

Universidad de Lima  
Facultad de Comunicación  
Carrera de Comunicación



# **ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA PELÍCULA BIRDMAN (O LA INESPERADA VIRTUD DE LA IGNORANCIA)**

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

**Alejandro Nuñez Alberca**

**Código 20140919**

**Asesor**

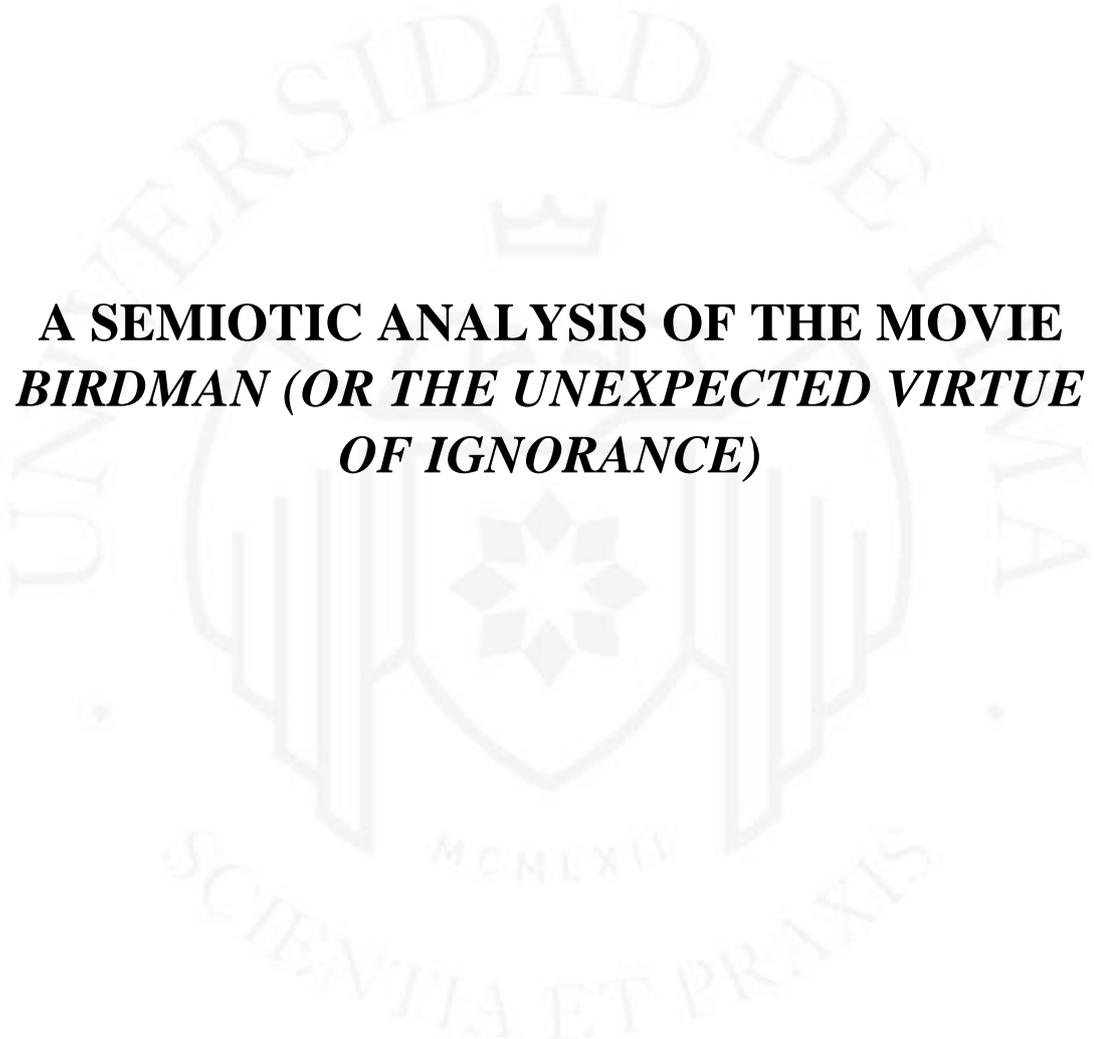
Lilian Kanashiro Nakahodo

Lima – Perú  
Enero de 2021





*A la memoria de Beatriz, mi madre.*



**A SEMIOTIC ANALYSIS OF THE MOVIE  
*BIRDMAN (OR THE UNEXPECTED VIRTUE  
OF IGNORANCE)***

## TABLA DE CONTENIDO

<b>RESUMEN</b> .....	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<i>¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE BIRDMAN?</i> .....	<b>2</b>
<b>ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN: “¿CÓMO TERMINAMOS AQUÍ?”</b> .....	<b>6</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>15</b>
Criterios de narratología audiovisual.....	15
La diégesis cinematográfica.....	26
El rol del punto de vista .....	39
La tensividad del texto fílmico .....	50
<b>METODOLOGÍA</b> .....	<b>76</b>
<b>RESULTADOS: ¿OBTUVISTE LO QUE QUERÍAS DE ESTA TESIS?</b> .....	<b>84</b>
Vivencias semióticas del plano secuencia .....	84
La inesperada virtud de la ausencia .....	118
Esquematización tensiva del punto de vista.....	137
<b>CONCLUSIONES: “ADIÓS, Y VETE AL CARAJO”</b> .....	<b>174</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>183</b>

## RESUMEN

La presente tesis analiza la película *Birdman* (2014) de Alejandro González Iñárritu incorporando elementos de narratología fílmica y los postulados teóricos de la hipótesis tensiva, principalmente la semiótica del evento de Claude Zilberberg construido a partir del proyecto greimasiano estructural. A partir de (1) la distribución de la intensidad en el plano secuencia, (2) la incorporación del espacio en *off* en el proceso de diegetización, y (3) el juego del punto de vista y su efecto sobre el espacio tensivo, la película plantea un discurso en donde estos tres elementos rigen las modulaciones tensivas, capaz de moverse entre la dimensión del relato y la del discurso.

**Palabras clave:** semiótica; semiótica tensiva; diégesis; punto de vista; plano secuencia; Birdman

## ABSTRACT

This thesis analyzes Alejandro González Iñárritu's film *Birdman* (2014) employing elements of film narratology as well as the theoretical premises of the tensive hypothesis, primarily the semiotic of the event formulated by Claude Zilberberg as a critical continuation of the greimasian structural project. We postulate that (1) the distribution of intensity in the single tracking shot, (2) the incorporation of the space outside of the frame, and (3) what we have called the point-of-view-game, the film creates a discourse in which these three elements are responsible for controlling the tensive modulations, capable of operating both in the narrative and the discursive levels.

**Key words:** semiotics; tensive semiotics; diegesis; point of view; single shot; Birdman

# INTRODUCCIÓN

La narración es una tendencia evidente en la historia del cine. No creemos que sea ingenuo decir que buena parte del material filmográfico ha sido dedicado, en su gran mayoría, al arte de contar historias, desarrollar personajes, crear mundos y resolver conflictos. La no ficción —donde históricamente siempre han residido las vanguardias reales del audiovisual— queda en ocasiones injustamente relegada a segundo plano, porque la idea cultural que se tiene por cine continúa y posiblemente seguirá siendo el formato de ficción narrativa. A la par de esta producción, el campo de análisis cinematográfico ha dado luz a teóricos notables, repartidos en un verdadero mosaico de corrientes y escuelas: desde el formalismo ruso, la narratología, llegando a la fenomenología y la semiótica. Tarde o temprano, expertos de toda índole han puesto en su mira el oficio de Hitchcock, empleando sus mejores y más originales instrumentos para desentrañar los mecanismos fundamentales del audiovisual. El resultado —no menos notable que el proceso— ha sido una cantidad abrumadora de *papers*, libros, e incluso tratados; textos que llevan a todo el que los lea un paso más cerca de comprender las infinitas formas que puede adquirir este milagro que llamamos audiovisual.

Esta tesis no será una de ellas.

El presente trabajo plantea una aplicación austera de algunas de las principales lecciones de la narratología y la semiótica<sup>1</sup>, con una clara predilección por esta última. Tomamos por objeto de estudio la película de Alejandro González Iñárritu que le valió el Oscar a Mejor Director: *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)*, estrenada en 2014. El film, estrenado en agosto en el marco del Festival de Cine de Venecia, ha dado que hablar desde entonces, ya sea por su virtuosismo técnico, su ambigüedad narrativa, la original banda sonora o el laberíntico desenlace. Nosotros retomamos elementos de la narratología audiovisual y la hipótesis semiótica de la tensividad para analizar tres elementos puntuales que, según creemos, son fundamentales para el devenir de las intensidades y magnitudes que plantea la película. Sin más que decir, conviene empezar.

---

<sup>1</sup> Preferimos siempre pensarla como una disciplina con vocación científica, empírico-descriptiva, menos que una ciencia y más que una teoría general del sentido (Fabbri, 2001).

## ***¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE BIRDMAN?***

*Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* es una película de Alejandro González Iñárritu, estrenada en 2014 en los festivales de cine de Nueva York y Venecia, para luego ser distribuida comercialmente más tarde ese mismo año.

El film cuenta la historia de Riggan Thompson (Michael Keaton), un exactor de Hollywood famoso por haber interpretado al superhéroe Birdman en una exitosa franquicia en los años noventa. En la actualidad, lejos de Los Angeles, divorciado y con una relación tensa con su hija Sam (Emma Stone), Riggan no deja de pensar en el prestigio al cual renunció, y considera que su carrera cayó en picada tras dejar de lado roles de superhéroe, pese a todavía ser un hombre talentoso. Su ego se manifiesta a la manera de alucinaciones esporádicas. A lo largo de la película, Riggan cree escuchar la voz de Birdman, quien casi siempre le recuerda su pasado, el éxito y la admiración que tuvo de joven, solo para renunciar a todo. Además de eso, Riggan piensa que tiene superpoderes, tales como poder levitar y telekinesis, señales de que poco a poco está perdiendo la cordura, si bien la película pone en duda la falsedad de estas habilidades.

En medio de esta crisis personal, existencial y financiera, Riggan intenta crear una carrera de nuevo, esta vez en el teatro, haciendo, según él mismo dice, “algo que realmente vale”. Para ello, ha adaptado el compendio de cuentos de Raymond Carver *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?* en el teatro St. James de Manhattan, agotando lo último de sus ahorros para escribir, dirigir y estelarizar la obra. Para ello es asistido por Jake (Zack Galifianakis), su abogado, “mejor amigo” y productor general, las actrices Laura (Andrea Riseborough) y Leslie (Naomi Watts) que dan vida a los otros personajes. Laura es además la enamorada de Riggan, y sospecha que está embarazada.

Los problemas empiezan cuando el otro actor principal, Ralph (Jeremy Shamos), es dejado inhabilitado para actuar cuando una luz de la parrilla del teatro le cae en la cabeza, dejándolo inconsciente<sup>2</sup>. Leslie insiste en que contraten de emergencia a su novio Mike Shiner (Edward Norton), un actor de Broadway conocido tanto por su talento como por ser intratable en el set. Riggan, entusiasta al principio, descubre con el tiempo que

---

<sup>2</sup> Aunque todo indica que esto fue un accidente, Riggan cree que él movió la luz con sus poderes. Debido a la información que luego se nos revela, estas dos explicaciones no son contradictorias ni excluyentes.

trabajar con Shiner es un dolor de cabeza. Es ahí cuando las alucinaciones de Riggan se hacen más frecuentes, creyendo escuchar a Birdman, mover objetos con la mente e incluso poder volar, con forme la producción de su debut en Broadway se sale de control en los días previos al estreno.

Según el cinematógrafo de *Birdman*, Emmanuel Lubezki, la película en sí está compuesta por varios planos secuencia en el rango de 10 minutos promedio, el más largo llegando a 15, haciendo uso del *Steadicam* para dar mayor fluidez visual. Los planos secuencia individuales fueron editados para que aparenten un único y prolongado plano secuencia de más de hora y media, recurso que Lubezki ya había utilizado al filmar *Gravedad* (*Gravity*, 2013) de Alfonso Cuarón, film que le valió su primer Oscar a Mejor Cinematografía. El segundo fue por *Birdman* y, más adelante, un tercero por *El renacido* (*The Revenant*, 2015), también dirigido por Iñárritu.

Según el portal iMDB, hay 16 cortes de cámara visibles en el metraje. La gran mayoría ocurren en la secuencia inicial, la cual está compuesta por una serie de tomas aparentemente inconexas de medusas muertas en la costa de una playa, así como un meteorito que recorre en llamas el cielo. Ambas imágenes van acompañadas de percusión, muy similar al jazz improvisado, y cobran relevancia a nivel temático más adelante en la trama.

La narración de la película utiliza elipsis a manera de sobreimpresiones, posibles por la tecnología digital (por ejemplo, filmar estáticamente la fachada de un edificio de noche para luego imponer gradualmente el mismo plano de día, corrigiendo el color del cielo, las luces de la calle y otros detalles digitalmente). *Birdman* se filmó utilizando las cámaras Arri Alexa, Alexa plus y Alexa M, utilizadas para las tomas en *Steadicam* y cámara en mano.

Desde su estreno en Venecia, *Birdman* alcanzó notoriedad entre los principales críticos y revistas especializadas. Los portales de *IndieWire*, *RogertEbert.com*, *The Atlantic*, *The Washington Post* y *The New Yorker* la eligieron entre las mejores películas del año. Muchas de las reseñas aplaudieron el aspecto técnico de la película (edición, fotografía, sonido, etc.), mientras que otras resaltaron la ironía de insultar la actual fiebre de superhéroes (Marvel y DC en su mayoría), pero terminar ofreciendo un retrato satírico de la “alta cultura” del teatro y, en particular, de la escena de Broadway. “Inclasificable”, afirma el crítico Erick Kohn (2014) de *IndieWire* en su reseña, y añade que se trata de la

primera ‘sátira del showbiz’ moderna del cine. Manhola Dargis (2014), de *The New York Times*, ve en *Birdman* un “buen cambio de dirección para Iñárritu” (párr. 2), y comparó la película con otras del director de *Amores Perros* (2000).

Dargis (2014), además, comenta en la capacidad de condensar una serie de acciones diversas dentro de un mismo espacio —el teatro St. James— y un único recurso cinematográfico —el plano secuencia—, aludiendo que, en las casi dos horas de metraje, Riggan “ensaya con un actor, recibe un beso, golpea a alguien, bebe alcohol, fuma marihuana, camina por la calle y crea poesía, comedia, tragedia y melodrama” (Dargis, 2014, párr. 3). En todo esto, “la cámara no solo se mueve con la historia y personajes, sino que fluye como agua, se alza y discurre como un pájaro, su movimiento siendo tan fluido como un elemento natural, tan animado como un organismo viviente” (Dargis, 2014, párr. 4). Christopher Orr (2014), crítico de *The Atlantic*, también resalta esta aparente elasticidad del plano secuencia.

La cámara de Lubezki se desvía y se abalanza mientras sigue a los personajes a través del teatro St. James de Broadway [...], sobre el escenario, entre la audiencia, en el techo, afuera en las calles de Times Square, y al cielo mismo. (párr. 7)

Si algo tienen en común las críticas, aunque algunas lo desarrollan más que otras, es la incapacidad de determinar si los poderes de Riggan son reales o una mera alucinación: “Ya sea que realmente posea habilidades psíquicas o haya enloquecido permanece una pregunta abierta que la película no invierte mucho tiempo para que nosotros lo procesemos” (Kohn, 2014, párr. 3). Orr (2014) también se detiene en esta cuestión, añadiendo que “Iñárritu ofrece pistas contradictorias en el camino” (párr. 7). Esta incertidumbre ha llevado a que la película se cuente dentro del género de realismo mágico —incorporar elementos fantásticos dentro del día a día—, aunque los argumentos no llegan muy lejos. Esto se complica debido a que, en ocasiones, la narración misma desmiente y/o explica aquello que parece fantástico en un primer momento y queda desacreditado luego.

Pero es sin duda la escena final de la película la que más debates ha suscitado. Luego de dispararse y volarse la nariz en un fallido intento de suicidio, Riggan despierta en el hospital rodeado por su exesposa Sylvia (Amy Ryan), Jake y Sam, quienes le informan que ha vuelto a la fama luego de casi morir en el escenario. Cuando lo dejan

solo, Riggan se quita los vendajes del rostro y mira por afuera de su ventana a una bandada de pájaros, acto seguido abre la ventana y sale a la cornisa, a varios pisos sobre la calle. Sam regresa al cuarto y no ve a su padre, pero sí la ventana abierta. Sale a ver. Debajo en el pavimento no hay nadie, pero en el cielo hay algo (¿alguien?) que llama su atención. El espectador no tiene acceso a saber qué es y solo vemos el rostro de Sam, quien sonrío momentos antes de que la imagen corte a negro y la película termine.

Teorías sobre esto son de lo más diversas, desde que toda la secuencia es un sueño, el cielo, el purgatorio, otra alucinación. El objeto en el cielo, ¿qué es? ¿Riggan está muerto? Si no, ¿está volando? ¿Realmente tenía poderes? Ensayistas y críticos no han tenido reparo en afirmar que esta escena demuestra que los poderes de Riggan eran reales, y que la película encaja, entonces, en el género del realismo mágico. Iñárritu mismo ha admitido que no espera que exista una única respuesta a qué pasó en esta última escena. No obstante, la respuesta podría hallarse (quizá) en otra frase de Iñárritu. Durante una entrevista en *Fandango*, el cineasta dijo que su meta era “atraer a la audiencia en el punto de vista del personaje y realmente vivir a través de sus ojos y su mente”. Tal vez la pregunta de *¿qué pasó en la última escena?* se explica mejor respondiendo a *quién ve qué*, quién percibe, quién juzga, quién está predispuesto a creer que los poderes de Riggan son ciertos.

A esto hay que sumarle las pistas contradictorias que se han dejado en la narración, ya por algún personaje intradieético o el narrador cinematográfico. Iñárritu —tal vez adrede— ha abierto una caja de pandora al hacer que la conclusión dependa más de juicios extrafilmicos que de la información que el mismo texto otorga, o bien que se niega a ofrecer claramente.

## ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN: “¿CÓMO TERMINAMOS AQUÍ?<sup>3</sup>”

La cuestión del punto de vista narrativo ha ocupado un número considerable de investigaciones y discusiones teóricas en el campo de la cinematografía. Entre ellas, se halla su vinculación con el rol del narrador fílmico cuando este se focaliza en un personaje de la historia y, por extensión, su capacidad de guiar o confundir al espectador respecto al grado de veracidad de los acontecimientos de los que supuestamente es testigo.

En su artículo *The Cinematic Point of View*, Raviv (2016) realiza una actualización y discusión de las teorías de Maurice Merleau-Ponty respecto al punto de vista en el lenguaje cinematográfico, culminando con un análisis de la secuencia inicial de *Inside Llewyn Davis* (2013) de Joel e Ethan Coen. Primeramente, el autor diferencia entre el punto de vista impersonal y el personal, vinculados con una toma de posición objetiva (realista) y subjetiva (personal) respectivamente. Raviv afirma que la elección del uno o el otro deviene por lo general en un uso particular del lenguaje cinematográfico en su totalidad. Por ejemplo, en el primer caso (objetivo-realista) los movimientos de cámara suelen ser limitados, mientras que los lentes de cámara permiten una mayor profundidad de campo. El punto de vista subjetivo es el opuesto: la cámara empalma la visión del espectador-enunciario con la de al menos una entidad perteneciente al relato, una entidad diegética o personaje. Habría que preguntarse si esta vinculación entre puesta en escena y focalización es siempre recíproca, como en el caso de *Los sospechosos comunes* (1995) de Bryan Singer, donde un flashback falso se encuadra desde un plano subjetivo, reforzando su aparente veracidad (Anderson, 2016). Lo que resulta pertinente de la investigación de Raviv es que a la dimensión del objeto percibido por el personaje se le añade una segunda dimensión complementaria: la del modo de percepción. Vemos *lo que* ella ve y, más importante quizá, *como* ella lo ve.

En estos casos, los niveles de realidad del film llegan a nosotros mediados por el modo de captación de al menos uno de sus personajes, cuya experiencia de “lo real” y “lo

---

<sup>3</sup> Esto fue lo primero que Birdman le dijo a Riggan, o, al menos, lo primero que creyó escuchar de él.

imaginario” puede estar en sí alterada por alucinaciones, las mismas que se hallan “usualmente representadas por imágenes poco claras que no tiene un vínculo narrativo entre sí” (p. 170). De esto deducimos que el punto de vista resulta incluso más relevante cuando dicho personaje es también el narrador del relato, un enunciador que manifiesta dicha función mediante la voz en *off*, por ejemplo, y cuyo protagonismo narratológico implica un rol necesario para la enunciación: el de *enunciador-narrador* (Branigan, 1992).

Entre las películas más recientes analizadas bajo estas premisas teóricas se encuentran *Memento* (Memento, 2000) de Christopher Nolan, *El sexto sentido* (The Sixth Sense, 1999) de M. Night Shyamalan, y *El club de la pelea* (Fight Club, 1999) de David Fincher. En su artículo *Telling Stories: Unreliable Discourse, Fight Club and the Cinematic Narrator* (2016), Emily Anderson establece que la película de Fincher

no solo es un ejemplo por excelencia de películas que cuestionan la interpretación y la perspectiva, sino que estos problemas moldean su historia y discurso a tal punto que la película en sí se vuelve nada más que una alegoría de la narración cinematográfica. (p. 81)

En su investigación, la autora recapitula una escena de la película en que el personaje de Brad Pitt, Tyler Durden, le cuenta a su amigo (Edward Norton) sobre un evento que tuvo lugar la noche anterior en donde él contestó una llamada de urgencia de Marla Singer (Helena Bonham Carter), quien acababa de ingerir un número mortal de pastillas. La escena corta a un flashback en que se ve a Tyler yendo al departamento de Marla y trayendo consigo a su casa. Como nos enteramos más adelante, Tyler y el personaje de Norton son dos personalidades que habitan el mismo cuerpo. Sin embargo, en el flashback, donde se supone que deberíamos ver a Norton, vemos a Tyler (Pitt).

Del ejemplo, la autora concluye que la disonancia entre lo que en realidad ocurrió y lo que se muestra al espectador-enunciario no constituye (ni puede constituir) una acción de un personaje intradieгético, y que es más bien una función de lo que ella llama “narrador cinematográfico”, definido como la combinación de la puesta en escena, edición, iluminación, etc. que constituye el relato. Buscando mayor precisión, Anderson clasifica a los “narradores desconfiables” (*unreliable narrator*)<sup>4</sup> en dos categorías:

---

<sup>4</sup> Según Murphy (2012), este término aparece por primera vez en el libro *The Rethoric of Fiction* (1961) del crítico literario norteamericano Wayne Booth. Comprende que un narrador es confiable “cuando habla por o actúa conforme a las normas del trabajo (es decir, las normas del autor implícito), y

aquellos que ocultan información (*underreport*) y aquellos que abiertamente mienten o inventan aquello que muestran en pantalla (*misereport*).

