figurativización; el Espectador implícito,

o se mantiene en el trasfondo (mirada objetiva) o se convierte en protagonista (mirada subjetiva), o se le llama aparte (mirada subjetiva) o se le traslada por todas partes (mirada objetiva irreal); un Narrador es fidedigno o increíble, y así sucesivamente. También en el terreno de la comunicación, pues, se procede mediante espesamientos o rarefacciones, homologías y alejamientos, diseños unitarios y emergencias impredecibles: también aquí se pueden esbozar, en una primera aproximación, sistemas coherentes de opciones en torno a los que se sitúan las soluciones concretas; «regímenes» que definen las opciones de fondo que modelan la disposición y la dinámica comunicativas.

6.6.2. *Comunicación referencial y comunicación metalingüística*

Cada proceso comunicativo, como hemos visto, viene definido por la presencia de ciertos elementos en detrimento de otros, por la recurrencia de ciertas variables y no de otras. De una manera más profunda, estos agregados en torno a un diseño coherente expresan una disposición comunicativa concreta, un «modo» preciso de comunicar. Ahora bien, acudiendo con una cierta libertad a una tipología clásica de las funciones comunicativas,²¹ podemos distinguir dos disposiciones fundamentales, dos regímenes clave, a su vez articulables por matices y acentos: la comunicación referencial y la comunicación metalingüística.

La *comunicación referencial* es la que se dedica preferentemente a la transmisión de un contenido, a la presentación de un objeto, a la denotación de la realidad. Lo que cuenta aquí, en resumen, es el «mostrar el mundo» y por consiguiente el «ver el mundo», sin que este mostrar y este ver se presenten como momentos de mediación. Es el caso de la mirada «objetiva», forma comunicativa en la que el Autor y el Espectador implícitos se presentan verdaderamente como tales, borrando su presencia en beneficio de la presentación y de la recepción «neutras» de la realidad (piénsese en los documentales o en las simples descripciones).

21. Véase JAKOBSON, 1963.

La *comunicación metalingüística*, por el contrario, es la que se dedica a expresar el acto mismo del comunicar. Lo que se intenta mostrar o ver no es tanto el mundo (inevitablemente presente en cuanto contenido de la imagen) como el propio hecho de mostrar y de ver. Así pues, retorno de la comunicación sobre sí misma, o por lo menos sobre cada uno de sus elementos constitutivos, es decir, sobre el Destinator, el Destinatario, las relaciones entre ambos y el mensaje intercambiado.

En concreto, cuando la comunicación «vuelve» preferentemente sobre el Destinator, tenemos una *comunicación emotiva*, que se caracteriza por la explicitación de un punto de vista propio desde el que se muestran las cosas. Lo importante aquí, en resumidas cuentas, no es tanto la realidad de referencia como el modo y la intención personales con los que se hace ver (por decirlo con un juego de palabras: «Me muestran mostrando»). Un ejemplo canónico en este sentido es *Ocho y medio*, de Fellini, prototipo de los films que tienen como protagonista a su propio director. Pero, más allá de este ejemplo, pensemos en un procedimiento como la mirada objetiva irreal y todas las soluciones en las que se manifiesta el «yo» del texto, su Autor implícito.

Cuando por el contrario la comunicación vuelve preferentemente sobre el Destinatario, tenemos la *comunicación identificativa*, que sitúa en el centro de su estructura organizativa la contraparte del intercambio comunicativo y su acción. Es el caso de la comunicación sometida a la mirada subjetiva, que intenta hacer coincidir el punto de vista del Destinatario con el de un personaje en escena, lanzándolo a la identificación y al conocimiento de su propio rol («Me veo viendo»). Además de la subjetiva, otras formas de mirada pueden jugar a favor de una comunicación de tipo identificativo: la objetiva irreal o la mirada a la cámara, por ejemplo, en la medida en que exhiben en cierto modo una presencia del Destinatario. Un ejemplo que mezcla estos procedimientos en función de la representación del espectador es *La rosa púrpura de El Cairo*, de Woody Allen (pensemos también, en esta línea, en ese espléndido antecedente que es *El moderno Sherlock Holmes*, en el que Buster Keaton se atreve a en-

trar en la pantalla, o en la secuencia final de *Y el mundo marcha*, de King Vidor).