No resulta sorprendente que los narradores cinematográficos puedan ocultar eventos diegéticos —cada narrador puede hacerlo, heterodiegético o no— pero los narradores cinematográficos pueden también reportar mal, algo que sería imposible para el narrador heterodiegético de una novela. Es decir, las películas pueden mostrarnos cosas que nunca ocurrieron como si realmente hubiesen pasado; pueden abiertamente mentirle al espectador sobre el mundo diegético. La desconfianza [hacia el narrador] surge en la distancia entre lo que el narrador heterodiegético reporta y lo que realmente ocurrió, y esta desconfianza es única del cine. (p.84)

Ocurre algo muy particular, dice Anderson, al momento que el narrador cinematográfico cuenta la historia al espectador-enunciario a través de un personaje. Focalizando una entidad en la narración, dicho narrador permite al espectador rastrear la fuente de los eventos diegéticos que nos han sido ocultados o de aquellos que han sido mostrados sin ser verdaderos. En la focalización de un personaje que, “intencionalmente o no, malinterpreta la realidad diegética, el narrador cinematográfico puede presentar una versión falsa de la historia” a través de uno de los sujetos intradiegéticos. En otras palabras, “vemos lo que ellos en teoría han visto. Los eventos se filtran a través de ellos como a través de los lentes de la cámara” (p. 89). El narrador no nos cuenta los eventos reales a la ficción, sino la versión que uno de sus personajes tiene de ella (acertada o no), manipulando la percepción del espectador de manera indirecta.

Siguiendo con la investigación de Anderson, habría que aclarar que el narrador, a sabiendas que el personaje en el cual se focaliza es incapaz de diferenciar la realidad de lo que ocurre, decide no corregirlo y permitir que el engaño llegue a nosotros. En otras palabras: el narrador cinematográfico miente al no refutar lo que el personaje afirma, pese a que está en capacidad de hacerlo. Nosotros podemos saber más o menos que lo que sabe un protagonista, pero el narrador cinematográfico sabe más que todos en tanto dosifica la información que entrega a nosotros.

---

‘desconfiable’ cuando no lo hace” (p.68). Esta definición cumple, para fines de esta investigación, un carácter más contextual que teórico, en tanto se intenta priorizar reflexiones específicas sobre narradores cinematográficos (sospechosos o confiables) y no tanto literarios.

Por su parte, Elsaesser (2009) bautiza a este tipo de obras como *mind-game films* (películas de juego mental, definiéndola como aquellas que “muestran personajes cuya condición mental es extrema, inestable o patológica; aun así, en lugar de servir de casos de estudio, sus modos de mirar e interactuar con otros, así como su forma de ‘existir en el mundo’, se presentan como normal. Las películas una vez más ‘juegan’ con la percepción de la realidad que tiene la audiencia (y los personajes): los obligan a elegir entre ‘realidades’ o ‘multiversos’ que parecen ser igualmente válidos, pero en última instancia incompatibles” (p.14)<sup>5</sup>.

La postura de Elsaesser apunta a la siguiente premisa: para que una *mind-game film* sea posible no solo el personaje debe estar sufriendo de algún tipo de trastorno mental (reconocido o no) sino que debe haber un grado considerable de focalización por parte del narrador cinematográfico para que se produzca un anclaje entre el personaje y el espectador-enunciario termine estableciendo una jerarquía entre la percepción de este sobre la de los demás que acompañan la narración.

El hecho de que el punto de vista de este personaje este usualmente privilegiado por sobre los demás (y por ende que funcione como la guía del espectador) es más que un mero “truco”: indica un aspecto particular de su estado mental, aquel que suspende nuestras categorías convencionales de *cordura/locura*, así como las de víctima y agente. Sobre el último, las patologías están por lo general conectadas al pasado personal: algún incidente traumático que siga regresando o que se manifiesta en el presente [...]. (p. 25)

Habría que plantearse, ahora, cuando la intención del narrador cinematográfico no es desmentir algo que previamente se “estableció” como verdad, sino dejar al espectador-enunciario en un estado deliberado de incertidumbre respecto a la pertenencia diegética de los eventos que atestigua. Ante dicha situación, los autores que

---

<sup>5</sup> El autor reconoce que la presencia de un narrador desconfiable (en términos de Anderson) tiene la facultad de iniciar una realidad subjetiva paralela sin informarle a la audiencia, como ocurre en el caso de *Donnie Darko* (2001) de Richard Kelly, y *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar. Aquí vemos quizá el límite del planteamiento inicial de Raviv: la iniciación de una instancia de realidad paralela no es indicado siempre por un elemento de la puesta en escena como la iluminación o el enfoque, en tanto estas operaciones corresponden al narrador cinematográfico y no al personaje, y puede ir de la mano con la voluntad de engañar. Branigan (1992) añade sobre este punto el hecho de que un personaje, por más que en apariencia ‘narre’ la película, no puede ocupar nunca dicho rol; es el narrador cinematográfico quien le ha delegado esta facultad, siguiendo, posiblemente, una finalidad ‘narratoestética’.

se han ocupado del tema optan por explicaciones que trascienden la mera definición de “verdadero” y “falso”. En *Subjective Identity Takes Flight: Magical Realism in Birdman* (2016), Kelly Kramer alude a los “poderes” del personaje principal, Riggan Thomson, como una manifestación metafórica de sus estados de ánimo, una interpretación que lo aproxima al realismo mágico y su capacidad para encarnar elementos sobrenaturales en un contexto realista como medio de expresión de la dimensión afectiva de los personajes. El primer ejemplo que ofrece la autora es cuando Riggan arroja objetos dentro de su habitación. Primero lo observamos haciéndolo con aparentes habilidades telequinéticas. Luego, su productor Jake (Zack Galifianakis) ingresa al cuarto, la cámara panea a él y regresa a Riggan, quien ahora utiliza sus manos para romper, arrojar y destruir sus cosas.

Según Kramer (2016), la explicación puede ser fantástica o realista, pero la realidad de la violencia no se cuestiona y, de hecho, es esa la intención del narrador cinematográfico: la manifestación de un estado de ánimo intenso y particular, encarnado en la forma de la violencia física. La condición de verdad de los poderes de Riggan no interfiere con que entendamos su evidente frustración. Esta explicación, claro está, necesita de un espectador-enunciador que esté dispuesto a no encontrar respuestas definitivas, por más que las haya, y que acepte las ambigüedades del relato como parte constitutiva de la narración, al menos hasta cierto punto.

El espectador es ofrecido dos explicaciones posibles con miras a prolongar el misterio, no para explicar nada. Esas dos interpretaciones posibles, como mínimo, sirven para convencernos de no tratar de llegar a una conclusión definitiva antes que tengamos toda la información. (Kramer, 2016, p. 8)

Lo que es más, la propia puesta en escena de la película pareciera sugerir este contraste entre realidad y ficción, entre diferentes estadios de realidad, entre múltiples diégesis. Hablamos ahora de los planos secuencias, puesto que *Birdman* está grabada casi en su totalidad para que aparente ser uno. Çağlayan (2014) se plantea definir los elementos constitutivos (narrativos y estéticos) de la tendencia autoral cinematográfica llamada *slow cinema*, caracterizada por el uso de silencios, diálogos mínimos, movimientos de cámara sutiles y, por supuesto, planos excesivamente largos<sup>6</sup>. Para Çağlayan, este último es un “elemento estético significativo a la teoría cinematográfica

---

<sup>6</sup> Más allá de la elección del plano secuencia, *Birdman* no pertenece a esta rama de la cinematografía actual, por más que alguien la considere parte del cine de autor. Pero las evocaciones estéticas que surgen de su utilización permanecen más o menos invariables.

pues suele atribuírsele un sentido de realismo por su habilidad de mostrar la acción narrada como ininterrumpida, por ende ‘objetiva’” (p.56). El uso del plano secuencia para evocar realismo no es nuevo, y puede rastrearse hasta realizadores como Miklós Jancsó, Mijaíl Kalatozov, Alfred Hitchcock, o Lucchino Visconti.

El componente fantástico, no obstante, está en su mayor parte ausente de sus filmografías, de modo que exista una reciprocidad entre las connotaciones veridictorias de la dimensión expresiva y la del contenido de la narración, atributo que la película de Iñárritu pareciera evadir de modo sistemático. Lo que es más, películas como *La carta que nunca se envió* (1960) de Mijaíl Kalatozov, o *Los rojos y los blancos* (1967) de Miklós Jancsó, que emplean planos secuencia de manera extensiva, no cuentan con un personaje cuya percepción del mundo se encuentra desligada de la realidad diegética y lo que ocurre a su alrededor, y, aun si existiera, el narrador cinematográfico no se focaliza en él, priorizando una aparente objetividad en el argumento y el estilo del relato. Los ejemplos de Çağlayan no cuentan como *mind game films* justamente por esta razón, y habría que preguntarnos, como parece indicar Kramer (2016), si vale la pena optar por una explicación que priorice el desarrollo argumental de los personajes, sobre todo si aquello nos desviase de una interpretación coherente de la historia en su totalidad, así como de los detalles del universo interno (diégesis) que pretende construir, más allá de su intencionada ambigüedad.

Por lo demás, las investigaciones referidas al campo de la tensividad son mucho más escasas de hallar. Como referente importante tenemos que mencionar el artículo de Contreras (2012), quien hace un buen resumen de las premisas de Jacques Fontanille sobre la función del cuerpo en el proceso de enunciación discursiva. La autora, aunque no toca frontalmente la semiótica tensiva, ejemplifica la relevancia del cuerpo propio (sensible) en el acto constitutivo de la significación. El cuerpo en su artículo —igual que en los escritos fundacionales de Fontanille y Zilberberg (2004)— corresponde más a un *sujeto del padecer* que un *sujeto del hacer*, en cuyo caso estar en el mundo es al mismo tiempo abrirse y exponerse a los fenómenos de este<sup>7</sup>. Así, el artículo permite un resumen

---

<sup>7</sup> Como también afirma Merleau-Ponty (1986) en las primeras páginas de *El ojo y el espíritu*: “Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo” (p. 17).

ordenado de las premisas básicas sobre el rol fundacional del cuerpo en el proceso de percepción y de acceso a la experiencia.

La semiótica tensiva postula que el “yo” semiótico no se reduce al “yo” lingüístico: el “yo” semiótico es un yo sensible y afectado que habita un espacio tensivo cruzado y entrelazado de intensidades y profundidades. Desde esta perspectiva, el campo de presencia se encontraría en constante modulación. La presencia del cuerpo se constituye como el centro deíctico que funciona como referente, se trata de un campo relacional y tensivo: relacional en cuanto vinculado necesariamente a un sujeto (en las fórmulas sujeto-sujeto o sujeto-objeto) y tensivo porque la percepción implica una atracción o repulsión y esto constituye una tendencia afectiva. (Contreras, 2012, p. 22)

Resaltan, a su vez, los análisis que Galofaro (2008) realiza con base en la película *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, 1999) de Stanley Kubrick, un enfoque analítico que le permite advertir las funciones dramáticas (y desde el punto de vista del espectador, *patémicas*) de la banda sonora en una serie de escenas del film. Aunque sin recurrir directamente a la tensividad, el autor emplea los paradigmas de Chion (1993) respecto a la banda sonora, vinculándolo con la problemática de la tensión cinematográfica, la cual incluye también elementos narrativos y visuales. Vemos aquí una primera intención de acercar el análisis a una visión holística de la experiencia perceptiva, una consideración especial por la habilidad de los múltiples lenguajes que se unen sin fusionarse en el cine; juntos en tanto generadores de efectos de sentido (para el espectador), pero aún capaces de diferenciarse y analizarse como tales (para el académico, el crítico o el investigador).

Un trabajo que merece considerable atención es la disertación que realiza de Sauza (2015) en su texto *Django Livre: tradução intersemiótica do cinema para as histórias em quadrinhos*. Recurriendo abiertamente a autores clave de la semiótica tensiva, la autora se enmarca en un análisis de *Django sin cadenas* (*Django Unchained*, 2012) de Quentin Tarantino, recurriendo, también, a la teoría de la enunciación cinematográfica. Entre sus consideraciones finales, tenemos la siguiente cita:

Hemos visto que el cine se ampara, canónicamente, en una exacerbación de las referencias, tanto en relación con la figurativización como con las proyecciones espacio-temporales, cuyo objetivo es la construcción de una "simulación del mundo natural. (de Sauza, 2015, p. 399)

La aproximación que hace la autora entre la tensividad y la enunciación no debería sorprendernos, aunque su objeto de estudio amerita una serie de consideraciones. La película analizada, en sí misma, abunda en irrupciones temporales como flashbacks, altera la imagen apelando al *slow motion*, y está, en puntos generales, más próxima a un montaje tradicional en donde los planos secuencia —elemento crucial para nuestro objeto de estudio— casi no son utilizados. A esto debemos añadir que la preocupación por de Sauza (2015) es una relación entre la película y el cómic que se hizo de esta que ejemplifica las equivalencias tensivas que se pueden establecer entre ambas<sup>8</sup>. No obstante, este enfoque intertextual no es una preocupación de esta investigación.

Finalmente tenemos las premisas de Yacavone (2016), quien evalúa las premisas de Vivian Sobchack y Maurice Merlau-Ponty respecto a una teoría fenomenológica del cine, comprendiendo, entre otras cosas, el rol fundamental del cuerpo que siente —el espectador— en la realización de toda semiosis audiovisual.

La experiencia de películas como perceptual y afectivamente significantes, pero también, en términos generales, como realidades simbólicas, siempre reúne las perspectivas “subjetiva” y “objetiva” cara a cara, lo que está pasando en la pantalla y las actitudes del espectador hacia ello. [...] Esto es, [el cine] puede mostrarnos otras formas igualmente artísticas y en ciertos sentidos únicas de percibir y de ser, sin importar cuan abstracta estas puedan ser desde el punto de vista de la experiencia perceptual encarnada y sus condiciones. (Yacavone, 2016, p. 181)

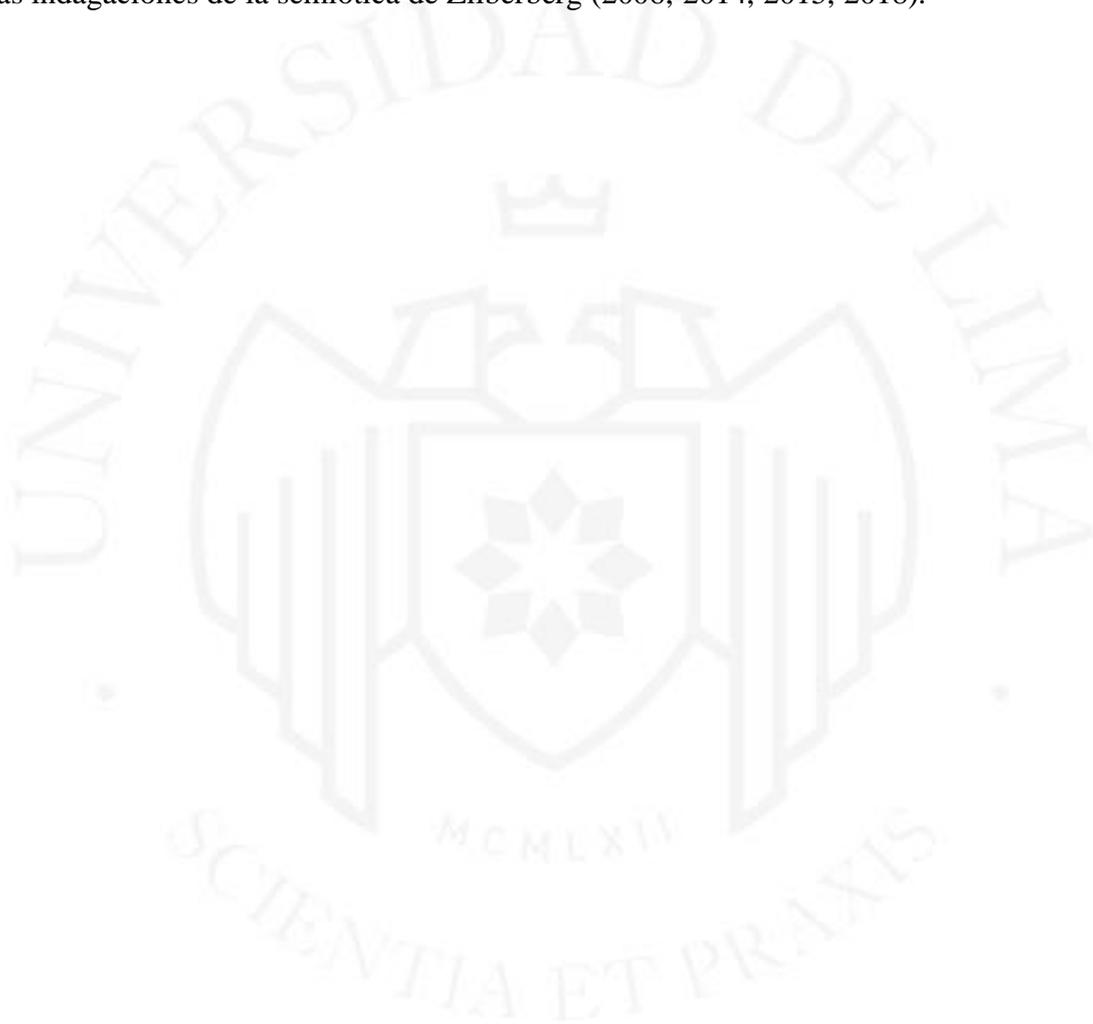
El autor cuestiona las premisas de Merlau-Ponty, poniendo en tela de juicio si el filósofo francés solo reduce la percepción del cine a sus propios términos de la experiencia inmediata del mundo, o si, por el contrario, se embarca en un verdadero proyecto fenoménico que diferencie la experiencia cinematográfica del corpus mismo de experiencias posibles. Como el mismo lo pone (citando a Paul Crowther) no queda claro si Merlau-Ponty está “embarcado en una filosofía del arte” o “meramente buscando [su] filosofía en el arte”, lo cual incluye también al cine. Yacavone está inquiriendo, en suma, por una teoría fenomenológica que provenga de y se ofusque al análisis cinematográfico

---

<sup>8</sup> Entre sus conclusiones, incluso, se propone una lectura transtextual o comparativa entre ambos productos discursivos: “En el caso de una adaptación de un lenguaje de la lentitud a uno de la velocidad, vemos que, en esta táctica, el enunciador propone desacelerar algunas características del cómic para acercar el trabajo adaptado al lenguaje del trabajo original”. (de Sauza, 2015, p. 399)

en tanto tal, sin dejar de lado, como lo hace Zavala (2018), el rol de la percepción del espectador en el proceso constitutivo del lenguaje audiovisual narrativo.

Preguntarse por la gramática de un film, entonces, es inquirir siempre por sus condiciones de percepción en tanto objeto de la experiencia. La respuesta a esa pregunta, por ende, no puede dejar del lado de ninguna manera el papel implicativo, siempre sugerido e implícito de un sujeto sensible (*cuero propio*) que experimente todo lo que la película muestra en tanto sujeto del padecer, la misma figura que se ubica en el eje de las indagaciones de la semiótica de Zilberberg (2006, 2014, 2015, 2018).



# MARCO TEÓRICO

## Criterios de narratología audiovisual

### Narración, enunciación y discurso

Las diferencias de las características definitorias de los conceptos de narración, discurso y enunciación suelen ser más o menos ambiguas en la medida en que estos términos tienen acepciones diferentes según la disciplina, e incluso dentro de la misma disciplina bajo la pluma de diversos autores.

En lo que refiere a la narración en sí, la controversia parece ser menos severa. Por un lado, desde el punto de vista de narratólogos como Stam et al. (1999), la narración extradiegética “es la agencia primaria responsable de relatar los hechos, es siempre exterior y lógicamente anterior al mismo mundo ficcional, al cual circunscribe” (p. 127). Esta es la definición que aparece en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*; no obstante, los autores no tienen problema en establecer que la narración cinematográfica (es decir, extradiegética) es, al mismo tiempo, “la actividad discursiva responsable de representar o relatar los hechos o situaciones de la historia” (p. 118). Esta segunda definición, a nuestro parecer, no entra en conflicto con la antes mencionada, pero introduce el elemento discursivo como parte esencial de la fórmula, lo cual debemos aclarar.

La noción misma de ‘discurso’ ocupa quizá más a la semiótica que a la narratología, y especialmente a la escuela francesa greimasiana. Para Fontanille (2001), la sola noción de discurso tiene una serie amplia de acepciones. No obstante, considera apropiado afirmar que se trata de “una instancia de análisis donde la producción, es decir, la enunciación, no podría ser dissociada de su producto, el enunciado. [...] el discurso inventa sin cesar nuevas figuras, contribuye a desviar o a deformar el sistema que otros discursos habían antes nutrido” (p. 75). Es en el discurso, por ende, donde se esquematiza la experiencia. Esta definición es sostenida también por Herman Parret (como se citó en Filinich, 1998), para quien el discurso implica tanto el enunciado como la enunciación, si es que por esta entendemos lo mismo que entendió Benveniste (1999), es decir, “el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman” (p. 84).

Si la narración es una ‘actividad discursiva’, como refieren los autores de *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, entonces la vinculación entre ambos términos es mucho más íntima de lo que se podría pensar. Quezada (1991), partiendo de las premisas de la semiótica generativa, llega a afirmar, incluso, que “no hay lengua sin narración. Esto es, no se puede hablar sin narrar, por lo tanto, la narración es constitutiva de todo discurso”. Y Quezada prosigue: “Decir es relatar y escuchar es realizar el relato. Reconocer en él su sentido. Desentrañar su significación” (p. 95), algo rastreable también en el *Diccionario*, donde Greimas y Courtés (1990) reconocen la narratividad como “auténtico principio de la organización de todo discurso” (p. 273), sea este narrativo o no.

Es evidente que el sentido que Quezada otorga al concepto de narración es mucho más amplio de lo que en este trabajo pretendemos darle. Por su parte, Gaudreault y Jost (1995) comentan que, si bien toda narración es en sí misma un discurso (premisa con la que seguramente el autor de *Semiótica generativa* estaría de acuerdo), ello no quiere decir que todo discurso sea narrativo. Mejor dicho, la narratividad, en tanto propiedad inmanente a todo producto discursivo, no quiere decir que el texto sea leído *como una narración*, es decir, como concatenación de eventos o acciones, por más que esto sea siempre una posibilidad.

En línea con el pensamiento greimasiano, el semiótico Desiderio Blanco (2012) define el discurso con base en la teoría de la enunciación, actividad semiótica que presupone la existencia de un enunciador, entidad necesaria, externa a la narración, pero que se mantiene siempre implícita, como un actante diferente del autor real y del narrador.

El discurso queda siempre sembrado de marcas de la instancia de enunciación<sup>9</sup> [...]. Porque es el enunciador el que maneja los hilos del discurso, el que decide el destino de los ‘personajes’, sus conjunciones y disjunciones con los objetos de valor, sus modalidades y sus competencias, así como los valores a los aspiran. (p. 60)

Desde este punto de vista, *el discurso es la enunciación en acto, la cual es presupuesta siempre por el enunciado*; de este modo el enunciador es asumido por el proceso de enunciación, del mismo modo que el proceso explícito de narración permite inferir la existencia de un narrador. Claro está, para la semiótica discursiva el enunciador

---

<sup>9</sup> Para nuestros fines, la instancia es un cómodo reemplazo para el término ‘sujeto de enunciación’, como suele aparecer, y refiere al sincretismo de los actantes enunciador/enunciado, entidades cuyas marcas, como afirma la cita de Blanco (2012), han de buscarse en el enunciado.

es siempre presupuesto y, si se manifiesta en el enunciado, pasando de implícito a explícito, entonces (y solo entonces) recibirá el nombre de narrador (Courtés, 1997). Por su parte, nos conformamos con la definición que otorga Fontanille (2001) respecto a la enunciación, y diremos que “enunciar es hacer presente cualquier cosa con la ayuda del lenguaje<sup>10</sup>” (p. 84), mientras que la narración queda entendida como el proceso mismo de presentación sucesiva de acontecimientos, cuyos actantes específicos serán el narrador y el narratario (Greimas & Courtés, 1990). Restringirla a la manifestación figurativa del relato es solo una cuestión de orden metodológico.

Llegamos a concluir el carácter discursivo de toda narración. No obstante, preferimos pensar la narración como una categoría específica del discurso, de la ‘enunciación en acto’. García Noblejas (1983), por su parte, plantea una tesis muy próxima a nuestras posturas, aplicable, claro está, a un producto narrativo: “[...] el discurso cinematográfico es la información que aparece en un texto audiovisual, al considerar las acciones humanas como objeto de la enunciación” (p. 466). Estas acciones, comprendidas como acontecimientos y situaciones en diferentes espacios y tiempos, permiten dar sentido a un cierto universo ficcional, un ‘mundo’ que sirve de apoyo al conjunto finito de hechos cronológica y espacialmente delimitados. Esto último trae a colación dos nociones elementales: el *relato* y la *historia*.

### **Narración, historia y relato**

Podríamos cerrar nuestras aproximaciones de la sección anterior con la siguiente cita, que a nuestro parecer engloba muy bien lo dicho anteriormente: “Si el filme en sí es el producto de una enunciación, realización discursiva de una intención comunicativa, el filme en tanto historia es el producto de una narración” (Stam, 2001, p. 288). Conviene,

---

<sup>10</sup> Esta propuesta es particularmente útil en tanto parte, en el texto, de una cita anterior de Merleau-Ponty en *El primado de la percepción y sus consecuencias filosóficas*, que profesa lo siguiente: “Percibir es hacer presente cualquier cosa con la ayuda del cuerpo” (citado en Fontanille, 2001). Con esto, Fontanille reconoce el carácter fenomenológico del lenguaje y la importancia de la mediación del cuerpo sensible, elementos que nos serán útiles de cara a los próximos capítulos. La noción de la palabra como algo que invoca una presencia, y que no se limita a referir o nombrar objetos y situaciones, se deja ver desde mucho antes, en los capítulos respectivos de *Fenomenología de la percepción*. En la misma línea, hallamos la siguiente cita de Quezada y Blanco (2014): “Si la percepción selecciona y organiza sensaciones es porque ejerce una función semiótica elemental, aplicando códigos de reconocimiento culturalmente instalados en la comunidad en que vivimos. Es decir, la percepción ejerce ya una función semiotizante, y, por lo mismo, tiene que trabajar con algún ‘lenguaje’” (p. 118-119).

ahora, avanzar a la siguiente partición, para enfocarnos en la noción inteligible de la historia y lo que vendría a ser su cara sensible: el relato.

Los intentos teóricos por analizar el cine en tanto relato pueden rastrearse hasta los primeros formalistas rusos como se reconoce la primera aproximación que tuvo Víctor Shklovsky, cuya mayor contribución fue quizá establecer la distinción narratológica entre *fábula* (historia, el modelo de relaciones y acciones causa/efecto en orden cronológico), y el *syuzhet* (trama, la organización artística, o deformación, del orden causal-cronológico de los hechos). La influencia de este autor puede rastrearse hasta escritores como David Bordwell (de quien en breve hablaremos) y otros narratólogos como Gerard Genette.

En *Nuevo discurso del relato*, Genette (1998) plantea una aproximación propia a la problemática de la narración. La clasificación que propone es triádica, tomando en cuenta:

- *Historia* como totalidad de acontecimientos que se cuentan.
- *Relato* como el discurso, oral o escrito, que los cuenta.
- *Narración* como el acto concretizado, la acción en sí de contar. (Genette, 1998)

Desde este punto de vista, la narración es un proceso dual, en donde “el orden narrativo instauro (inventa) al mismo tiempo la historia y su relato que son, por tanto, perfectamente indisociables” (Genette, 1998, p. 13).

Los planteamientos del teórico francés encierran todo análisis concebible a un único punto de vista pues, si son inseparables entre sí, el análisis de la historia debería ser lo mismo que el análisis del relato, ambos amparándose en la perspectiva de la narración. Desde un punto de vista metodológico esto supone un problema, una limitación de la cual uno puede deshacerse pronto si se concibe un análisis individual para cada uno de los elementos del texto (como otros escritores efectivamente hacen) sin por ello subestimar o menospreciar la constante interacción que mantienen entre sí.

Autores más contemporáneos logran enfocar los planteamientos de Genette estrictamente al arte cinematográfico. Así, Gaudreault y Jost (1995) hablan del relato como un conjunto de acontecimientos, y la particularidad del relato cinematográfico (el que nos interesa aquí) es que, entre otras cosas, “a la imagen cinematográfica le es muy difícil significar un solo enunciado a la vez, como vemos cuando tratamos de tomar nota

de las informaciones visuales que vehicula un plano” (p. 30). Dentro de un relato, Metz (2002) reserva la noción de ‘lo narrado’ para designar un conjunto de acontecimientos que se hallan ordenados, más o menos cronológicos, irrealizados por el propio acto narrativo, presuponiendo la existencia de un sujeto-narrador que profiere los enunciados narrativos. El autor asume de este modo la aparente interdependencia entre el relato, la narración y el narrador. En el primer caso, el relato, dividido en un orden de acontecimientos, es enunciado por la instancia narrativa, que inaugura el acto narrativo, el cual, sin el relato, no podría conferirse a sí mismo ese título. En el segundo, el relato señala la existencia de una entidad narradora: el narrador y, en este caso, el narrador cinematográfico, el mismo cuya existencia supone, una vez más, el advenir de un relato<sup>11</sup>.

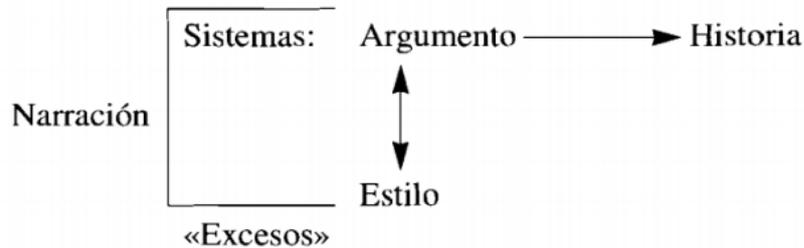
Otro de los herederos de Shklovsky ha sido Bordwell (1996), cuyo punto de partida no fue solo la identificación de la fábula y el syuzhet (historia y trama), sino los múltiples sentidos en que estas se relacionan mutuamente, y cómo esa vinculación afecta el sentido cabal del texto fílmico (Stam et al., 1999). Bordwell plantea una primera definición de narración, entendida como un proceso dinámico que despliega en su realización los elementos necesarios para sus fines (p. 49). Dentro de éste, la historia es entendida como el encadenamiento causal de la acción, dándole al enunciatario (el lector o receptor implícito) un rol crucial: establecer el orden de las acciones de los personajes con base en la búsqueda de claves y la aplicación de esquemas, con miras a develar el sentido cabal o el orden del relato. De esto se desprende una concepción que también se halla en los formalistas rusos, principalmente en Tynianov: *la historia no está nunca materialmente presente en la pantalla o en la banda sonora, sino que es deducida por el espectador conforme esta revela más (o menos) información*. Esto quiere decir que la historia no se “atestigua”, sino que se comprende una vez se ha develado la causalidad de los hechos del argumento, que llegan al receptor/enunciatario como bosquejos de información que su intelección organiza, integrándolo al proceso de enunciación.

A la representación real de la historia (lo que vemos en pantalla) Bordwell (1996) le llama *argumento*, es decir, la arquitectura material de los hechos de la historia, la disposición formal de la información visual y sonora. Por su parte, a nivel estético se

---

<sup>11</sup> Para Metz (2002), si algo ‘habla’ es porque hay alguien que ‘habla’, y si alguien ‘habla’ es porque hay algo que está siendo ‘hablado’. Una circularidad semejante puede advertirse en Blanco (2012), al referirse a la enunciación: “El enunciadador es una instancia semiolingüística, de nivel noológico, siempre implícita, presupuesta siempre, que solo puede ser inferida a partir del enunciado. [...] El enunciadador solamente existe en la medida que profiere enunciados” (p. 58).

tiene el *estilo*, entendido como “el uso sistemático de recursos cinematográficos en el filme” (p. 50), los cuales son complementarios al proceso discursivo del argumento. Se crean así dos procesos organizativos dentro de la narración cinematográfica.



Se entiende, pues, que el *argumento* en Bordwell comprende únicamente el orden en que los hechos o acciones son presentados en pantalla, mientras que los recursos estilísticos particulares son apartados para analizarse en complementariedad con el argumento, sin ser confundidos uno con el otro, aunque en constante interacción. Esto coloca la definición de relato de Metz (2002) próxima a ser lo que Bordwell entiende por argumento: la arquitectura material, la organización secuencial de los acontecimientos narrados. Por lo demás, el componente estilístico abre una gama de posibilidades de conjugación, entendiendo que ambos son parte del proceso de narración.

En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia, incluye también los procesos estilísticos. (Bordwell, 1996, p. 53)

Movimientos de cámara, iluminación, música, sobreimpresiones, pantallas divididas, transiciones, etc, son, entonces, decisiones arbitrarias de la puesta en escena que logran tener un efecto en la narración mediante su combinación relacional con el argumento, cuya disposición, a su vez, es arbitraria. Esta es una postura teórica que consigue aproximar dos dimensiones: la estética y la narrativa, con la constatación de que la primera puede afectar directamente el sentido de la segunda al mediar la forma en que la información (por ende, la historia) es percibida por el espectador-enunciatario. En efecto, la noción misma de estilo presupone que una misma acción puede realizarse de varias maneras, y en ese caso todo estilo presupone una intensión. Puntualmente, la

intensión de alguien o *algo*, de una instancia que permite que se le adjudiquen tales selecciones.

La posibilidad de realizar un análisis narratológico y estético dentro de los límites del discurso es algo que también se admite desde la óptica de la semiótica. Para Fontanille (2001), “el sentido no es captable más que a través de sus transformaciones” (p. 76), lo cual no quiere decir, claro está, que las únicas transformaciones posibles al interior de un relato sean de orden narrativo.

[...] las figuras, los conjuntos semánticos pueden ser transformados sin que ello se traduzca en un cambio narrativo; el principio mismo de la transformación discursiva debe, pues, ser generalizado, sin que ello entrañe una generalización de las estructuras narrativas stricto sensu. Las transformaciones narrativas no son más que casos posibles de transformaciones discursivas. (Fontanille, 2002, p. 77)

Esta tendencia a universalizar las transformaciones narrativas de la que nos advierte Fontanille pareciera reflejarse en la última parte de la cita de Bordwell, al afirmar este último que todo proceso estilístico es, por definición, narrativo. Lo que reconcilia a ambos autores, no obstante, es la capacidad que confieren al discurso audiovisual para producir y transmitir nueva información, el hecho de constituir un proceso de semiosis, haciendo de las imágenes una totalidad significante, un texto.<sup>12</sup>

### **La historia como proceso inferencial**

En el *Diccionario*, se esclarece que la historia es “un universo semántico considerado como objeto de conocimiento cuya inteligibilidad, postulada a priori, se basa en una articulación diacrónica de sus elementos” (Greimas & Courtés, 1990, p. 208). Como tal, la historia es una semiótica-objeto, dependiente de la reunión de un plano de la expresión y un plano del contenido (Fontanille, 2017), que algunos homologan (quizá con algo de prisa), al relato y a la historia respectivamente.

Por su parte, Branigan (1992) habla de lo mismo cuando define el concepto de *narración* como “la regulación y distribución de conocimiento que determina cómo y

---

<sup>12</sup> Tener sentido, para Blanco (1989), no es otra cosa que “la posibilidad de entender el mundo, de manejarlo y de controlarlo, orientando los fenómenos que en él se producen a fines determinados del hombre” (p. 38). Esa “posibilidad de entender”, de “orientar los fenómenos”, recuerda a los atributos de inteligibilidad y direccionalidad inherentes al sentido, de los cuales habla Fontanille (2001) al referirse a la misma cuestión.

cuándo el espectador habrá de adquirir información, es decir, cómo es que él o ella llega a saber lo que sabe” (p.76). El autor, sin embargo, diferencia este proceso cognoscitivo del hecho concreto de la *narratividad*. La *narratividad* de una película es un principio facultativo más que un proceso en marcha; es la propiedad del texto, la facultad específica que posibilita que la información presentada en el encuadre tome la forma de una totalidad secuencial, una historia, la cual no se encuentra en el celuloide, sino en la actividad de lectura del espectador-enunciario. Para Branigan (1992), el argumento es sensible, mientras que la historia es inteligible. En palabras de Todorov (1970): “La historia es pues una convención, no existe a nivel de los acontecimientos mismos” (p. 158).

La película narrativa se debe comprender bajo los términos planteados por Prósers (2013), que parecen resumir acertadamente lo expresado líneas arriba, concibiéndola como un discurso audiovisual (por el tipo de soporte y recursos que emplea), pero también secuencial, “que muestra una historia donde una serie de personajes ejecutan y padecen acciones y acontecimientos” (p. 379). La concatenación de la historia parece enmarcarse en el hecho de que la combinación particular de elementos de la narración audiovisual implica necesariamente la articulación del sentido, el cual emerge de la relación sintáctica de sus actantes y no posee ninguna existencia material inmediata<sup>13</sup>. Esto queda resumido en el siguiente párrafo:

Tanto en el cine como en la literatura, sólo es el discurso narrativo o *récit* el que está directamente disponible para el análisis. La *histoire*, también conocida como fábula, debe ser inferida por el lector o el espectador, ya que más que tener una forma sustantiva es el contenido imaginario del discurso narrativo; no posee una dimensión significativa material, aunque posee una estructura lógica. (Stam et al., 1999, p. 119)

Los autores mencionados comparten, al igual que Castañeda (2013), una consideración por la competencia cognitiva del espectador, tomando en cuenta que de la percepción de este dependerá la asignación de sentido causal entre las imágenes de las que es testigo. Como afirma la autora, el espectador de cine es “un ser fenoménico

---

13 André Bazin (1966) ya advertía esto al decir que el poder real del montaje estaba en “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones. [...] El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador” (p.124).

consciente de un espacio y un tiempo en relación con un objeto cultural, cuyo sentido sintético corresponde a un cúmulo de datos sobre la historia del cine” (p. 146).

La definición que propusimos antes para el relato (tanto en lo que refiere a Metz como a Bordwell) permite esbozar una serie de consideraciones, entre ellas la competencia narrativa y semiótica del espectador-enunciario (de la cual ya hablamos) y la ‘irrealización de la cosa narrada’, que, en palabras de Gaudreault y Jost (1995), permite claramente diferenciar todo relato del mundo propiamente ‘real’, el cual en la mayoría de casos le sirve de referente. Así, todo relato es una puesta en práctica del lenguaje, una enunciación que supone una instancia fundadora y una instancia de clausura. El espacio intermedio es la duración del relato, y es en ese margen que los acontecimientos habrán de presentarse, ordenarse y, en oposición al mundo real, no están obligados a la organización lineal (referido al tiempo), a la limitación geográfica (referido al espacio), ni a un solo nivel de realidad (referido a la diégesis) (Metz, 2002).

La historia, si es una inferencia, es producto de una semiosis. De este modo, la historia sería una de las muchas formas en que el texto hace sentido, una vez ha sido sometido a una determinada lectura por el espectador-enunciario.

Otros autores dan cuenta del proceso inferencial por medio del cual la historia o, en todo caso, el sentido no brota del enunciado, sino que es experimentado y configurado dentro de los límites de la enunciación en acto, del discurso, o, mejor dicho, de la película en tanto discurso. En ese caso conviene invocar, como venimos haciendo, la pertinencia de incluir a los actantes de la enunciación en este proceso, al enunciador y al enunciario.

En el lenguaje cinematográfico todos los códigos son relacionales, no obedecen a una significación preestablecida y normativizada, se generan en su propio contexto y adquieren sentido en la medida en que son interpretados por el espectador a partir del flujo de imágenes. (Gómez Tarín, 2002, p. 69)

Lo que tenemos aquí es una forma alternativa de concebir el proceso discursivo cinematográfico, a sabiendas que, a priori, no existe significado alguno asignado al texto fílmico. Como tal, *hacer sentido* equivale a un tipo muy particular de actividad, en el cual un espectador-enunciario, en términos de Barthes (1994), *ejecuta* el texto audiovisual que ante él se despliega, emancipado de la remisión paternalista a la figura del autor y dispuesto a reconocer el texto, audiovisual o no, como un espacio de circulación y articulación del sentido. ¿La razón? Pues porque la lectura deja de concebirse como un

consumo y adquiere total validez como *acto de lenguaje* que nada tiene de pasividad<sup>14</sup>. No obstante, no estamos pretendiendo poner el significado del texto fílmico unilateralmente del lado del espectador-enunciario. La frase ‘la belleza está en el ojo de quien mira’, incómodamente próxima a ‘cada quien puede interpretar y armar la historia que desee’, tiene poca relevancia aquí. De esta forma, el trabajo con el texto perdería su carácter dialógico y restituiría la apropiación unilateral del sentido, la cual pasaría de estar en poder del autor para pertenecerle al lector (Barthes, 1994). Ni el autor ni el lector empíricos son pertinentes para el análisis semiótico-discursivo, tan solo lo son los actantes de la enunciación: enunciador y enunciatario (Quezada, 1991; Blanco, 2012). Dependientes como son de la instancia fundadora, ninguno de los dos puede apropiarse de aquello a lo que por sistema están sometidos.

Para que el texto fílmico sea captado, su relato comprendido y su historia inferida, debe tener algún mínimo de competencia narratológica, lo cual, para los autores del *Diccionario*, es un equivalente próximo a la competencia semiótica como tal (Greimas & Courtés, 1990). En suma, tanto el enunciador como el enunciatario han de ser competentes para abordar los actos de lenguaje que les corresponden<sup>15</sup>. Ya Greimas (1989) refería a la competencia de un sujeto enunciador (incorporado al discurso en la figura de un narrador) como una convergencia entre el *querer y/o poder y/o saber-hacer*. Solo el sincretismo de estas modalidades permite a alguien enunciar o narrar algo, del mismo modo que la existencia de un *proceso* de enunciación presupone, como afirma Hjelmlev (1971), la existencia de un *sistema* en el cual fundamentar su realización, así como la competencia respectiva de la instancia encargada de actualizar el segundo en el primero. En nuestro caso, el salto de la gramática al discurso audiovisuales.

Esto deja en claro una de las diferencias capitales entre la enunciación y la narración: “Si todo enunciado manifestado sobreentiende, por parte del sujeto de la enunciación, la facultad de formar los enunciados”, esta permanece implícita. La

---

<sup>14</sup> Cuando se le considera un *hacer*, “el acto de lenguaje aparece, ante todo, como un ‘hacer saber’, es decir, como un *hacer* [de un enunciador] que produce una conjunción del sujeto-enunciario con un objeto del saber” (Greimas & Courtés, 1990, p. 26).

<sup>15</sup> Premisas similares se hallan en el libro de Vivian Sobchack *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (1992): “[...] cualquier película puede y llega a significar de alguna manera para el espectador comunicativamente competente (esto es, ya consciente que la percepción es expresable), y que cualquier película —sin importar lo abstracta o ‘estructural-material’ que sea— presupone que será comprendida como una significación, como portadora de significado más allá de la presencia material en bruto de la luz y la sombra en una superficie plana, el cine asume y asegura su propia inteligibilidad (aún si no asume y ni asegura una única interpretación)” (p. 6).

narración, por su parte, “en la misma medida en que es proyección imaginaria de los acontecimientos ‘reales’, se compromete a explicitar estos presupuestos manifestando sucesivamente las competencias y las performances del sujeto” (Greimas, 1989, p. 62).



## La diégesis cinematográfica

### Diégesis vs. *diégèse* vs. mimesis

La construcción de un mundo ficcional, más o menos semejante al nuestro, pero suficientemente coherente y verosímil, es el objetivo de toda narración fílmica (Branigan, 1992). La distribución de información visual, así como las múltiples estrategias que el enunciador cinematográfico posee para representarla, tienen una finalidad última que es la construcción de lo que una infinidad de autores refieren como diégesis<sup>16</sup>. Sobre esto, Genette (1998) propone la noción de *diégèse* en oposición a diégesis.

La *diégèse*, en el sentido que Souriau propuso dicho término en 1948, cuando oponía el universo diegético, como lugar del significado, al universo de la pantalla, como lugar del significante fílmico, es un universo, más que un encadenamiento de acciones (historia); la *diégèse*, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre. (p. 15)

Para el autor de *Figuras III*, la *diégèse* es el universo ficticio creado por un relato y sugerida por diversos fenómenos dentro de la historia (por ejemplo, si algún personaje hace alusión a un acontecimiento pasado en su vida, pero que no llegamos a ‘ver’ de forma directa en la narración, o si alguien dice tener un pariente que no se integra nunca a la historia más que por su mera mención). Se entiende que las diversas enunciaciones que tienen los personajes, sobre todo en sus diálogos, advierten la existencia de diversos fenómenos, materiales o no, dentro del universo ficticio que habitan. Diégesis, sin embargo, no refiere a esto, el menos no para Genette. Diégesis no es solo la traducción del término francés *diégèse*, sino un concepto aparte, “el relato puro (sin diálogos), opuesta a la *mimesis* de la representación dramática y a todo lo que, por medio del diálogo, se insinúa dentro del relato, que, de otro modo, se hace impuro, es decir, mixto” (Genette, 1998, p. 16).