Cuando la comunicación se centra en el contacto que se instaura entre el Destinador y el Destinatario, con lo que se dedica preferentemente a la explicación de los nexos existentes entre las contrapartes, o a la verificación del funcionamiento de los canales de intercambio, tenemos la *comunicación fáctica*. Esta, que en el lenguaje verbal viene activada por expresiones del tipo «¿Me oyes?», «¡Permanece atento!» o «¡Habla más fuerte!», puede verse esencialmente en la mirada a la cámara, que entre otras cosas ejercita una intensa función de reclamo de la atención sobre los modos y las condiciones técnicas del intercambio («¡Miradme a mí!»); sin embargo, también la mirada objetiva irreal, o soluciones técnicas concretas (la imagen congelada, la pantalla en blanco, el ralentí, etc.), por la extraordinaria experiencia perceptiva que comportan, pueden actuar como test del buen funcionamiento de la comunicación y sobre todo como manifestación de la existencia misma de una relación comunicativa, que obedece a reglas particulares y que exige un comportamiento adecuado. De todos modos, a la hora de localizar un ejemplo filmico al respecto, la secuencia de la montadora en *Cieloviek s kinoapparatom* [El hombre de la cámara], de Dziga Vertov, continúa siendo el más explícito.

Finalmente, cuando la comunicación se centra preferentemente en el mensaje intercambiado, exaltando sus características estructurales y formales y exhibiendo la técnica de su constitución, nos encontramos con la *comunicación poética*, concentrada, por así decirlo, más sobre la forma del mensaje intercambiado que sobre su contenido. El meticuloso cuidado formal, la atención a los ritmos y a las recurrencias, la *performance* técnica gratuita, en resumen, todas las formas de exhibición del mensaje son ejemplos del régimen poético: el virtuosismo técnico de algunas obras de vanguardia (*Regen*, de Ivens; *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, de Ruttmann; o *Ballet mécanique*, de Léger, por poner algunos ejemplos), así como el estilo de los modernos videoclips y de muchos films publicitarios, parece andar en esta dirección.²²

22. Discurso aparte merecería la *comunicación paródica*, en la que la relación explícita con un texto anterior instituye en cierto modo una dimensión metalingüística.

Naturalmente, estas distintas formas de comunicación metalingüística pueden superponerse, entrelazarse y contaminarse recíprocamente: algunas miradas objetivas irreales, por ejemplo, insisten a un mismo tiempo sobre el rol demiúrgico del Destinador, sobre el rol pasivo del Destinatario, sobre las características técnicas constitutivas del mensaje y sobre la existencia de un contacto entre las dos partes; y lo mismo puede decirse de algunas miradas subjetivas, a veces subrayadas por los movimientos de la cámara, o de ciertas miradas a la cámara particularmente explícitas e insistentes. De todos modos, queda clara la atención privilegiada sobre el acto mismo de la comunicación antes que sobre la realidad de referencia, y por ello la centralidad del mostrar y del ver por encima del mundo mostrado y visto.

La distinción entre un régimen comunicativo referencial y uno metalingüístico, en sus distintas determinaciones, ha sido muchas veces afrontada por la teoría de la comunicación: recordemos las oposiciones entre *showing* y *telling*, mimesis y diégesis, relato y comentario, historia y discurso, etc.²³

Los caracteres esenciales de estas distinciones, como hemos visto, pueden convertirse en la oposición entre dos disposiciones generales del comunicar: por un lado la neutralidad del acto comunicativo y la eliminación de cualquier intención mediadora («Muestro y veo el mundo»), por otro lado la explicitación del acto comunicativo como momento de mediación y de reorganización de los datos («Muestro y veo el mostrar y el ver»). Dos orientaciones opuestas, pues, que encuentran continuamente puntos de unión y de superposición, en la compleja trama comunicativa que cada texto entreteje.

23. Para esta serie de oposiciones aplicadas al cine, véanse BETTETINI, 1984 y CASETTI, 1986. Por otra parte, también están en la base de investigaciones como la de FINK, 1982 (dedicada al papel del fueracampo en la narración) o la de KAWIN, 1978 (dedicada al cine «en primera persona»).