La razón de esto se encuentra en los orígenes clásicos de la pareja mimesis/diégesis, pues, desde un punto de vista platónico, el primero es la imitación propiamente dicha y el segundo es el relato mismo, una imitación imperfecta, por lo que Platón (citado en Genette, 1970) aproxima la idea de diégesis a la acción del poeta

---

<sup>16</sup> Para fines de esta investigación, los términos *diégesis*, *mundo ficcional*, *universo ficticio*, *universo diegético*, se utilizarán como equivalentes.

“hablando en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla” (p. 194). Genette ilustra esto con el ejemplo del canto I de la *Iliada*, diferenciando las instancias en que Homero narra las acciones del sacerdote Crises (diégesis) y el momento en que Homero hace que sea Crises mismo quien se pronuncie (mímesis). Desde este punto de vista, tiene sentido que se excluyan los diálogos de la diégesis. En lo que refiere al menos a relatos verbales, el poeta trabaja con “una materia no verbal que efectivamente debe representar como pueda, y una materia verbal que se representa a sí misma y que la mayoría de las veces se contenta con *citar*”. Así, cuando estamos ante un relato ficticio, “el trabajo de ficción, que recae igualmente sobre los contenidos verbales y no verbales, tiene sin duda por efecto ocultar la diferencia que separa a los dos tipos de imitación”: una es directa, mientras que la otra, la diégesis, “hace intervenir un sistema de engranajes más bien complejos” (Genette, 1970, p. 197).

Cuestionar esta distinción entre mímesis y diégesis sería cuestionar la teoría misma de la imitación. La siguiente cita debería bastar para esclarecer estas posturas:

Aún si admitimos (lo que es por otra parte difícil) que imaginar actos e imaginar palabras procede de la misma operación mental, “decir” esos actos y decir esas palabras constituyen dos operaciones verbales muy diferentes. O, más bien, sólo la primera constituye una verdadera operación, un acto de *dicción* en sentido platónico, que comporta una serie de transposiciones y de equivalencias y una serie de elecciones inevitables entre los elementos a retener de la *historia* y los elementos a desdeñar, entre los diversos puntos de vista posibles, etcétera, todas operaciones evidentemente ausentes cuando el poeta o el historiador se limitan a transcribir un discurso<sup>17</sup>. (Genette, 1970, p. 197)

Diégesis parece entonces subordinarse a la noción de *diégèse*, en tanto es la *diégèse* menos la información denotada o sugerida por los diálogos, por las enunciaciones de los personajes a lo largo del relato en calidad de interlocutarios (Greimas & Courtés, 1990). La noción de diégesis pareciera estar más próxima a la idea que tiene Genette de ‘historia, que refiere al “conjunto de los acontecimientos que se cuentan” en el relato, respetando siempre sus límites temporales de manifestación. Además de la historia y el

---

<sup>17</sup> En párrafos siguientes, Genette va a juzgar de tautológica la idea platónica de imitación directa, ante la noción de que la única imitación perfecta que un discurso puede hacer es de sí mismo, y puesto que “el único modo que conoce la literatura en tanto representación [de acontecimientos verbales y no verbales] es el relato”, proclama que imitar es ya relatar, es decir, que mímesis *es* diégesis (Genette, 1970, p. 198).

relato, el autor habla de la ‘narración’ que describe “el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar” (Genette, 1998, p. 12).

La preocupación de Genette por diferenciar entre diégesis y *diégèse* es entendible si se habla de un relato literario, en tanto la sustancia es la misma ya se hable de los diálogos o de los enunciados del narrador: las palabras, los códigos lingüísticos y las gramáticas pertenecientes a todas las lenguas naturales (Greimas & Courtés, 1990). Sin embargo, en el relato audiovisual no habría razón para contrastar estos términos, ni siquiera para dividirlos en dos, en tanto la narración es un sintagma visual y los diálogos sintagmas lingüísticos (verbales), lo cual, eso sí, no cancela en modo alguno su interacción.

Otros autores no tienen problema en incluir a los diálogos e insinuaciones de los personajes dentro del grupo de fenómenos que componen la diégesis, y al mismo mundo ficcional como el resultado de una distribución ordenada de información visual y sonora. De esta forma,

la narratividad de una película es el principio por el cual la información es convertida del encuadre en la pantalla a una diégesis —un mundo— que enmarca una historia particular, o secuencia de acciones, en dicho mundo; de igual modo, es el principio por el cual la información puede convertirse de ese mundo a la pantalla. (Branigan, 1992, p. 36)

Así, del mismo modo que la historia no es lo que se muestra en la pantalla, sino su contenido, la diégesis es al mismo tiempo un proceso inferencial, una abstracción mental que el espectador-enunciario construye de manera personal e íntima a partir de las estrategias discursivas y narratológicas desplegadas por el enunciador fílmico en el texto. Esto no quiere decir, claro está, que cada espectador-enunciario tenga una versión distinta de lo que pertenece en el mundo ficcional y lo que se encuentra fuera de él. La película despliega, a lo largo del proceso de narración descrito ya por Bordwell (1996), una serie de claves visuales y auditivas que, en teoría, devienen en la abstracción de un mismo universo diegético común al que cada espectador-enunciario llega por sí mismo, el cual sirve de hito para establecer los elementos intradieгéticos de los extradieгéticos.

## Espacialidades y temporalidades

Al decir que la diégesis, del mismo modo que la historia, es inferida a partir de la información audiovisual disponible, nos referimos a un proceso en marcha desde el inicio hasta el final de la película, y al hablar de proceso tenemos que referirnos necesariamente a estrategias. En otras palabras, la diégesis es un producto del proceso de narración, el cual Bordwell (1995) considera “una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en el tiempo y el espacio<sup>18</sup>” (p. 65), y que depende, en última instancia, del proceso de enunciación (Blanco, 2012). De esta forma, la relación espacio-tiempo resalta como uno de los elementos constituyentes de todo universo de ficción<sup>19</sup>, los elementos principales de la construcción diegética.

Gómez Tarín (2002), advierte de la incapacidad de representar el tiempo propiamente dicho en la narración fílmica. Según él

el tiempo es un concepto que está más allá de “lo representable” aunque toda representación precise de un tiempo para fluir. Lo representable es el espacio, de ahí que debemos tener siempre presente la imbricación entre ambos factores y considerar el espacio-tiempo como una de las formulaciones específicas del texto cinematográfico. (p. 394)

Por su parte, Prósers (2013) separa la continuidad lineal de una historia de la fragmentación discursiva con la cual esta se enuncia. Es decir, la secuencialidad de la historia es incuestionable, pero las estrategias que permiten narrarla pueden emplear saltos al pasado (analepsis), al futuro (prolepsis), vacíos temporales (elipsis), o narraciones intradiegéticas de algún personaje (metalepsis), recursos que implican la fragmentación aparente de la historia, la cual nunca deja de entenderse como proceso lineal (Gaudreault & Jost, 1995).

De la mano con la construcción temporal, se halla la configuración del espacio. Gaudreault y Jost (1995) comentan que el cine, en tanto narración audiovisual y en contraste con el discurso literario, la mostración de una acción mediante la imagen supone

---

<sup>18</sup> Esta definición no contradice ni entra en ningún momento en conflicto con las que hemos dado antes, referidas a los conceptos de Branigan y Bazin.

<sup>19</sup> Somos conscientes de que, desde el recorrido generativo, la espacialización y la temporalización constituyen parte de las estructuras discursivas, no narrativas (Courtés, 1997). No obstante, cabe recordar que esta sección se aboga a un concepto más propio de la narratología que de la semiótica: la diégesis. Si la teoría greimasiana reduce las relaciones espacio-temporales a un juego de embragues y desembragues, instalando el *no aquí* y el *no ahora*, los textos de la narratología fílmica quizá abordan el fenómeno de un modo mucho más amplio y próximo a la dimensión del relato, de la sucesión de acontecimientos.

siempre su enmarcación situacional y, por ende, la asignación de un determinado espacio y un determinado tiempo. Así, cada plano transmite en sí mismo el contexto en el cual se desarrolla la acción, y la totalidad de planos de una película, la acumulación de información visual y situacional que otorgue, conlleva a la configuración cabal de la diégesis. Martínez (2006) incluye tanto al espacio y al tiempo como elementos constitutivos no solo del texto fílmico, sino de cualquier narración de ficción, sin importar cual sea el soporte. Sin embargo, en el caso del cine el espacio se construye en buena parte por medio de la imagen, la cual puede dividirse en tres elementos fundamentales: la iconicidad, el encuadre y el movimiento.

La iconicidad de la imagen fotográfica en la que se basa el cine es la principal responsable de la ilusión de realidad con la que estamos acostumbrados a identificar el discurso fílmico. [...] El espacio representado llega a confundirse con el espacio real gracias, asimismo, a la capacidad de movimiento de la cámara dentro del espacio representado y a la posibilidad de desplazamiento de objetos y personajes dentro de ese mismo objeto. [...] El encuadre aleja al cine de la representación mecánica de la realidad y lo aproxima a lo que podríamos denominar vocación “antinatural” del arte. La forma de construir el encuadre cinematográfico no tiene ninguna semejanza con el modo de operar del ojo humano, aunque, eso sí, ambos están basados en una estricta separación entre lo que se ve y lo que queda fuera del campo de visión. (Martínez, 2006, p. 184)

Sobre este último punto, el autor diferencia el espacio incluido en el encuadre como *espacio fílmico*, mientras que el que es ocultado por la cámara es denominado *fuera de campo*. Basándose en el movimiento de la cámara (paneos, zoom, desplazamientos verticales) el espectador-enunciario puede descubrir paulatinamente aquel espacio de la diégesis que antes se hallaba prohibido, para luego permanecer en él o regresar a la fragmentación espacial ofrecida en un primer momento por un plano previo. La ocultación deliberada de información visual, del espacio o campo cinematográfico, puede tener una fundamentación narrativa, pero esencialmente es de tipo contextual, diegética y acumulativa. El campo cinematográfico se construye de tal modo que los diferentes fragmentos espaciales conferidos por los planos establezcan relaciones entre sí<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Gardies (1989) afirma que “cada sucesión de planos actualiza y organiza un espacio que anteriormente estaba fuera de campo. El ‘aquí-ahora’ del plano en curso no es sino el ‘allá’ del plano anterior, mientras que el ‘allá’ del plano en curso se convertirá pronto en un ‘aquí-ahora’” (p. 99 - 100). Claro está, para un semiótico el *aquí-ahora* de Gardies es ya un *no aquí-no ahora*, perteneciente a un enunciado

Precisamente, “lo que distingue el cine de otros medios de representación es su capacidad mostrativa, gracias a la sensación de imagen en movimiento; esta es la gran categoría explícita del cine, sin la que no sería concebible” (Gómez Tarín, 2002, p. 72).

Esto no quiere decir, claro está, que el *fuera de campo* se halle necesariamente fuera de la diégesis. Muy por el contrario, si algún elemento del *espacio fílmico* (dentro de campo) mantiene una relación de proximidad o contigüidad con el que se halla oculto, la única opción posible es que ese *fuera de campo*, se muestre eventualmente o no, existe dentro del universo ficcional inaugurado por la narración. Si un personaje mira con atención a un extremo del encuadre y el espectador-enunciario no ve nada de inusual ahí, deducimos que debe haber algo en el *fuera de campo* que llame su atención, un elemento que el personaje ve y que nosotros ignoramos, y que eventualmente podemos descubrir, ya por inferencia o por la mostración de la cámara.

Así, separamos el espacio fílmico (o dentro de campo) y el fuera de campo como espacios intradieгéticos, y el espacio extradieгético como una dimensión aparte, esquiva y oculta, perteneciente a la dimensión de la enunciación fílmica (en tanto acto semiótico), mas no a la diégesis del argumento. La existencia en el mismo nivel de realidad o diégesis de tanto el espacio fílmico como del fuera de campo permite su conjugación en el proceso narrativo, es decir, una especie de juego de las presencias que haga posible recubrirlas, y que hagan aquellas presencias en el fuera de campo tanto o más relevantes que aquellas que sí son visibles.

Es evidente que el montaje y el sonido contribuyen a la construcción [del fuera de campo]. El plano 2, habitualmente mostrará algo que estaba en *off* en el plano 1, mientras el sonido dieгético, característicamente, continuará desarrollándose cuando su fuente ya no esté en el encuadre (...) El observador apuesta a que sólo ciertas zonas en *off* se convertirán en narrativamente significativas, y presta atención a los indicios que refuerzan o rechazan esto. (Bordwell, 1996, p.120)

En lo que refiere a la construcción temporal de la narración, antes hay que establecer una premisa importante respecto al tema de la secuencialidad. Hemos dicho que el establecimiento y manipulación del tiempo en una película está mediado por los procedimientos o estrategias internas, que en sí corresponden a las virtualidades del

---

desembragado de su instancia fundacional, la única que puede ser considerada el aquí y el ahora primigenios de la enunciación (Filinich, 1998). El enunciado apenas puede aspirar a reproducir de manera simulada esta instancia.

lenguaje audiovisual. La historia, como ya observamos, no se halla en sí en las imágenes ni en la banda sonora, sino que es inferida a partir de la información sensible de la película. Por ende, la manipulación temporal, la fragmentación o los saltos en el tiempo (flashback, flashforward o elipsis) no alteran en ningún momento la linealidad obligada de la historia<sup>21</sup>. Son operaciones netamente narratológicas, y la historia como totalidad de acontecimientos es el resultado de la narración. La historia, a su vez, se diferencia del relato y del argumento. *Relato* es cualquier tipo de cambio de estado, por más mínimo que sea; el *argumento*, la presentación discursiva —no necesariamente lineal— de los cambios de estado; la *historia*, finalmente, es la totalidad de estos cambios de estado, dispuestos en una secuencia lineal y única inferida a partir del argumento, y que puede, igual que la diégesis, trascender los límites sintagmáticos de la película<sup>22</sup>.

La identificación de estos conceptos es esencial para la construcción final del discurso cinematográfico, permitiendo dosificar la información visual y sonora, ocultar e incluso engañar al espectador-enunciario sobre ciertos elementos de la historia. En lo que refiere a la manipulación temporal, por ejemplo, como sugieren Stam et al. (1999), “las relaciones de tiempo proporcionan uno de los medios principales mediante los que el discurso del cine puede variar, retardarse, elaborar o destacar las relaciones cronológicas de la historia” (p. 146).

Pero si hablamos de la construcción diegética de una realidad fílmica propia, interna e inmanente, a la formulación de Metz (2002) sobre el movimiento y la noción de presencialidad habría que sumarle la no manipulación aparente de la película en tanto discurso. Es decir, el desarrollo fluido de las acciones y los acontecimientos diegéticos en un eje temporal ininterrumpido que, en apariencia, ‘se cuentan a sí mismos’, mientras se borran las marcas enunciativas. Desde este punto de vista, las elipsis, los *flashbacks* (saltos al pasado) y *flashforwards* (saltos al futuro) de Gaudreault y Jost (1995) hacen más que manipular la banda visual y sonora: denotan la artificialidad de la película, revelan que detrás de toda historia se halla un discurso y un enunciador arbitrario, una

---

<sup>21</sup> Otra demarcación espacial y temporal supone la sensación de proximidad inherente al cine en tanto fenómeno de la percepción, lo cual lo diferencia de la literatura y de la fotografía. Sobre este último punto, Metz (2002) refiere a las características de las instancias enunciativas que evoca una imagen en movimiento en contraposición a la imagen fija de la fotografía. De este modo, si el texto fotográfico es un *haber-estado-ahí*, el texto fílmico se vale del movimiento interno de personas y objetos para indicar su proximidad con el mundo real, evocando un *estar-ahí viviente*, un acto de expectación temporalmente análogo a los acontecimientos de la diégesis.

<sup>22</sup> Según Metz (2002), el relato se encuentra necesariamente clausurado; los acontecimientos dentro de él, no necesariamente lo están.

instancia a la cual se le puede adjudicar una intencionalidad y, por extensión, responsabilidad por las selecciones sintagmáticas. En resumen: *la manipulación temporal recuerda al espectador-enunciatarario que está presenciando una película, una ficción controlada*. Si el movimiento interno, como dice Metz (2002), pone al cine un paso más cerca al mundo real, la interrupción de la linealidad temporal lo aleja del mismo, revelando, aunque sea muy sutilmente, las operaciones del enunciador cinematográfico.

En respuesta a esta situación, se concibe que una de las formas en que se mantiene esta linealidad y ausencia de ilusionismo es en el plano secuencia, el cual Rajas (2008) define como “unidad estructural en continuidad que integra, en términos de equivalencia durativa, un plano, como organización formal del discurso, y una secuencia, como componente básico del contenido” (p. 128). El plano secuencia fue en su momento enaltecido por Bazin (1966), concibiéndola como un factor fundamental del realismo cinematográfico. Para él, el cine prolonga la tradición realista y no efectista de la imagen, y su objetivo lógico es reproducir la significación concreta y esencial del mundo. Lo que han comprobado en posterioridad autores como Rajas (2008), es que los planos secuencia no responden únicamente a este efecto de realidad, sino que han sido cargados de funciones estético-expresivas, estético-narrativas e ideológicas capaces de alterar la supuesta neutralidad del recurso cinematográfico. A esto se suma la aparición del cine digital, que permiten la manipulación de la imagen a tal punto que un plano secuencia puede estar conformado por muchos otros planos convencionales, valiéndose de los movimientos de cámara o cambios de iluminación para, incluso, incluir una elipsis en la narración sin recurrir a un corte de cámara.

El libre, ilimitado, discurrir del tiempo de la historia en confrontación con el tiempo del discurso dentro de un mismo encuadre, algo que estaba supeditado a toscos trucajes de cámara rápida o tajantes sobreimpresiones, por ejemplo, para obtener el paso gradual del día a la noche, puede conseguirse de forma muy sencilla alterando, por medio del programa o software o plataforma correspondiente, los parámetros expresivos inscritos en la imagen (farolas que se encienden, mientras el cielo va mutando, primero azul, luego anaranjado, y acaba virando a negro, por citar ejemplos básicos) sin necesidad de recurrir al montaje externo. (Rajas, 2008, p. 405)

El potencial del plano secuencia para evocar la ilusión de la realidad, la ininterrupción temporal y la proximidad de la diégesis (artificial) respecto a un referente

extrafilmico (real), tan apreciada por Bazin, depende cada vez más de que el espectador-enunciario ignore las posibilidades que el montaje digital otorga al discurso cinematográfico<sup>23</sup>. La llegada del cine digital, como afirma Rajas (2008), configura el lenguaje audiovisual a nivel técnico (alterando las posibilidades que el realizador tiene al momento del rodaje) y, como consecuencia, también afecta su semántica (redefiniendo los efectos de sentido que un recurso particular denota o connota<sup>24</sup>). El mismo autor parece anticipar la llegada de la era de la transgresión, de los conceptos que mutan sus efectos de sentido al interior de un relato particular.

El plano es un mundo imaginario, por lo tanto, susceptible de establecer nuevas significaciones no asimilables a la indefinición de la realidad. En definitiva, a la percepción humana se impone la “percepción de la cámara”, que incluso obviando la poderosa mediación del cineasta, aplica directamente, como dispositivo tecnológico con unas características técnico–expresivas inscritas en el mismo, una segregación y una reestructuración espacio-temporal propia, en contra de la idea de que se trata de un medio objetivo e imparcial de registro de la realidad. Aun aceptando la apariencia de realismo del cine, de la representación se infiere necesariamente la capacidad transformativa inherente a ella. (Rajas, 2008, p. 214)

### **La dimensión sonora**

Al inicio del primer volumen de *Ensayos sobre la significación en el cine*, texto antológico de la obra de Christian Metz (2002), Francois Jost, quien estuvo a cargo del prólogo, advierte una cuestión clave sobre la formulación teórica más popular del autor: la *gran sintagmática*, el compendio cabal de las diferentes formas del sintagma audiovisual. Según Jost, el planteamiento de Metz no tiene en consideración el elemento sonoro, y es por ello que los análisis se limitan a las imágenes y las relaciones espaciales, temporales y diegéticas que mantienen entre sí. Esta tendencia a favorecer la banda de imágenes no es invención de Metz. Bazin (1966) ya consideraba al cine mudo un arte completo, y relegaba la función de la banda sonora, la cual se institucionalizó a partir de

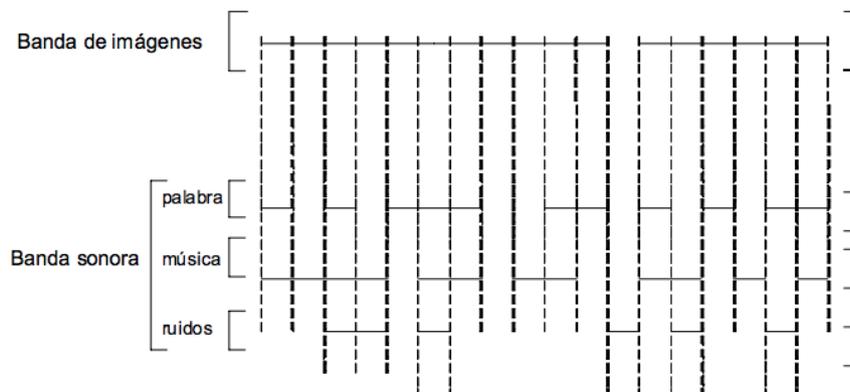
---

<sup>23</sup> Gaudreault y Jost (1995) refieren a esto al mencionar que la mayor o menor competencia del espectador para identificar el lenguaje audiovisual es clave en este aspecto, pero, por la misma razón, sumamente variable.

<sup>24</sup> “Situado en la instancia de la recepción, el efecto de sentido corresponde a la semiosis, acto situado en el nivel de la enunciación, y a la manifestación, que es el enunciado-discurso”. (Greimas & Courtés, 1990, p. 136)

finales de la década de 1920, a desempeñar “un papel subordinado y complementario: como contrapunto de la imagen visual”, cuyo posible enriquecimiento “en el mejor de los casos no pasaría de ser menor” (p. 125).

Contrario a su planteamiento, investigadores posteriores reconocen la posibilidad del sonido no como mero complemento, sino como parte integral del proceso de enunciación y, por consecuencia, en el proceso de generación diegética. Bordwell y Thompson (2008) diferencian tres grupos principales de sonidos en el cine: la voz, la música y los efectos sonoros. Blanco (2012) acompaña a los autores en esta cuestión, y añade una importancia considerable al ordenamiento sintagmático vertical que se produce con la banda de imágenes, combinándose en simultaneidad como muestra el siguiente esquema:



La cuestión del sonido, sin embargo, se problematiza cuando se piensa en la relación del mismo con su fuente. La primera gran cuestión es la existencia o inexistencia de la fuente sonora dentro de la diégesis. Si existe, puede ser visible o hallarse fuera de campo, ser escuchada por los personajes o solo por uno, en cuyo caso podríamos asumir que es producto de su imaginación. Lo que es más, la fuente puede existir en la diégesis y provenir de una escena previa o futura, o pretender que la fuente está generando el sonido y luego revelar al espectador-enunciario que no era así. También puede darse el caso inverso: escuchar un sonido que parece carecer de fuente para después comprender que esta, en efecto, existe en el espacio de la historia<sup>25</sup>.

Pretendiendo responder a estas cuestiones, los mismos autores establecen una primera clasificación posible:

<sup>25</sup> Este proceso es referido por Stam et al. (1999) como *diegetización progresiva*.

- *Sonido diegético interno*: nace de la mente de un personaje y otros no la escuchan.
- *Sonido diegético externo*: su fuente está incluida en la historia y es percibida por los personajes.
- *Sonido diegético simple*: su fuente está incluida en la historia y es simultánea a la imagen.
- *Sonido diegético desplazado*: la fuente pertenece a la historia, pero corresponde a un tiempo anterior o posterior al que se percibe en el plano.
- *Sonido no diegético*: fuera del espacio de la historia. (Bordwell & Thompson, 2008).

Por su parte, Chion (1993) toma la visibilidad de la fuente como un criterio clasificatorio, uno que, si bien puede no ser único, es el más importante. La primera gran división que establece el autor es entre *sonido visualizado* (cuya fuente se ve) y *sonido acusmático* (cuya fuente se oculta). El primer grupo de sonidos es equivalente al *sonido in*, dado que su “fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ésta evoca” (p. 76). Dentro de los acusmáticos, se tiene el *sonido fuera de campo* (con fuentes sonoras no visibilizadas, pero que pueden existir dentro de la diégesis) y el *sonido off* (el cual es ciento por ciento extradiegético y carece de una fuente en la historia)<sup>26</sup>. De forma transversal a esta clasificación de base, el autor propone el *sonido ambiental* (proveniente del espacio de la escena), el *sonido interno* (concentrando los pensamientos de un personaje), el *sonido en la onda* (producido por radios, teléfonos, grabadoras), etc., buscando contar con una organización que abarque todas las posibles formas de sonido cinematográfico.

Pese a su denuncia del vococentrismo, Chion aísla la voz en *off* de otros sonidos potencialmente acusmáticos, y dice que inspira una sensación de temor por evocar la imagen de una persona que lo ve todo y está en todas partes, a diferencia de la voz visualizada y anclada en un cuerpo, en un lugar y tiempo determinados, tanto para los otros personajes como para el espectador-enunciario. Pero pese a todas las

---

<sup>26</sup> El sonido fuera de campo recibe una clasificación interna adicional, entre fuera de campo activo (que incentiva la visualización de la fuente) y el pasivo (que, más que generar curiosidad, establece una sensación de estabilidad en el espectador-enunciario).

clasificaciones que se puedan establecer de los elementos de la banda sonora, lo que resulta pertinente aquí es concentrarnos en las características por las que los mismos son tomados en cuenta dentro de la diégesis o externos a ella.

Criterios como la existencia diegética de la fuente o la percepción de los personajes resultan cada vez menos confiables para determinar el estadio de realidad de un sonido dentro de la narración. Un personaje podría escuchar algo (*voz en off*, música, etc.) que tradicionalmente sólo el espectador-enunciario estaría facultado para escuchar, pero que al mismo tiempo carece de una fuente diegética, no solo en el momento en cuestión, sino en la totalidad de la historia. No bastaría con preguntarnos si el personaje escucha o no el sonido, sino que, además, deberíamos tratar de responder si el mismo personaje conoce la existencia o inexistencia de la fuente, en cuyo caso la única solución posible sería suponer que el personaje escucha la banda sonora en su totalidad, incluso los sonidos que tradicionalmente se le tienen restringido. Nos encontraríamos, entonces, ante un caso particular de incertidumbre, en tanto *el personaje pareciera comprender que, en efecto, está dentro de una ficción*, y la distancia que lo separa del espectador-enunciario de él —el primero, actante de la enunciación; el segundo, actante del enunciado— se acortaría considerablemente, y la homologación entre su percepción y la del espectador-enunciario sería casi plena, en tanto ya no se trata de una distancia figural sino fenoménica.

La incertidumbre se debe, en resumidas cuentas, a la transgresión de las fronteras que permiten diferenciar y clasificar los tipos de sonido: visualizado/acusmático, subjetivo/objetivo, sincrónico/diacrónico (Chion, 1993). El pensamiento de Chion, marcadamente taxonómico, es un pensamiento de límites y de umbrales. Es esta la virtud de las fronteras, no su traza definitiva sino su desplazamiento, apostando por la movilidad de la misma, pero negando rápidamente que sea posible deshacerse de ellas (Debray, 2016). Podríamos bautizar estos casos como ejemplos de *ambigüedad sonora*, es decir, situaciones de la enunciación en donde al espectador-enunciario le resulta incierta la ubicación de la fuente del sonido dentro o fuera de la diégesis, que deviene, a su vez, en una incertidumbre respecto al nivel de realidad del sonido en cuestión (diegético o extradiegético). Teniendo esto en cuenta, los diferentes sonidos de la narración son capaces de indicar la existencia de múltiples niveles diegéticos según la fuente del sonido sea identificada con un elemento extra o interdiegético, lo cual no es sino otra forma de poner en perspectiva los diferentes anclajes de la experiencia al interior del discurso, lo

cual señala la frontera permeable entre la diégesis (enunciado) y lo extradiegético (enunciación), cuándo no reconstruyendo el segundo a partir del primero.



## El rol del punto de vista

### Enunciadores, narradores y personajes desconfiables

Iniciaremos esta sección completando la cita de Todorov (1970) que antes habíamos dejado a medias: si bien la historia es una convención, es también “una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien<sup>27</sup>, no existe ‘en sí’” (p. 159). Del mismo modo, para la semiótica greimasiana todo discurso (audiovisual o no, de ficción o no) cuenta, de manera obligada, con una instancia enunciativa. No obstante, la narratología reserva las competencias de este bajo el nombre de ‘narrador cinematográfico’, la entidad abstracta que “manipulando las diversas materias de la expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y regularía su juego de transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 63). Se diferencian, sin embargo, dos capas de narratividad: una con un *mostrador* (responsable por el rodaje) y otra con un *narrador* (a cargo del montaje), articulados bajo el campo del *meganarrador*, entidad que regula y modula ambas instancias de producción y ordenamiento fílmico.

meganarrador	mostrador	narrador
<i>gran imaginador</i>	<i>rodaje</i>	<i>montaje</i>

Existe cierto consenso respecto a la definición de narrador como el personaje a cargo de mostrar la información del relato, lo que lo delimita a la dimensión del *saber*. Prósers (1991) lo define como “aquel personaje de la ficción que cumple, entre otras posibles funciones, la de informar de los diversos sucesos que acontecen a un conjunto de personajes o a un único personaje y actúa como intermediario entre la historia y el espectador” (p. 19). Esto, claro está, no quiere decir que siempre se pueda conocer la identidad de este personaje, ni siquiera que cuente con una o que pertenezca a la historia de manera participativa.

No obstante, debemos diferenciar y optar por una clasificación algo distinta, aquella que establece Blanco (2012) entre el autor, enunciador y narrador. Para él, el autor

---

<sup>27</sup> Nótese cómo aquí ya se vislumbran las posiciones de la instancia de enunciación.

refiere a una entidad de la categoría antropológica, extratextual y empírica; el *enunciador*, por su parte, es una instancia semiolingüística, que solo existe en la medida que produce enunciados y es discursivamente necesaria; por su parte, el *narrador* se comprende como un primer actante, es decir, una primera unidad sintáctica que toma la forma de un personaje. Así, el narrador se define como una instancia delegada por el sujeto de la enunciación, que asume y toma a su cargo el discurso narrativo, estableciendo una clara jerarquía entre ambas entidades, mientras que para Casetti (1996) tanto narrador como narratario son “figuras que señalan el completo acceso al enunciado de las razones de la enunciación” (p. 59). Por su lado, García-Noblejas (1983) puntualiza una ventaja derivada del empleo de estos términos: la *inmanencia* propia del discurso, en tanto ni narrador ni narratario existen fuera de la lógica del discurso al cual remiten.

Así, de igual modo que el *narrador* se convierte en una segunda instancia que añade nuevos elementos distanciadores respecto del autor real, en el caso del *receptor-implícito* suele utilizarse igualmente un nuevo personaje interpuesto, y esta vez personificado, por la vía del *narratario*, que corresponde al narrador. De este modo, el círculo de la inmanencia vuelve a cerrarse, ya que la obra como tal se vuelve sobre sí misma, al incluir también en su seno al *narratario*, ocultando con estas nuevas máscaras su carácter referencial. (p. 94)

Por su parte, al describir al narrador, Todorov (1970) se aproxima mucho a lo que la semiótica discursiva identifica como la instancia de enunciación, describiendo sus competencias y configuraciones, alterando, en apariencia, únicamente el metalenguaje.

El narrador es el *sujeto de esa enunciación* que representa un libro. Todos los procedimientos que hemos tratado en esta parte nos conducen a este sujeto. Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien *nos hace ver la acción* por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción “objetiva”. Tenemos, pues, una cantidad de informaciones sobre él que deberían permitirnos *captarlo y situarlo con precisión*; pero esta imagen fugitiva *no se deja aprehender y reviste*

*constantemente máscaras contradictorias*, yendo desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera<sup>28</sup>. (Todorov, 1970, p. 185)

Aunque la semiótica y la narratología convergen en la necesidad de una instancia presupuesta y necesaria para el advenir del relato en tanto actualización discursiva, sus divergencias terminológicas pueden ocasionar malentendidos. Nosotros, para hablar de esta instancia implícita, optamos por la categoría enunciador/enunciario, admitiendo a la pareja narrador/narratario como un caso puntual en que ambos se figurativizan en el enunciado, es decir, en el caso de su manifestación explícita en el enunciado (Greimas & Courtés, 1990; Casetti, 1996).

<i>instancia de enunciación</i>			
enunciador	<i>instancia narrativa</i>		enunciario
	narrador	narratario	
	enunciado		

Del mismo modo que los actantes son instalados por el discurso, que en nuestro caso toma la forma de una enunciación audiovisual, la presencia de la instancia de enunciación se establece a partir del reconocimiento de un *hacer enunciativo*, a partir de las operaciones que esta efectúa sobre el enunciado y que solamente pueden ser remitidas a ella. Una postura similar la encontramos en Metz (2002), al propiciar que la acción y el sujeto-enunciador no existen aislados entre sí. La idea de que el enunciador cinematográfico existe por medio de su *hacer* también está presente, aunque con otra terminología, en Stam et al. (1999), quien aclara que “la narración se refiere a las técnicas, estrategias y señales por medio de las cuales la presencia de un narrador puede ser inferida [...]” (p. 119). Los autores se refieren, claro está, a un narrador esencialmente extradiegético, que se descubre a sí mismo a través de un repertorio de códigos cinemáticos y sustancias de la expresión que manipula (Stam et al., 1999). Esto es evidente pues, si hablásemos de un narrador manifestado, no habría necesidad de ‘inferir’ su posición ni su existencia. El narrador extradiegético, implícito y presupuesto es, de hecho, un apelativo próximo a la figura del enunciador que maneja la semiótica.

La identificación de un enunciador fílmico hace posible conferirle ciertos rasgos antropológicos, es decir, su parcial humanización o subjetivización. Claro está, asignarle

---

<sup>28</sup> Sí, las cursivas son nuestras.

un rol de actante de control no quiere decir brindarle, de manera automática, el estatuto semiótico de una subjetividad en cuanto tal. Su aparente antropomorfización discursiva es mera consecuencia de las competencias que demuestra tener<sup>29</sup>. Entre estas se halla, claro, la capacidad de mentir y ocultar la información visual y sonora que llega desde el universo ficcional de la película, mediando la percepción del espectador-enunciario. *Así, tomando como criterio la veracidad o falsedad de la narración respecto a los acontecimientos de la diégesis, tendremos al menos dos tipos de narradores cinematográficos: unos fiables y otros no fiables.*

Una serie de autores han tratado el tema del enunciador fiable y no fiable. Anderson (2016) sugiere dividir al narrador desconfiable en dos categorías: aquel que oculta información (*underreports*) y aquel que muestra información falsa (*misreports*), lo cual no tiene nada que ver con la pertenencia del narrador a la diégesis o si se encuentra fuera de esta.

No resulta sorprendente que los narradores cinematográficos puedan ocultar eventos diegéticos —cada narrador puede hacerlo, heterodiegético o no— pero los narradores cinematográficos pueden también reportar mal, algo que sería imposible para el narrador heterodiegético de una novela. Es decir, las películas pueden mostrarnos cosas que nunca ocurrieron como si realmente hubiesen pasado; pueden abiertamente mentirle al espectador sobre el mundo diegético. La desconfianza [hacia el narrador] surge en la distancia entre lo que el narrador heterodiegético reporta y lo que realmente ocurrió, y esta desconfianza es única del cine. (p. 84)

Si adaptamos ligeramente su planteamiento, diremos que un personaje no puede saber más que el enunciador fílmico del cual depende. Lo que quiere decir que, si el primero habla de eventos que nunca ocurrieron y logra engañar al espectador-enunciario, es porque el enunciador, pudiendo desmentir lo que dice el personaje,

---

<sup>29</sup> Agamben (2019), al preguntarse por el problema filosófico de la potencia, concluye que esta debe albergar tanto la operatividad como la inoperatividad, tanto el *poder* como el *poder no*. Apoyándose en Aristóteles, incluso, se pregunta si esta capacidad de inacción no será aquello que constituye al ser humano, pues “la praxis propiamente humana es aquella que, convirtiendo en inoperosas las obras y funciones específicas del viviente, las hace, por así decirlo, girar en el vacío y, de esta manera, las abre a la posibilidad. Contemplación e inoperosidad son, en este sentido, los operadores metafísicos de la antropogénesis [...]” (p. 45). En lo que nos compete, tal vez sea el hecho mismo de *poder mostrar* y *poder no mostrar* algo en la enunciación lo que devela el carácter real del enunciador, de una entidad semiolingüística a una antroposemiótica. Su actuar sería, entonces, contingente, y la enunciación un proceso dialéctico entre la *potencia-de* y la *potencia-de-no*. Pero esto es solo especulación.

prefiere no hacerlo, lo cual lo convierte en cómplice de la mentira del primero. Otro camino posible admitido por la autora es que el enunciador opte por focalizarse en un personaje del enunciado que, conscientemente o no, perciba de manera sesgada la realidad. La focalización es útil en este sentido para restringir la percepción de eventos diegéticos pues solo es posible una interpretación, lo cual no resta responsabilidad al enunciador, el cual opta a consciencia por priorizar dicho punto de vista.

El enunciador fílmico también es capaz de señalar el punto de vista sesgado de un personaje al presentar, primero, eventos de la diégesis desde su misma subjetividad, y, luego, desde una posición objetiva, en cuyo caso el espectador-enunciatario estaría facultado para contrastar ambas versiones, confiriéndole un estadios de verdad a una y de falsedad a la otra. No obstante, si la intención del enunciador fílmico es mantener la ambigüedad de ciertos eventos diegéticos a lo largo del enunciado (ya sea que oculte o mienta), poco puede hacer el espectador-enunciatario ante esta situación.

La formulación más interesante parece ser la de Elsaesser (2009), quien introduce la noción de *mind game film* (“película de juego mental”). Para el autor, la complejidad del punto de vista se populariza a finales del siglo XX con el estreno de películas que, en su mayoría, estaban focalizadas en el punto de vista de un personaje, equiparando su conocimiento del mundo (diégesis) con el del espectador. Sin embargo, el gran atractivo de estas películas (que incluirían a *Memento*, *El sexto sentido*, *Fight Club*) era la revelación, usualmente cerca al final a manera de giro o *plot twist*, de que dicho protagonista había estado sufriendo desde un inicio algún tipo de condición mental que lo llevaba a malinterpretar el mundo a su alrededor. Como él o ella era nuestro punto de entrada al relato, el espectador-enunciatario ignoraba que lo que veía era falso, del mismo modo que el personaje.

En las películas mencionadas, el personaje que nos sirve de punto de entrada a la diégesis del enunciado no está consciente de que lo que atestigua es falso, por ende es incapaz de mentirnos. *El acto del engaño, de la desviación, de la ilusión, recae entonces en el enunciador fílmico, el cual muestra y oculta información no solo al espectador-enunciatario, sino al personaje*, a diferencia de lo que ocurre en películas como *Los sospechosos comunes* y *Desesperación*, en donde el personaje y el enunciador parecieran ponerse de acuerdo en complicidad para evocar situaciones falsas.

Estas observaciones nos llevan a confirmar esa máxima de Fabbri (2001, 2017), que pone de manifiesto la figura del *agente doble* como mediador obligado y transversal a todo proceso de comunicación. Más que transmitir la información que tiene en sus manos, obtenida por medios más o menos dudosos, el agente doble se ve en la tarea de dosificar, de elegir y también, no con poca frecuencia, engañar: “La circulación de informaciones se rige por las reglas del secreto. No hay comunicación limpia sino distorsionada adrede. La cuestión fundamental consiste en dilucidar cómo, en un mar de tácticas, es posible construir y mantener una verdad siempre provisional” (Fabbri, 2017, p. 64). Ahora bien, no se trata de comprender la presencia o ausencia de esta figura a partir de presupuestos ontológicos. Para el semiótico de Rímmini, quien apuesta por una “semiótica de la significación estratégica” (p. 65), la pertinencia de admitir un agente doble proviene de su *hacer* particular, de las competencias específicas que demuestra y el *hacer creer* sobre el cual fundamenta sus tácticas. No encontramos fundamento (por ahora) para afirmar que toda instancia de enunciación opere como agente doble o no. Admitimos, no obstante, que esta es una de sus manifestaciones más interesantes, y las *mind-game films* caen bajo el dominio de sus estrategias por la sencilla razón de que juegan hábilmente con el *saber* del enunciatario y, también, con aquello que Gaudreault y Jost (1995) denominan el *postulado de sinceridad*: la predisposición del espectador a creer en lo que el enunciador o narrador le dice y muestra.

### **El punto de vista y el punto de escucha**

Tanto en *Figuras III* y *Nuevo discurso del relato*, Genette identifica en el concepto de *focalización* una evolución de la noción formalista de ‘punto de vista’, entendido como el ángulo de visión del narrador o del personaje, una primera posición que sirve de hito para el inicio y desarrollo del proceso de narración. Así, se tendrá la *focalización cero* (narrador omnisciente), la *focalización interna* (narración a través de la consciencia de un personaje), y *focalización externa* (restringiendo la subjetividad de los personajes). La transición explícita de un tipo de focalización o punto de vista a otro permite establecer una tipología clara (no necesariamente estratificada o jerarquizada), una distancia entre los diferentes niveles del saber y las informaciones que el narrador pone a disposición del espectador-enunciatario.

Como muchos otros términos de su teoría, es un enfoque dirigido sobre todo al mundo de la literatura, un soporte artístico diferente al cine, el cual requiere tomar en cuenta códigos visuales, sonoros, plásticos, e iconográficos de los que el discurso lingüístico verbal carece (Blanco, 2012).

La distancia entre narración fílmica y literaria se sitúa precisamente en esta disonancia entre los parámetros relativos al saber, la presencia, el relato, la visión, la audición. Una cámara subjetiva (de la mirada de un personaje) sólo es posible si una marca explícita subraya su condición y, con el mismo criterio, cualquier marca no asimilable a un personaje en el seno de la acción remite a la instancia enunciativa (el mecanismo que filma, que es, al tiempo, la mirada sobre la escena). (Gómez Tarín, 2008, p. 10)

El enunciativo refiere a la dimensión cognoscitiva del *saber* del relato (Courtés, 1997). Sin embargo, el cine muestra una particularidad al contar con la banda de imágenes y la banda sonora como soportes discursivos. Esto quiere decir que el enunciativo, cuando evita manifestarse por medio de la voz en *off*, se ve obligado a mostrar aquello que ocurre, lo cual ya no calificaría dentro del *saber* sino del *ver*. Del este modo, veremos la necesidad de incluir un punto de referencia visual (determinado por las imágenes) y un punto de referencia auditivo (determinado por el sonido). La conjugación estratégica de ambos servirá de apoyo a la articulación del *saber*, entendido como un nivel cognitivo diferenciado de la categoría visualidad/sonoridad (Gaudreault & Jost, 1995).

Se opta, entonces, por introducir el concepto de *ocularización* para designar “la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 140). La misma puede subdividirse en tres tipos:

- *Ocularización cero*, que remite a una instancia extradiegética.
- *Ocularización interna primaria*, subjetividad indicando la materialidad de un cuerpo ausente del plano.
- *Ocularización interna secundaria*, subjetividad construida por el montaje y/o contexto. (Gaudreault & Jost, 1995)

Jost (como se citó en Gómez Tarín, 2008) incluye un cuarto tipo de ocularización, aquella en donde se permite al espectador-enunciario atestiguar fenómenos que a los personajes se les oculta. El nombre asignado a esta, que prioriza al espectador en detrimento del personaje, es *ocularización espectral*. El rol de la cámara resulta particularmente curioso al momento de establecer una diferenciación entre estos cuatro niveles de focalización visual.

En el caso del cine, resulta evidente la mediación de la cámara, aunque esta no se puede considerar un “observador” salvo en cuanto adopta la subjetividad de algún personaje en el transcurso de la narración y dado que, por supuesto, siempre es el mecanismo de sustitución de la mirada espectral. (Gómez Tarín, 2002, p. 67)

El punto de vista se complementa con la incorporación del punto de escucha, o *auricularización*, el cual se establece “mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o a la música, en definitiva, a todo lo que es audible” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 144). De manera similar a la ocularización, se tiene una división triádica: *auricularización cero*, cuyos sonidos y sus respectivas fuentes son extradiegéticos; *auricularización interna secundaria*, percibida tanto por un personaje y el espectador-enunciario y construida por montaje; y la *auricularización interna primaria*, en cuyo caso el sonido llega a los espectadores a través de la percepción corporal de un personaje.

De este modo, diremos que la instancia de enunciación tiene a su cargo regular la dimensión del *saber* cinematográfico, la cual, en un segundo momento, desemboca en la configuración de una historia y una diégesis. La instancia construye al enunciador fílmico, actante que manipula el *saber* de manera indirecta respecto a lo que se ve y se escucha, y, en especial, respecto a qué fenómenos se hallan disponibles para los actantes del enunciado y cuáles para los actantes de la enunciación, razón por la cual consideramos la importancia regente de la ocularización y la auricularización. Por su parte, continuando con el esquema de Bordwell (1996), tanto el argumento como el estilo son indispensables al momento de configurar la imagen de una historia, sobre todo homologando el primero al enunciado (el *qué*) y el segundo a la enunciación (el *cómo*)<sup>30</sup>, historia que, a su vez, se halla inmersa en un universo ficcional de mayores dimensiones (Branigan, 1992).

La naturaleza fenomenológica del lenguaje audiovisual (la cual trataremos en breve) queda manifestada al momento que reconocer la coexistencia de la dimensión

---

<sup>30</sup> Creemos que esta posibilidad es más que viable.

cognitiva del *saber* con los aspectos estéticos del *ver* y del *oír*, cuya puesta en discurso supone poner al espectador-enunciario en contacto con elementos que este puede captar y experimentar. Por lo demás, tenemos las aclaraciones de Landowski (2015):

El oído, la vista y los demás sentidos tienen, sin duda, sus propias especificidades, pero el efecto de sentido que se desprende de la percepción constituye siempre, en el plano semiótico, una totalidad. Incluidos los casos de efectos sinestésicos fundados en la convocación simultánea de dos o más canales sensoriales, como, por ejemplo, cuando en un concierto escuchamos un cuarteto de Mozart siguiendo con los ojos la gestualidad y las mímicas del primer violín. Los dos niveles de percepción concurren entonces en una sola experiencia estética vivida de manera global y concreta. (Landowski, 2015, p. 202)

Al punto de vista y de escucha se les asigna una dimensión adicional cuando decimos que corresponde a un actante-sujeto dentro de la diégesis, en cuyo caso se adquiere, además de su punto de vista, su perspectiva, como si la cámara tomase el lugar de sus sentidos y se viera no solo el objeto que el actante-sujeto, en tanto cuerpo sensible, ve, sino también desde su posición referencial dentro del espacio articulado por la diégesis. Es esto lo que diferencia, por ejemplo, la *ocularización interna primaria* de la *secundaria*, en tanto la primera pretende que el ojo de la cámara o bien muestre los delirios de algún personaje, o bien reemplace los ojos del mismo personaje, adquiriendo su posición y angulación exactas, como ocurre en películas como *Hardcore Henry* (2015) de Ilya Naishuller, o *Enter the Void* (2009) de Gaspar Noé, en donde se añaden trucos de montaje para simular parpadeos, temblores, desenfoques y demás operaciones que un ojo humano tiene. En el caso de la *ocularización secundaria*, tenemos un punto de vista indicado por el montaje, como ocurre en el plano contraplano, o cuando el personaje se le ve observando algo en el espacio fuera de campo y el plano siguiente muestra aquello que estaba avistando, mas no desde su posición exacta ni adoptando sus características fisiológicas antes mencionadas (Branigan, 1992).

Las modalidades del *ver* y el *oír* pueden determinar la existencia y reconocimiento de diversos estadios de realidad como lo son los sueños o las alucinaciones, que Gaudreault y Jost (1995) llaman ‘imágenes mentales’, rastreables a una fuente concreta, es decir, a la mente de un personaje intradieético que las genera, ya sea a consciencia o no, y por lo tanto pertenecen a la *ocularización interna*. La dificultad, sin embargo, yace en que el espectador-enunciario diferencie de manera acertada las imágenes mentales

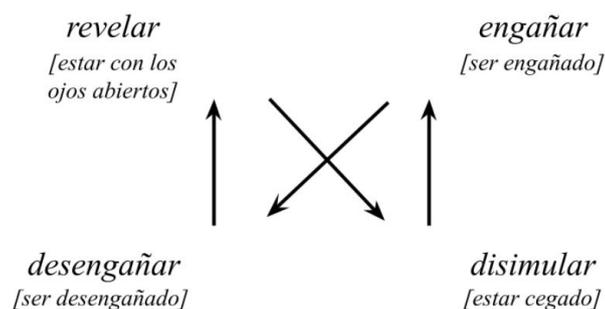
de las que son percibidas directamente en la diégesis. El espectador-enunciario se halla obligado a buscar en el enunciado los elementos que permitan identificar un estadio de realidad que sirva de hito, estableciendo los criterios que diferencien una diégesis objetiva (común a todos los elementos y personajes de la historia) de una subjetiva (capturable por una entidad de manera individual). La cámara, entonces, tiene una función tanto de mediación de la mirada como de adjudicación (Gómez Tarín, 2008).

Ahora bien, en ese diagrama la posición que ocupa el *saber* no es gratuita, pero merece precisarse con las premisas de Fontanille y Zilberberg (2004). Para ellos el *saber* no puede entenderse sino en la medida que opera en una triada fiducial, en cuyo caso sus términos complementarios son el *conocer* y el *creer*.

Colocamos el *conocer* en un espacio cognitivo en el que un sujeto modalizado por la curiosidad y la atención [...] se propone ‘penetrar’ un objeto que considera — o que se considera— como misterioso o mal conocido. [...] El *saber* depende de la accesibilidad de ese conocimiento, y por consiguiente, de las prohibiciones o de las dificultades que el sujeto encuentre: el enunciado al que ha llegado el conocimiento, ¿será protegido o revelado? Finalmente, el *creer*, que se ha identificado con toda razón con un ‘tener por verdadero’, añade o no un valor de verdad, cuya base es fiducial. (p. 253-254)

En cuestiones cinematográficas, quien tenga a su cargo el *saber* posee los mecanismos fílmicos de esa prohibición, así como puede, creyéndolo conveniente, *hacer saber* al espectador-enunciario cuestiones que hasta entonces se hallaban ocultas en la narración y de este modo recompensar su curiosidad o, en término semióticos, el *querer saber* que motiva sus operaciones de reconocimiento. Greimas (1989) remite este *hacer saber* a un *hacer creer* final que clausura momentáneamente este recorrido cognitivo, con la noción de que todo ‘nuevo conocimiento’ se dirige a la dimensión de las creencias del enunciario. La totalidad de las operaciones empleadas por el enunciador para que esta creencia sea correspondida caen bajo el dominio de un *hacer persuasivo*; en nuestro caso, este término se homologa como una manipulación enunciativa y narrativa de los elementos del texto fílmico.

Del lado del enunciario, Fontanille y Zilberberg (2004) plantean el siguiente cuadrado, pertinente en tanto expone las relaciones lógicas de las operaciones del *hacer creer*:



Ante todo, podemos comprender la multiplicación de los puntos de vista como el resultado del *hacer* de la aspectualización (Quezada, 1991), lo cual no es sino fragmentar las perspectivas que nos sirven de ingreso a la narración y los puntos desde donde ha de reconstruirse la diégesis, aunque para ello debamos abandonar la idea de un mundo ficcional previamente constituido y abrazar la noción de uno (o varios) que, más bien, se va tejiendo en el camino, lo cual no es solamente una alusión metafórica, en tanto el texto es ya, etimológicamente, tejido (Barthes, 1994). Mediante la aspectualización de la realidad diegética, que nos hace ver *más* o *menos* de cierto fenómeno<sup>31</sup>, el espectador-enunciario no se encuentra con un mundo ficcional común a los personajes del relato, sino con “una multiplicidad de maneras o de gestos: maneras de percibirlo, de apropiárselo, de explorar sus potencialidades” (Lapoujade, 2018, p. 48).

Ese *más* y ese *menos*, que Genette ya advertía en *Figuras III*, se asocia indefectiblemente con una lógica intensiva, la cual nos arroja de lleno en la dimensión semiótica de la tensividad.

<sup>31</sup> En *Figuras III*, Genette empieza a hablar del punto de vista en los mismos términos: el dispositivo que permite más o menos información en el relato.

## La tensividad del texto fílmico

### Fenomenología, semiótica y cine

Ya a mediados de los sesenta, Metz (2002) argumentaba que todo análisis estructural del relato cinematográfico suponía una fenomenología de aquello que se estudiaba, esto es, una forma primigenia de vivencia del sentido. En el prólogo de *Fenomenología de la percepción*, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1993) define esta disciplina como

el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. [...] Es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma [...] (p. 7).

En cuanto tal, la fenomenología pone énfasis en la labor de la consciencia como generadora del mundo<sup>32</sup>. Busca, desde su nacimiento como proyecto filosófico con Husserl, reconsiderar la base del mundo en tanto mundo sensible, el reencuentro con las cosas mismas, renunciando, en el proceso, a todo conocimiento previo que tengamos respecto a él y las presencias que lo conforman (Blanco, 2014). Para Merleau-Ponty, la realidad es un espacio donde el ser humano ya se halla inmerso, por lo que su labor consiste en describir, mas no en construir. En toda reflexión respecto al mundo no debe olvidarse que, en tanto operación del intelecto privado de un sujeto, en tanto *ser en el mundo*, también forma parte de dicho mundo. Para el autor, de hecho, fenomenología y filosofía se oponen entre sí por los senderos que toman sus divagaciones.

La fenomenología en cuanto revelación del mundo se apoya en sí misma, o se funda en sí misma. Todos los conocimientos se apoyan en un ‘suelo’ de postulados y, finalmente, en nuestra comunicación con el mundo como primer establecimiento de la racionalidad. La filosofía, como reflexión radical, se priva

---

<sup>32</sup> Apoyado en Husserl, Bodei (2013) no pierde de vista la función constitutiva del lenguaje en este proceso de reconocimiento de la cosa y, a través de ella, el reconocimiento de sí mismo: “Las cosas están investidas por los rayos de mi atención, que no solo ven con los ojos del cuerpo, sino que las comprende, gracias al lenguaje, con los ojos de la mente [...]” (p. 61).

en principio de este recurso. Como, también ella, está en la historia, utiliza, también ella, el mundo y la razón constituida. Será, pues, preciso que se plantee a sí misma el interrogante que plantea a todos los conocimientos [...]. (Merleau-Ponty, 1993, p. 19)

En *Lo visible y lo invisible*, se insiste de nuevo en el carácter primigenio de esta cuestión, aunque con otras palabras.

Yo veo, siento, y es seguro que, para darme cuenta de lo que es ver y sentir, debo dejar de acompañar el ver y el sentir en lo visible y en lo sensible donde se vuelcan, y preparar, más acá de ellos mismos, un ámbito que ellos no ocupan y a partir del cual se vuelven comprensibles según su sentido y su esencia. Comprenderlos es suspenderlos, puesto que la visión ingenua me ocupa completamente, y porque la atención a la visión que se agrega resta algo de ese darse total<sup>33</sup>, y sobre todo porque comprender es traducir en significaciones disponibles un sentido primero cautivo en la cosa y en el mundo mismo. Pero tal traducción apunta a dar cuenta del texto: o más bien lo visible. (Merleau-Ponty, 2010, p. 43)

Es interesante la función que Merleau-Ponty otorga a la percepción como operación fundacional —la ‘apertura al mundo’, definida como “una iniciación al mundo en la cual ella se apoya y que está siempre ya hecha cuando el retorno reflexivo interviene” (p. 43)—, la cual debe ser ejercida por un cuerpo sensible, un cuerpo que siente y experimenta, que se reconoce a sí mismo como centro y frontera de la pareja *yo/el otro*. Así, ese otro queda incorporado al esquema de la experiencia.

La ‘cualidad sensible’, las determinaciones espaciales de lo percibido, e incluso la presencia o la ausencia de una percepción, no son efectos de la situación efectiva al exterior del organismo, sino que representan la manera como este va al encuentro de unas estimulaciones y como se remite a las mismas. [...] La

---

<sup>33</sup> En *La prosa del mundo*, Merleau-Ponty (1971) volverá a insistir sobre esta suspensión en términos propios del lenguaje, comprendiendo que estar en el lenguaje es, al mismo tiempo, sumergirse en él, abandonarse al signo y estar dispuesto a responder, también, con más signos. Más aún, el acto perceptivo es comprendido como un *lenguaje mudo* que apunta hacia las significaciones que nuestro entorno establece con el advenimiento sensible de la presencia. En otros términos, el sentido “no es un significado constituido de una vez por todas por la conciencia, sino una dirección y un movimiento hacia ella, facilitados por la motricidad de las experiencias corporales”: el sentido es “esa flecha que lo impulsa sin cesar” al cuerpo (López Sáenz, 2014, p. 41). He aquí la pertinencia déctica del cuerpo en este lenguaje mudo.

función del organismo en la percepción de los estímulos es, por así decir, ‘concebir’ cierta forma de excitación. (Merleau-Ponty, 1993, p. 94)

La inclusión del cuerpo en la semiótica es una de las consecuencias del llamado *giro afectivo*, en tanto hablar de afectividad es hablar también del cuerpo y reinstaurar su lugar en los procesos de percepción y significación. Ejemplo de esto es la semiótica tensiva (hoy llamada *hipótesis*), con Claude Zilberberg y Jacques Fontanille como sus padres fundadores y principales exponentes. En *Semiótica del discurso*, Fontanille (2001) plantea una síntesis de sus investigaciones, añadiendo un elemento que se encontraba ausente en la semiótica estructural: el cuerpo propio, que constituye la instancia fundacional de todo discurso y sirve al actante en su interacción con el mundo<sup>34</sup>.

Además, desde un punto de vista semiótico, la percepción es ya un lenguaje, porque es una operación significante. Puesto que el primer acto del lenguaje consiste en ‘hacer presente’, no se puede concebir más que en relación con un cuerpo susceptible de sentir esa presencia. (Fontanille, 2001, p. 84)

De este modo, el encuentro entre el cuerpo propio y una determinada presencia inicia el proceso de significación, partiendo de las *cosas mismas* una vez entran al dominio de la consciencia<sup>35</sup>. La presencia, por su parte, es definida como “cualquier cosa que, de una parte, ocupa cierta posición relativa a nuestra propia posición y cierta extensión, y que, de otra parte, nos afecta con cierta intensidad” (Fontanille, 2001, p. 37). La percepción, por ende, es un acto de continuo reconocimiento sensible, en la medida que antes de cualquier categorización cognitiva de las cosas, estas tienen que ser *experimentadas* a nivel fenoménico. Merleau-Ponty (1971) lo expresa mejor que nosotros:

La percepción, que es acontecimiento, abre a una cosa percibida que se le presenta como anterior a ella, como verdadera antes que ella. Y si siempre afirma la preexistencia del mundo, es precisamente *porque* es acontecimiento, porque el sujeto que percibe se encuentra ya comprometido con el ser mediante *campos*

---

<sup>34</sup> Conviene advertir: así como Merleau-Ponty diferencia un cuerpo biológico y uno fenoménico, Fontanille (2017) distingue el *cuerpo carne* del *cuerpo propio*. El primero es la materia del actante; el segundo, su correlato sensible, la envoltura que permite la comunicación con el entorno en el cual se halla inmerso.

<sup>35</sup> No está de más recordar que, en los ochenta, Greimas ya se había aproximado a este encuentro con las sustancias del mundo bajo el sello de la *imperfección*, que, más que un ‘defecto’, como lo entiende el mismo Fontanille (2017), se ofrece como un encuentro estésico y fortuito, cuando no una oportunidad para volver a hacer sentido del mundo de una manera inédita, una apertura, una fuga (Fabbri, 2001).

*perceptivos*, “sentidos”, y de modo más general, un cuerpo que está hecho para explorar el mundo. (p. 181)

Ahora bien, la naturaleza misma del cine pareciera hacer de este el arte fenomenológico por excelencia. Blanco (2012) así lo cree, y reconoce la capacidad de este arte para “presentar ante el espectador esas ‘cosas mismas’ en su apariencia cuasi-física, es decir, en su mismo ‘ser fenoménico’” (p. 94). En esta perspectiva, el texto fílmico estimula al espectador-enunciario, o, mejor dicho, al espectador en tanto cuerpo propio y sensible que tiene ante él una serie de presencias en la pantalla, que se ofrecen a sí mismas o bien sugieren otras tantas más allá de la captación de la cámara<sup>36</sup>.

Lo que es innegable es el efecto icónico-realista del medio cinematográfico, el cual, en efecto, potencializa la impresión de estar interactuando con las *cosas mismas* al dotarlas de movimiento, o al menos la ilusión de movimiento, cualidad que, como ya dijimos, ningún otro arte visual posee. Autores como Metz (2002) dan cuenta de este efecto de sentido: incluso la fotografía, soporte artístico que no se halla tan lejos del cine en lo que refiere a su naturaleza icónica, supone un *haber-estado-ahí*, el congelamiento de un momento pasado fijado en un encuadre que no presenta ni puede presentar variaciones, independientemente de si lo que muestra es un acontecimiento ficticio, real o deliberadamente ambiguo. Es decir, la fotografía no solo captura la cosa, sino la existencia pasada de la cosa, la noción de que ha estado ahí, frente a la cámara (Barthes, 2010). El cine va un paso más allá al poseer movimiento. Es un *estar-ahí-viviente*, en palabras de Metz (2002). Está más próximo a nuestra experiencia con el mundo que cualquier otra forma de arte fotográfico.

### **El espectador-enunciario como cuerpo sensible**

Para Merleau-Ponty (2010), la visión se entiende como una operación que reúne al vidente y a lo visible, mas no permite la fusión entre ambos, es decir, la posibilidad de

---

<sup>36</sup> El arte cinematográfico supone una fenomenología primigenia incluso desde antes, en su invocación de las posiciones lógico-discursivas que la narratología adapta de la enunciación: “De igual modo que un *yo-implícito* aparece [...], el *tú-implícito* que supone el receptor-implícito tiene muchas mayores posibilidades de ocultación. Y esto porque —precisamente— consiste en la fabricación de un ‘lugar vacío’ en el que se acomode el receptor real en su acceso al enunciado a través del *receptor-implícito*. [...] Pero se trata de un ‘lugar’ plenamente semántico en el que se fragua el *sentido* del enunciado, libre de marcas de identificación pragmática, en términos de personajes” (García-Noblejas, 1983, p. 93). Que la figura del tú-implícito tenga una dimensión fenoménica y no meramente narratológica o enunciativa, es decir, que sea admitida como presencia invocada por el discurso, invocada por la enunciación en acto, es un aspecto abierto a discusión.

que ambas identidades ‘colapsen’ entre sí. López Sáenz (2014) retoma de su filosofía para rescatar “la *dimensionalidad* carnal, la imbricación del *sintiente* con lo sensible que hace que las cosas se encarnen en nuestra relación con ellas” (p. 61). He ahí, pues, la importancia fenoménica del cuerpo sensible y, en este caso, también de la carne.

Lo visible alrededor de nosotros parece descansar en sí mismo. Es como si nuestra visión se formara en su centro o como si hubiera entre él y nosotros una intimidad tan estrecha como la del mar y la playa. Y, sin embargo, no es posible que nos fundamos en él, ni que él pase a nosotros, porque entonces la visión se desvanecería en el momento mismo de hacerse, por desaparición del vidente o de lo visible. Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas que, posteriormente, se ofrecerían al vidente, y no es un vidente, vacío primero, que posteriormente se abriría a ellas, sino algo a lo que sólo podemos aproximarnos más palpándolo con la mirada, cosas que no podemos soñar con ver ‘totalmente desnudas’, porque la misma mirada las envuelve, las viste con su carne. (Merleau-Ponty, 2010, p. 119-120)

Partiremos de la noción de que toda película es un proceso por definición semiótico-discursivo y, en nuestro caso al menos, también narrativo. Es una unidad textual capaz de hacer sentido dentro de sus límites sintagmáticos, para lo cual habrá de utilizar una serie de estrategias basadas en códigos de lectura y que parten de sustancias específicas, diferentes de aquellas empleadas por la literatura o la fotografía. ¿Por qué sustancia y no signo? Para Saussure (1945), el signo es una entidad formada a partir de dos sustancias: una fónica (la imagen acústica) y otra psíquica (el concepto), las cuales se hallan en una relación tan estrecha como las dos caras de una hoja de papel. No obstante, la semiótica tensiva acerca su definición de *semiosis* más a Hjelmslev (1971) y al Saussure de *Escritos de lingüística general* (2004). Para Hjelmslev, el signo no es una forma sino una función, la ‘función-signo’, es decir, una función que cumple el rol de signo. Como tal, la semiosis no reúne ya dos sustancias sino dos formas: expresión y contenido. A cada una de ellas le corresponde una sustancia específica que se nutre de una materia presignificante y que, mediante su sustancialización, incorpora a la semiosis. Este modelo es el que se ha venido a llamar la *glosemática*.

Pero es una afirmación miope decir que la semiótica únicamente estudia los signos, en especial si creemos que interactuar con signos ya dados, ya codificados y dispuestos ante nosotros para que nos apropiemos de ellos es lo mismo que hacer que el

mundo signifique<sup>37</sup>. *Hacer sentido*, en la manera que Landowski (2015) lo entiende, es una operación en curso, en vías de ser, más que un producto terminado y listo para significar. En nuestro caso, será un proceso sensible y fenoménico en base al cual el espectador-enunciario asume su forma de *ser-en-el-mundo*<sup>38</sup>. Así, nosotros preferimos hablar de sentido y de presencias más que de signos, invocando la dimensión corporal y sensible del espectador-enunciario, quien, no obstante, se aproxima a ellos con su mirada (Merleau-Ponty, 2010). Estar en el mundo es ingresar a él ya desde una perspectiva, hundido en él a partir de la tenencia obligada del cuerpo (Lapoujade, 2018) y, a partir de ahí, aprehender las cosas del mundo, reconociéndolas, como quiere Fontanille (2001), en términos de extensidad e intensidad. En el caso del cine narrativo, es por medio de estas aprehensiones sensibles que se puede configurar la existencia de una diégesis, pero también damos cuenta de su condición de ficción: “Cuando nos enfrentamos a un texto de ficción (literario o cinematográfico), es necesario que nos preguntemos por el fundamento sensible de la creencia —o de la ‘suspensión de incredulidad’— que suscita” (Blanco, 2012, p. 94).

Para el autor, el cine es un arte de tipo fenomenológico en tanto le otorga una importancia considerable a la percepción y a la sensibilidad de quien experimenta. Habría que preguntarnos, ahora, de qué manera uno es capaz de “transformar la aprehensión del mundo viviente en un mundo signifiante” (p. 95). Al plantear dicha cuestión, Blanco se está preguntando, en el fondo, por el proceso mismo de la semiósis, la cual, a su juicio, carecía de la mediación de un *cuerpo propio*, “instancia intermediaria entre el discurso y el texto”, entre el objeto semiótico como producción enunciativa y como elemento del mundo. Es, en efecto, un cuerpo sintiente, y aquello que experimenta habrá de estudiarse y definirse como presencia, soporte que “integraría una tensividad general a la dimensión cognitiva del sujeto, siendo la base perceptiva de la aprehensión de toda significación” (Contreras, 2012, p. 21). El cuerpo propio y la presencia constituyen la dimensión fenoménica de la hipótesis tensiva.

---

<sup>37</sup> En *El giro semiótico*, Fabbri (2000) recurre a la glosemática y la ofrece como reemplazo posible a la noción saussuriana del signo, recordando que es la significación, y no el signo, el verdadero objeto de la semiótica.

<sup>38</sup> Una cita bastante similar se encuentra en Sobchack (1992), al afirmar que el cine “no solo tiene sentido, sino que hace sentido a través de una forma de comunicación única y sistémica” (p. 6). La autora emplea, de hecho, una serie de premisas tomadas directamente de Merleau-Ponty. Parret (2017) reconoce en Landowski una transposición de los conceptos del filósofo y, más genéricamente, lo expresado en el libro de Greimas (1997) *De la imperfección*.

Antecediendo a la hipótesis tensiva por casi cincuenta años, Merleau-Ponty (1993) afirmó que “la unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno, el objeto, el otro, el sujeto. Esta unión se consume a cada instante en el movimiento de la existencia” (p. 107). El filósofo da en sus investigaciones un lugar privilegiado al cuerpo en el desempeño de la percepción y, por extensión, en el devenir de la conciencia fundacional del mundo. Baracco (2017) le sigue los pasos al afirmar que

[...] la percepción es lo que abre nuestro ser a la otredad; es el sitio original dentro del cual el mundo ocurre. *Ser-en-el-mundo* significa estar en comunicación interna con el mundo, antes de cualquier acto del pensamiento. El *cuerpo propio* —vínculo viviente conectando el interior con el exterior— es el eje de dicha conexión original. (p. 51)

De manera análoga a la fenomenología, la semiótica tensiva coloca la intersección de lo sensible y lo inteligible al centro de su teoría y, para Fontanille (2001), ese encuentro es posible gracias al cuerpo. El cuerpo propio, primeramente, no refiere a un cuerpo material, biológicamente constituido, como puede llevar a pensar el metalenguaje. Es, más bien, una mediación entre el cuerpo en tanto carne y el mundo externo a él, la envoltura sensible y operador real de la función semiótica<sup>39</sup>, es decir, de la función del lenguaje a cargo de la articulación de la significación (Fontanille, 2001). El cuerpo propio permite, además, correlacionar dos órdenes distintos, dos macrosemióticas: por un lado, la dimensión *interoceptiva* (los estados del alma, lo sensible); por otro, la *exteroceptiva* (los estados de cosas, lo inteligible). La importancia del cuerpo propio radica en su capacidad de experimentar ambas dimensiones de manera simultánea, por lo que se ubica en una tercera dimensión: la *propioceptividad* (Fontanille, 2001; Blanco, 2012).

De este modo, diremos que toda presencia (sea una película, una escena, un elemento visual o sonoro de la escena) ejerce sobre el cuerpo sensible del espectador-enunciario una intensidad sensorial partiendo de una extensidad captable. Intensidad

---

<sup>39</sup> Illescas (2014) encuentra, en la fenomenología husserliana, lo que bien podría ser el germen de esta noción: “Ante todo, habrá que advertir aquí que el cuerpo, considerado en cuanto lo sensitivo (estesiológico), depende del cuerpo *material* entendido como aparición y miembro del mundo circundante personal” (p. 25). Continuando con las premisas de *Ideas II* de Husserl, Merleau-Ponty afirma que no estamos solamente *en* nuestro cuerpo, sino que *somos* el cuerpo, en cuyo caso su disertación se vuelve ontológica: “El cuerpo nos ancla en el mundo y entra en relación con todos los otros componentes de la situación haciendo de puente entre la naturaleza y la cultura” (López Sáenz, 2014, p. 47).

que corresponde a la interoceptividad; extensidad que corresponde a la exteroceptividad, ambas reunidas por el cuerpo propio, el cual instala, alrededor suyo, un campo operativo en el que está en capacidad de reunir las presencias de su entorno. Este recibe el nombre de *campo de presencia*.

Para recorrer este campo, la intensidad y la extensidad dependen de operaciones específicas. A la primera se le llamará *mira* (de la expresión “poner en la mira”) y a la segunda *captación* (aquello que el cuerpo propiamente ‘capta’). Mira y captación, pues, no dejan de ser los correlatos subjetales de la intensidad y la extensidad respectivamente, pero también las operaciones que nos permiten recorrer el campo de presencia, en cuyo caso conviene recordar que “el sentido de lo percibido no es sino la sombra de las operaciones que nos disponemos a ejecutar proyectada sobre las cosas, no es otra cosa que nuestra situación respecto a ellas” (Merleau-Ponty, 1971, p. 183).

Dentro de la teoría semiótica, se considera a la *instancia de discurso* como la reunión de los operadores y operaciones que controlan el discurso, y el primero de estos es la *toma de posición*. Esto, no obstante, es perfectamente traducible al metalenguaje de la mira (intensiva) y la captación (extensiva).

La toma de posición sensible está determinada a instalar una zona de referencia, estableciendo las dos grandes dimensiones de la sensibilidad perceptiva: la intensidad y la extensidad. En el caso de la intensidad, la toma de posición es una ‘mira’ (en el sentido de ‘poner en la mira’); en el caso de la extensidad, la toma de posición es una ‘captación’. La ‘mira’ opera, entonces, en el ámbito de la intensidad: el ‘*cuerpo propio*’ se torna hacia lo que suscita en él una fuerza sensible (perceptiva, afectiva). La captación opera, en cambio, en el ámbito de la extensión: el *cuerpo propio* percibe y demarca posiciones, distancias, dimensiones, cantidades. (Blanco, 2012, p. 31)

En este sentido, un determinado plano cinematográfico puede tomarse en su totalidad como enunciado (Metz, 2002) o como presencia sensible, lo que quiere decir que sobre el cuerpo del espectador-enunciario habrá de suscitar una determinada intensidad, la cual estará definida por la forma que ordene perceptivamente los elementos de la puesta en escena, es decir, por su captación. Dicha mira, sin embargo, partirá de aquello que el plano muestre, pero también de aquello que oculte, y las múltiples formas en que puede estimular la sensibilidad. Todo aquello que condicione nuestra percepción,

ya sea visual o sonora, será pertinencia de la captación, de la extensidad de las presencias que el enunciador cinematográfico ponga a nuestra disposición<sup>40</sup>.

Finalmente, para la configuración del *esquema tensivo*, el cual en este momento nos interesa, ambos dominios van a ser encarnados en un eje correspondiente y gradual, denominado valencia. Fontanille y Zilberberg (2004) ofrecen un modelo de esquema tensivo en el cual, gracias a la intersección de las valencias, las presencias devienen en magnitudes analizables dentro de un espacio de correlación. De esta forma, las magnitudes tensivas permiten dar cuenta de la emergencia de los valores<sup>41</sup> del discurso, los cuales, a su vez, son el producto de la intersección de las valencias (Zilberberg, 2006).



Las dos dimensiones planteadas arriba pueden dividirse, al mismo tiempo, en dos subdimensiones. Por un lado, la intensidad consta de un *tempo* (la velocidad fundada en la oposición base *rápido vs lento*) y una *tonicidad* (el acento basado en el aumento de la fuerza de la presencia<sup>42</sup>). Por otro, la extensidad se divide en *temporalidad* (concerniente al despliegue temporal o duración de la presencia) y *espacialidad* (la concentración de la

<sup>40</sup>Se podría deducir que la captación de una película depende, en última instancia, de las operaciones discursivas del enunciador cinematográfico, ya sea que estemos ante uno fiable o no. Claro que tanto la captación como la mira son operaciones perceptivas que le corresponden al cuerpo propio, posición referencial que, en nuestro análisis, se homologa prontamente con el simulacro del espectador-enunciario. A lo que nos referimos es que el enunciador cinematográfico manipula aquello que uno está en posibilidad para percibir, por lo que no genera la *captación*, pero sirve de mediación de esta.

<sup>41</sup> Este concepto aparece ya en el *Curso*, donde Saussure (1945) refiere al valor de una manera algo distinta, como la relación entre un signo respecto a los demás signos del sistema semiológico. La postura que abordan Fontanille y Zilberberg, no obstante, quizá esté más próxima a la siguiente frase: “Con todo, hay que reconocer que *valor* expresa mejor que cualquier otra palabra la esencia del hecho, que es también la esencia de la lengua, esto es, que una forma no *significa*, sino que *vale*: ese es el punto cardinal. *Vale*, consecuentemente, implica la existencia [diferencial] de otros valores” (Saussure, 2004, p. 33). El valor y la significación parecerían entonces superponerse, como ha constatado Barthes en *Elementos de semiología*, aunque la definición tensiva del ‘sentido’ guarde un fuerte parentesco con la acepción que recibe de *Fenomenología de la percepción*.

<sup>42</sup> Para Zilberberg (2000), la relación del sujeto respecto al mundo que lo rodea puede definirse en términos de ‘profundidad’, donde el sujeto se irgue como centro deíctico de los estados de cosas sin por ello establecer una discontinuidad respecto a ellos. Premisas similares se encuentran en *Tensión y significación*, donde los autores insisten en hablar de profundidad al definir la ‘valencia’.

presencia, que puede hallarse restringida o ampliada). El resultado de dicha esquematización es el siguiente:

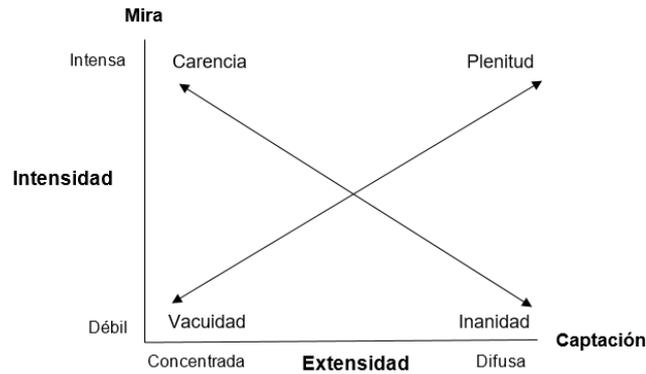
	tensividad			
dimensiones	intensidad		extensidad	
subdimensiones	tempo	tonicidad	temporalidad	espacialidad

### Un esquema tensivo de la puesta en escena

En *Semiótica tensiva*, Zilberberg (2006) define la tensividad de la siguiente manera:

La relación de la intensidad con la extensidad, de los estados del alma con los estados de cosas. En la medida que es posible vislumbrarla, la razón de ser de un sistema, semiótico o no, reside en el control, en la gramatización de una alteridad [...]. De lo que se trata es de establecer intercambios, algún modo de circulación entre entidades plurales, numerosas; de fijar reglas gramaticales de una buena ‘comunicación’. (p. 476)

Esa ‘gramatización’ podríamos equipararla con el establecimiento de correlaciones a partir de una red de interdependencias, solidario con el análisis por dimensiones mencionado por Hjelmslev en *La categoría de los casos* y recogido por los autores de *Tensión y significación*. Se tiene dos tipos de correlaciones: una *conversa* (en donde la intensidad es directamente proporcional a la extensidad) y otra más bien *inversa* (en donde la disminución de una es la atenuación de la otra). Fontanille y Zilberberg (2004) advierten que los dos tipos de correlación suponen en el espacio tensivo cuatro *modos de presencia* canónicos: *carencia* (+/-), *plenitud* (+/+), *vacuidad* (-/-) e *inanimidad* (-/+).



En el caso del cine narrativo, los modos de presencia surgen de la relación entre la mira y la captación, entre aquello que el cuerpo propio del espectador-enunciario busca y que la narración cinematográfica le ofrece. Blanco (2012) propone un ejemplo en la película *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, 1999) de Stanley Kubrick. En los primeros momentos del filme, vemos al personaje de Nicole Kidman desnudándose de espaldas a la cámara. La escena es seguida por un corte a negro, en donde aparece el título de la película. La siguiente vez que vemos a Kidman, ella está terminando de orinar en el inodoro de su casa mientras habla con su esposo. Blanco afirma que la cámara instala en nosotros una carencia al mostrarnos, primero, el cuerpo desnudo de Kidman de espaldas, apelando a nuestra sensibilidad y deseo de completar la parte faltante del cuerpo (es decir, ella frontalmente a la cámara), lo cual supondría un paso a una presencia plena. Sin embargo, este deseo nunca es correspondido, pues la cámara no vuelve a mostrar a Kidman desnuda, al menos no con la misma claridad que la escena inicial. En palabras del autor, “la tensión surge del hecho de que la *captación* no coincide con la *mira*” (Blanco, 2012, p. 102).

En lo que refiere a la banda sonora, la escena siguiente de la película de Kubrick muestra al esposo de Kidman, interpretado por Tom Cruise, alistándose en otro espacio de su departamento, hablando con su esposa desde otro espacio, el cual luego descubrimos que es el inodoro contiguo a su dormitorio. En este caso, la escuchamos sin verla. Siguiendo las formulaciones de Chion (1999), la percepción de una voz humana fuera de campo es en sí misma una fuente de intensidad, en tanto indica la existencia de una persona desde un espacio oculto. En el caso de la película, se trata al inicio de otra sensación —carencia—, en donde el cuerpo sensible del espectador-enunciario se complementa con la ocultación total del cuerpo que sirve de fuente del sonido. Lo que es

más, debido a que aún no se ha visto hablar a Kidman en la película, no se tiene una razón factual para asumir que es ella hablando; podría ser cualquier otra mujer que aún falta conocer. Sin embargo, en tanto cuerpo sensible, la mira del espectador-enunciatario se halla en un estado de búsqueda activa, una tensión carencial que lo llevará a vincular esa voz femenina con el cuerpo que hace unos segundos ha visto, en un intento por recuperar una presencia total —plenitud—, donde la captación se ajuste a la mira.

Es momento, ahora, de tratar de obtener una definición operativa para el ‘plano secuencia’. Rajas (2008), en su monumental investigación al respecto, define el plano como una “unidad discursiva mínima de continuidad espacio-temporal comprendida entre dos cortes que posee significación completa” (p. 81). Paralelamente, la secuencia es definida como una “unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados” (p. 108).

Para la definición original de plano secuencia, no obstante, el autor cae en cuenta que, si bien es válido afirmar que un plano puede albergar en su interior una secuencia completa, entonces la relación entre plano y secuencia es una de equivalencia: plano secuencia se lee como “plano [es igual a] secuencia”. El primero es la cara de la expresión y el segundo el plano del contenido, es decir, suficiente para considerar al plano secuencia una semiótica-objeto. El plano secuencia —en sí mismo un lenguaje— recibe la siguiente definición:

Unidad estructural en continuidad que integra, en términos de equivalencia durativa, un plano, como organización formal del discurso, y una secuencia, como componente básico del contenido<sup>43</sup>. (Rajas, 2008, p. 128)

Pese a que la noción de que el tiempo de la historia y el tiempo del discurso son equivalentes en el plano secuencia, Rajas incluye la posibilidad de la inserción de recursos como la elipsis, admisible gracias a las tecnologías del cine digital. Así, se obtiene un efecto de sentido particular dentro de la aparente paradoja de fragmentar el *tiempo de la historia* (TH) dentro de un ininterrumpido *tiempo del discurso* (TD). Así, al suprimir la historia en continuidad, “las posibilidades de este tipo de estructuras

---

<sup>43</sup> Esto permite, también adjudicarle los dos niveles narrativos descritos en el primer capítulo. Así, el plano se asocia con la expresión, con el relato o argumento, mientras que la secuencia refiere al contenido, a la historia inferida, efecto de sentido de la narración.

antitéticas o paradójicas resultan incuestionablemente más sugestivas y creativas, suponiendo expresivamente un aliciente comunicativo y artístico” (Rajas, 2008, p. 590).

La digitalización en el cine ha permitido que la cámara fluya como lo hace cualquier otro cuerpo, dimensionando con ello la disposición de los espacios, la elongación de los tiempos y texturizando cada uno de los elementos plásticos del entorno: carne, fluidos, órganos son expuestos en planos que ofrecen una lectura intensa del cine. (Castañeda, 2013, p. 151)

La definición de Rajas, sin embargo, no dice nada respecto a la duración del plano secuencia, comprendiendo que el mismo puede recorrer desde unos cuantos minutos hasta la totalidad de la película, como ocurre con *La soga* (1948) de Alfred Hitchcock, *El arca rusa* (1997) de Alexander Sokurov, o *Victoria* (2015) de Sebastian Schipper. Las manipulaciones tensivas de cada caso particular estarán sujetas a la conjugación del plano secuencia con otros elementos discursivos, como los encuadres, las angulaciones, los movimientos de cámara, etc., o bien narrativos, la concatenación temporal de los personajes, lugares, acciones y conflictos propios del relato.

No obstante, en los casos mencionados, bastante próximos al que nos compete aquí, se comprende una duración sumamente extensa para el plano secuencia, capaz de englobar la mayoría del TD, sino el TD en su totalidad. El TD con el cual un plano secuencia prolonga el TH se asocia con una espera prolongada de acontecimientos, en donde los mayores puntos de inflexión narrativos se acercan gradualmente a nosotros. En otras palabras, el aumento de la extensidad durativa del plano va acompañado del incremento de su intensidad tónica, lo cual colocaría este efecto de sentido del plano secuencia bastante próximo a la dinámica del *suspense* advertida por Zilberberg (2006) y después por Blanco (2012).

Esta es, pues, una primera aproximación tensiva del plano secuencia, pero ciertamente no es la única. Es posible concebir un escenario diferente, con una correlación ya no converso sino inverso, en donde, producto de una mayor extensidad (longevidad) el plano secuencia devenga en atonía. Se trataría, por poner un ejemplo, en un momento de la secuencia que ya no se caracterice por la aparición de nuevos actantes, cada uno de ellos tomado como presencia en el campo fenoménico y como magnitud en la intersección intensidad/extensidad (Fontanille, 2001). Uno en que los personajes al interior del espacio fílmico se encuentren, por decirlo así, en reposo, lo cual implicaría

una postura más contemplativa del universo diegético del enunciado, momento en que la construcción del mismo parece haberse detenido y no se otorga nueva información visual ni sonora (García-Noblejas, 1983). En ese caso, hablamos de una *espera*. La misma es fácil de prever, incluso necesaria para la narración, puesto que ninguna película es un ocurrir ininterrumpido de eventos transformacionales violentos, sino que los mismos suelen reservarse para momentos de tensión extrema, *plot points* o giros argumentales. Comparado con esto, el llamado ‘tiempo muerto’, sobre el cual se articula el *slow cinema* (Çağlayan, 2014), es un relajamiento de la mira, de la intensidad.

Queda por explicar los dos tipos de correlaciones que faltan: una en que la mira se ubique del lado de la atonía y la captación sea nula, y otra en que la mira sea tónica y la captación breve. La primera, que nos vemos obligados a proponer, es el *aburrimento*, definido por la Real Academia de la Lengua Española (s. f.) como un “cansancio del ánimo originado por falta de estímulo o distracción, o por molestia reiterada”. Partiendo de esta premisa, nos parece posible vincularlo con una de las modalidades vivenciales del plano secuencia, aquella en donde el relajamiento de la intensidad proviene de un cese de las presencias que aparecen o se anuncian por medio de la cámara. Debido a la naturaleza del medio audiovisual, el cual consiste en mostrar y ocultar imágenes, se entiende que dicho cese de actividad no puede prolongarse por mucho, al menos no sin caer en el hartazgo.

La última modalidad es sencilla de ubicar. En *Texto fílmico/Texto literario*, Blanco (2012) propone la tensividad de la sorpresa dentro de la constitución de la narración cinematográfica. La *sorpresa*, en oposición al suspenso, se relaciona con un efecto de sentido altamente tónico, pero que a nivel discursivo (y claramente no narrativo) se apoya en planos breves, correspondiendo a una captación homónima<sup>44</sup>.

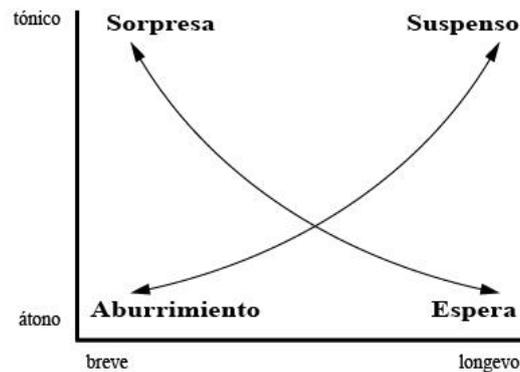
Si bien el plano secuencia prescinde de cortes visibles, argumentamos que esto no le quita la capacidad de asombrar, teniendo que recurrir, claro está, al montaje interno. Es capaz, por ejemplo, de panear rápidamente a un objeto que antes se hallaba en el fuera de campo, o, por el contrario, permanecer estático y aguardar el ingreso violento e

---

<sup>44</sup> A la sorpresa le sigue indefectiblemente la reanudación procesual y causal de toda narración, la cual ve decrecer, entonces, la intensidad. En otras palabras, “en el plano del contenido, los acontecimientos sobrevienen, pero inmediatamente dan inicio a un proceso de asimilación subjetiva que deshace la sorpresa y, al mismo tiempo, expone al sujeto a nuevos acontecimientos” (Tatit y Bevidas, 2017, p. 56).

imprevisible de algún elemento al espacio fílmico. Las posibilidades de conjugación de la sorpresa, igual que con el suspenso, son múltiples.

El resumen de lo dicho anteriormente nos dará como resultado el siguiente esquema tensivo, que reúne, según creemos, los modos de vivencia posibles del plano secuencia:



Aquí podemos atrevernos a decir algo más. En *Horizontes de la hipótesis tensiva*, Zilberberg (2018) afirmaba que tanto la sorpresa como la espera son dos formas de vivencias, es decir, experimentadas por un cuerpo propio que instauro el campo de presencia. Es él quien siente que *espera algo* y, dado el caso, el que se *sorprende*.

Sorprendido, desconcertado, incapacitado, el sujeto se halla en un instante desposeído de las competencias y de las experiencias adquiridas que fortalecen su identidad. La modalidad del '*llegar a*' corresponde a una vivencia muy diferente: la magnitud es actualizada en el campo de presencia, y el sujeto, armado de su sola paciencia, observa que la distancia que lo separa de la magnitud que tiene en la mira va disminuyendo. (Zilberberg, 2018, p. 142)

Nuestro razonamiento respecto a las modalidades de ingreso y salida de presencias en el desarrollo narrativo, mediadas por el recurso audiovisual del plano secuencia, así como el reconocimiento de la dimensión patémica (no meramente cognitiva) del espectador-enunciario, nos conduce a hablar, indefectiblemente, de una *semiótica del evento*.

### **Los modos semióticos: ingresos y salidas del campo de presencia**

Desde un punto de vista crítico, Landowski (2015) reconoce en la hipótesis tensiva un lineamiento con la primera mitad del libro *De la imperfección* que instauro la

problemática de las fracturas del sentido, esto es, el advenir de lo catastrófico, lo inesperado, el *pathos* del discurso. Desde ahí advertimos ya el germen de una semiótica del evento.

La suspensión del tiempo y la paralización del espacio están marcadas dos veces por la palabra súbitamente que subraya una puntualidad imprevisible, creadora de una discontinuidad en el discurso y de una ruptura en la vida representada. [Se trata] de una verdadera fractura entre la dimensión de la cotidianidad y “el momento de inocencia”, el pasaje a ese nuevo “estado de cosas” que se manifiesta como el empuje de una fuerza que viene del exterior: el deslumbramiento. (Greimas, 1997, p. 31-32)

La pertinencia del *evento* para la fenomenología y la semiótica debe esclarecerse. En palabras de Dastur (2000), el *evento* es “lo imposible que ocurre, pese a todo, en una forma atemorizante o maravillosa. Siempre llega a nosotros de sorpresa, o desde aquel lado en que, precisamente, no fue esperado” (p. 183). Podemos, también, recurrir a las palabras de Jullien (2005), para quien todo advenir que caiga bajo esta categoría es *excepcional*, “lo que, por principio, no puede producirse en cualquier momento”, en la misma medida que supone una *conmoción*, es decir, “reconfigurando a partir de su incidencia todos los posibles afectados”. Del mismo modo, se entiende como *inasimilable*, “trascendiendo a toda explicación causal [...]; su interrupción es la ‘cifra’ de una ‘aventura’” (p. 78-79). La ‘sorpresa’, la ‘espera’, la ‘conmoción’, se hallan también en el metalenguaje que encontraremos dentro de la sintaxis tensiva (Zilberberg, 2015), pero que hace eco en más de un texto de narratología y permite entrever la proximidad entre ambas disciplinas.

Más que un mero quiebre narrativo, el evento es un intersticio a otros estados de cosas, otras escapatorias, otras revelaciones no necesariamente disfóricas.

Mi desgracia está en todo evento, pero también lo está un esplendor y un estallido que seca la desgracia y que hace que, una vez querido, el evento se efectúe en su punta más estrecha, en el filo de una operación. Todo esto es el efecto de la génesis estática y de la inmaculada concepción. El esplendor y magnificencia del evento es el sentido. El evento no es lo que ocurre (el accidente); está en lo que ocurre, lo puramente expresado. Nos hace señas y nos espera. (Deleuze, 1990, p. 149)

Debemos, eso sí, vincular el evento con la teoría tensiva más que con la filosofía, sin ignorar sus premisas. En palabras de Fiorin (2020a), la semiótica tensiva ofrece “un análisis de los aspectos sensibles del discurso”, y para ello se incorpora “la identificación del rol del *evento* en la gestión del significado<sup>45</sup>” (p. 130). Desde este punto de vista, el evento supone, para los modos de existencia semióticos, una *realización sin actualización* (Zilberberg, 2018), un pico de intensidad dentro de una narración.

Siguiendo con una cita de Gómez Tarín (2002), autor cuya investigación doctoral resulta especialmente importante para nosotros, estableceremos que, en sí, el ingreso o salida de un fenómeno dentro del campo de presencia fílmico (no solo del encuadre), resulta, en sí mismo, una pieza fundamental de su proceso de percepción, y, por consiguiente, de significación.

Cuando el universo ausente ‘entra en escena’ a través de uno de sus objetos o personajes, deja de lado su carácter de ‘extraño’ y se incorpora al contexto del espacio en campo (ampliado por su integración); en el caso contrario, cuando un personaje abandona el campo, si su sonido se mantiene (sea voz o simplemente ruido), queda perfectamente vinculado en el mundo de ‘lo presente’ que se mantiene ampliado con el espacio en *off* y el resto de objetos que lo forman. (p. 425)

El concepto de *lo presente* del autor bien podría homologarse con el campo de presencia que hemos estado mencionando. Visto así, *lo eventual es la aparición y no (o no solamente) lo que aparece*. Veamos entonces de qué manera los fenómenos se integran en el campo de presencia del espectador-enunciatario, lo cual en ocasiones es lo mismo que hablar de un paso del fuera de campo al espacio fílmico, pero no siempre es tan sencillo. Para esto, conviene echar mano de los *modos semióticos*, clasificación propuesta por Zilberberg (2015) para aproximarse al ingreso de las presencias al campo homónimo, al mismo tiempo que proporciona una definición sincrética y semiótica del evento. El autor de *La estructura tensiva* identifica tres modos interrelacionados y jerárquicos: modos de *eficiencia*, *existencia* y *unción*. El primero, cuyo nombre es tomado de *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer, articula la pareja *sobrevenir/llegar a*, y

---

<sup>45</sup> A todas luces, el evento recuerda aquello que Henry (2010) llamó el verdadero objeto de la fenomenología. En tanto indagación filosófica, no inquiere por el fenómeno sino por su fenomenalidad, no se preocupa tanto por *lo que aparece*, sino *el aparecer*; análogamente, para Lapoujade (2018) no se trata de *lo que acontece*, sino del *acontecer* mismo, con la salvedad de que, sucedido el instante, nada volverá a ser igual.

“designa el estilo, la manera en virtud de la cual una magnitud se instala en el campo de presencia” (p. 51). Así, si se da el caso de una presencia imprevista, sorpresiva y perturbante, se hablará de un *sobrevenir*. Si, por el contrario, una presencia se instala de forma progresiva, con un tempo ralentizado, hablamos de la modalidad del *llegar a*.

Al segundo modo, el de *existencia*, no es más que el ‘correlato subjetal’ del modo de *eficiencia*, el cual lo controla y determina. Se trata, pues, de una subjetivización<sup>46</sup> del modo de *eficiencia*. Así, si la presencia ‘sobrevino’ en el campo de presencia, lo lógico es que se vincule con una *captación*. Si, por el contrario, la presencia adquirió la modalidad de un ‘llegar a’, entonces hablamos de una *mira*, en tanto el sujeto-cuerpo propio está en condiciones de anticiparlo.

La ‘mira’ es el correlato subjetal del ‘llegar a’ en la medida en que la lentitud del *llegar a* hace posible para el sujeto la anticipación, la previsión y, de una manera general, la espera [...]. La ‘captación’ es el correlato subjetal del ‘sobrevenir’ en la medida en que la rapidez opera una síncope de la duración, la cual le retira al sujeto la facultad de actualizar, de anticipar la realización de tal programa juzgado como enojoso. (Zilberberg, 2015, p. 150)

En pocas palabras, la presencia puede clasificarse por la velocidad con la que ingresa al campo de presencia y, seguidamente, por la manera en cómo es asumida por el cuerpo que sirve de instancia fundadora del discurso, que en nuestra investigación es el espectador-enunciario. Finalmente, el último modo semiótico es el de *junción*, que refiere al grado de semejanza que la nueva presencia mantiene con las que ya están instaladas en el campo. Así como el modo de *eficiencia* enfrentaba la pareja *sobrevenir/llegar a*, y el de *existencia* a la pareja *captación/mira*, la *junción* admitirá otro tipo de binarismo que opone la *concesión* con la *implicación*.

En fin, el modo de *eficiencia* controla el modo de *junción*, que se refiere al objeto: si una magnitud que penetra en el campo de presencia aparece como una intrusa, como una extraña, referida a las que ya están allí instaladas, diremos que nos hallamos en presencia de una modalidad de *concesión*, mientras que, en el caso

---

<sup>46</sup> Aquí queremos aclarar que el binarismo sujeto/objeto tiene una clara acepción semiótica. En la siguiente sección, que versa sobre la tensividad del punto de vista, el enfoque cambia. Subjetividad y objetividad adquieren definiciones operativas más próximas a las de la narratología.

contrario, a saber, si entran en concordancia con las allí instaladas, será designada como *implicación*. (Zilberberg, 2015, p.150)

El resumen de los modos semióticos queda manifestado en la siguiente tabla:

	<b>imprevista, súbita</b>	<b>previsible, anticipatoria</b>
<b>modo de eficiencia</b>	sobrevenir	llegar a
<b>modo de existencia</b>	captación	mira
<b>modo de junción</b>	concesión	implicación

Complementariamente a esto, tenemos las formas vivenciales de cada uno de los modos. El *sobrevenir* se experimenta como *sorpresa* por el sujeto, mientras que el *llegar a* se vive como una *espera*<sup>47</sup>. En palabras de Zilberberg (2018), quien retoma su teoría directamente del metalenguaje greimasiano, “el modo de *existencia* manifiesta es, en el caso de la sorpresa, una realización sin actualización previa, y en el caso de la espera, una actualización sin realización” (p. 142).

En lo que concierne al lenguaje cinematográfico, los cortes directos parecieran ser los soportes predilectos del *sobrevenir*, en la medida que permiten la impronta aparición de fenómenos que ingresan de manera abrupta al espacio fílmico<sup>48</sup>. Una disolvencia, así como sus muchas variantes, está más próxima al *llegar a*: el actante del enunciado se encuentra *en vías de* desaparecer. Los movimientos de cámara, más o menos bruscos, así como el cambio de enfoque que devela, por ejemplo, elementos del primer término del

<sup>47</sup> Vemos, entonces, una solidaridad recíproca entre los tres modos: “Dotado invariablemente de alta intensidad y fuerte concentración, el acontecimiento es fruto de una aparición repentina (lo que sobreviene al sujeto) y se comporta generalmente como el foco de la información. Ese índice acelerado y al mismo tiempo de expresiva tonicidad no permite que ese concepto sea tratado en el ámbito de la *espera* formulada por la sintaxis narrativa. En vez del pensamiento implicativo, típico de esa sintaxis, Zilberberg propone que se opere con un pensamiento concesivo, el único que admite en una esfera gramatical el surgimiento del contenido imprevisto: ‘aunque no fuera esperado, eso ocurrió’” (Tatit y Beividas, 2017, p. 60). En palabras de Dastur (2000): “Uno no es completamente pasivo en relación al evento, incluso si su sentido permanece oculto. Insistimos en darle un significado” (p. 186).

<sup>48</sup> Claro está, espacio fílmico y campo de presencia no son siempre homologables. Esto habremos de demostrarlo en nuestros resultados.

encuadre mientras impide diferenciar aquellos que se hallan en la lejanía<sup>49</sup>, no pueden clasificarse a priori. Una vez más, vemos la función regente del tiempo en el discurso. Esta subdimensión depende del binarismo [rápido vs. lento], referido a la velocidad con la cual la cámara cambia de enfoque, descubriendo formas que, si bien físicamente estaban presentes en la diégesis, eran perceptualmente irreconocibles; la velocidad que le tome a la cámara girar sobre su propio eje, desplazarse o realizar un paneo más o menos brusco, revela, ya de manera abrupta o progresiva, actantes que hasta el momento se hallaban fuera de campo<sup>50</sup>. La experiencia revela el tiempo como elemento modulador, regente del sentido (Zilberberg, 2015).

Lo anterior no quiere decir que el espectador-enunciario deje de ser el vínculo entre percepción y aprehensión, del ver, el oír y el saber. Los modos de existencia toman consideración especial al espectador-enunciario como cuerpo sensible en su relación con el texto fílmico. El ingreso de presencias y su ordenamiento en el espacio tensivo no tendría sentido alguno si se quitase la dimensión de la propioceptividad, la cual viene de la mano con el espectador-enunciario, simulacro de nuestro análisis, figura que “perceptual e imaginativamente actualiza este nivel referencial inescapable de la [diégesis] sobre la base del conocimiento anterior” (Yacavone, 2012, p. 29).

Claro está, los ejemplos que hemos mencionado se colocan del lado de la enunciación más que del enunciado, se enfocan en *el decir* y no en *lo dicho*<sup>51</sup>. En otras palabras, no se ocupan del enunciado propiamente dicho, o, en todo caso, lo conciben en un sentido algo diferente, a veces como discurso, a veces como relato (Greimas & Courtés, 1990). Es en el primero, no obstante, donde se ve la especificidad de la enunciación cinematográfica, si recordamos que *el decir* está siempre presupuesto y es reconstruido a partir de *lo dicho* (Fiorin, 2020b). Abordar el discurso en toda su complejidad demanda reconocer que todo enunciado presupone la existencia de una enunciación de carácter implícito, la cual no puede manifestarse salvo de manera simulada, en cuyo caso conviene denominarla *enunciación enunciada* (Courtés, 1997; Filinich, 1998) para diferenciarla del enunciado en sí mismo y de la enunciación

---

<sup>49</sup> Como las múltiples veces en *Erase una vez en el oeste* (C'era una volta il West, 1968) de Sergio Leone en que vemos a manera de flashbacks del personaje de Armónica (Charles Bronson), la imagen desenfocada de un hombre aproximándose en cámara lenta. Hacia el final de la trama, descubrimos quién era y a qué momento refería el recuerdo, y, por extensión, el porqué de su intermitencia.

<sup>50</sup> Habría que recordar, ahora más que nunca, que todas las operaciones de la narración descritas corresponden en última instancia al enunciator fílmico, actante semiolingüístico del discurso.

<sup>51</sup> Este es el mismo criticismo que encontramos en el esquema tensivo de los planos cinematográficos de Blanco (2018).

implícita: Vivian Maier apareciendo en su propia fotografía, Velásquez incluyéndose a sí mismo pintando en *Las meninas*, Vertov filmándose mientras filma o edita, MF Doom rapeando sobre cómo rapea, etc.<sup>52</sup>

DISCURSO		
enunciación implícita	enunciado	
	enunciación enunciada	enunciado enunciado
<i>nivel enunciativo</i>		<i>nivel enuncivo</i>

La enunciación enunciada no hace sino atestiguar la permeabilidad recíproca entre el enunciado y la enunciación, o, en términos de Benveniste, entre el relato y el discurso, algo que hace cincuenta años ya se tenía esclarecido: “Estas esencias del relato y del discurso así definidas casi nunca se encuentran en estado puro en ningún texto: hay casi siempre una cierta proporción del relato en el discurso y una cierta dosis del relato en el discurso” (Genette, 1970, p. 205). Reconocer que el enunciado (en sentido amplio) es lo único que tenemos a disposición para nuestro análisis no nos impide identificar, a partir de él, niveles heterogéneos que permiten separar el *qué* del *cómo*<sup>53</sup>, los actantes de la enunciación (enunciador/enunciatarario) de los actantes del enunciado, así como su inevitable interrelación. No tenemos nada más, pero tampoco nada menos.

<sup>52</sup> Como tal, la enunciación enunciada tiene un lugar paradójico en el discurso: simula ser algo que, por derecho, no puede ser; aunque se manifieste en el enunciado, se esfuerza por replicar la enunciación. Como todo simulacro, *parece lo que no es*, pero basta con invertir el orden de esa oración (*no es lo que parece*) para que su falsedad salga a la luz (Blanco, 2018).

<sup>53</sup> Para Courtés (1997), el nivel enunciativo no refiere a la enunciación implícita como tal, sino más bien a su simulacro reconstruido a partir del enunciado, razón por la cual el autor, en su esquema original, le da el nombre de ‘enunciación enunciada’. Esto, no obstante, no deja de despertar polémicas, entre otras cuestiones porque en el *Diccionario* esta se define como “sub-clase de enunciados”, “mero simulacro que imita, en el discurso, el hacer enunciativo” (Greimas & Courtés, 1990, p. 146). Filinich (1998) cita a Courtés para señalar que si todas las huellas de la enunciación (movimientos de cámara, música extradiegética, transiciones, etc.) fuesen consideradas enunciaciones enunciadas, entonces la enunciación siempre estaría enunciada. Afirmando que en todo enunciado es posible reconocer, además, una enunciación implícita y otra simulada, la autora limita el uso de ‘enunciación enunciada’ a huellas de la enunciación que específicamente busquen reconstruirla. En efecto, una pieza musical puede empezar a sonar sin que los personajes la escuchen, pero no por ello la enunciación se ‘manifiesta’. Si, ante esto, un personaje dijese al aire ‘¡Paren la música!’ y acto seguido la banda sonora se silencia, sería una situación diferente. La orden se dirige a la instancia de *tú* al mismo tiempo que la construye ([Yo les digo que] ‘¡Paren la música!’), simulando una posición en el nivel enunciativo. Especialmente en cine, hay muchos elementos que pertenecen al nivel enunciativo (el estilo bordwelliano, el sonido extradiegético de Chion, los sintagmas de Metz, etc.), pero no todos son enunciaciones enunciadas, en el sentido que refiere Filinich (1998).

### Un intento valiente por tensivizar el punto de vista

En Gaudreault y Jost (1995), la ocularización y la auricularización son las expresiones teóricas del punto de visión y el punto de escucha, separados del punto de vista cabal o focalización. Ambas, evidentemente, restringen mayor o menor información al espectador-enunciario, dependiendo de si se nos deja en libertad de saber más que los personajes, o si, por el contrario, se nos restringe a aquellas presencias que uno de ellos está en capacidad de ver, oír y en última instancia saber.

La ocularización restringe un dominio de captación en un nivel distinto al de la percepción sensible. A diferencia de lo que ocurre en el esquema tensivo de los planos cinematográficos, la concentración de la extensidad no es producto de un acercamiento o movimiento de la cámara, el cual deviene necesariamente en un espacio fuera de campo, oculto a la visión del espectador. Más bien, se relaciona con lo que Zilberberg (2018) discute en *Elogio de la concesión*, respecto a la matriz tensiva de lo abierto y lo cerrado. En este caso, aquello que se ‘abre’ —la mente del personaje— va acompañado de una intensidad desbordante, una proyección de lo sensible sobre los estados de cosas que deviene en una deformación figurativa constatable: alucinaciones, fantasías, recuerdos, voces, etc. La intensidad explica esta concentración sobre el punto de vista de un actante-sujeto puntual.

En la ocularización interna primaria, por ejemplo, lo que tenemos es el punto de vista concentrado en un personaje puntual que llega a una homologación casi total de las presencias percibidas por él y las atestiguadas por el espectador-enunciario, cayendo así en la *tonicidad de lo concentrado*. Por el contrario, una ocularización espectral reposa en una pérdida del acento tónico, es decir, en la *atonía de lo difuso* pues el enunciador cinematográfico no focaliza el relato en ningún actante del enunciado, e incluso opta por darle al espectador-enunciario información que a los demás personajes se les mantiene oculta. En este vaivén es que se realiza el juego del punto de vista, de la ocularización, o bien *concentrada* en la visión de un actante-personaje o *dispersa* entre los diferentes actantes de la diégesis.

Así, el recogimiento se explica por una homologación perceptiva entre el espectador-enunciario y una entidad diegética —o personaje—, mientras se restringen puntos de vista de otros personajes, que bien podrían confirmar o desmentir las presencias captadas por el personaje.

	<b>intensidad del punto de vista</b>	<b>extensidad del punto de vista</b>	<b>término matricial</b>
ocularización interna primaria	tónica	concentrada	ensimismado <sup>54</sup>
ocularización interna secundaria			enfocado
ocularización cero	átona	difusa	descentrado
ocularización espectral			diseminado

La mayor intensidad con la que experimentamos una ocularización interna, por ejemplo, no necesariamente se podría aplicar a una película que no sea *Birdman*. En este caso, es posible debido a las representaciones metafóricas que la puesta en escena hace de los conflictivos estados de ánimo/alma del personaje principal: volar, telekinesis, escuchar voces, ver cosas. Existen otros casos de películas en donde una ocularización interna no deviene, ni coincide, con alteraciones emotivas del personaje en el cual nos concentramos, al mismo tiempo que los planos no por ello se cierran ni la música aumenta de volumen, en cuyos casos convendría utilizar otro diagrama de tensividad.

Estamos ahora en capacidad de articular una matriz tensiva. Zilberberg (2015), en *La estructura tensiva*, define una matriz como una “estructura elemental de la significación”, la cual constituye “una semiosis que tiene por sustancia del contenido de un contínuum que proporciona grados y límites plausibles” (p. 76). La matriz se consigue estableciendo dos pares de términos: S1 y S4, denominados super-contrarios, y S2 y S3, llamados sub-contrarios. En forma de red, la distribución quedaría de la siguiente forma:

<sup>54</sup> La elección por este término no es incidental, y, de hecho, la explicación la hallamos en Ortega y Gasset (2019): “Lo que llamamos nuestra intimidad no es sino nuestro imaginario mundo, el mundo de nuestras ideas. Ese movimiento merced al cual desatendemos la realidad unos momentos para atender a nuestras ideas es lo específico del hombre y se llama ‘ensimismamiento’. De ese ensimismamiento sale luego el hombre para volver a la realidad, pero ahora mirándola, como con un instrumento óptico, desde su mundo interior, desde sus ideas, algunas de las cuales se consolidaron en creencias” (p. 52). La utilidad de que el filósofo madrileño distinga entre una realidad exterior y un mundo interior y privativo se notará en nuestro análisis posterior. Por lo pronto, no está demás acusar la distinción orteguiana entre ideas y creencias: las primeras, formuladas, teorizadas a consciencia por el individuo; las segundas, inconscientes, latentes y que demandan una confianza del sujeto en ellas (un *contar con*), tanto así que, si llegasen a cuestionarse, perderían toda su firmeza y no serían siquiera creencias. En breve: mientras que las ideas *se tienen*, con las creencias *se está*.

	tonicidad	atonía
subcontrariedad	S3	S2
supercontrariedad	S4	S1

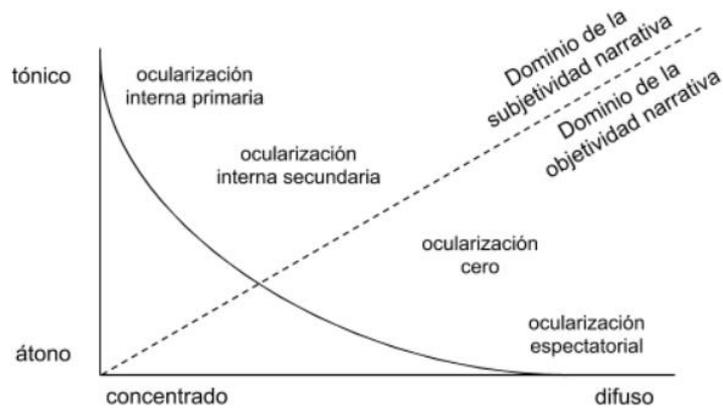
En su forma final, la matriz integra las cuatro modulaciones aspectuales sin, por el momento, restringirlas a la sintaxis intensiva ni extensiva (Zilbererberg, 2015):

S1	S2	S3	S4
super-contrario átono	sub-contrario átono	sub-contrario tónico	super-contrario tónico
repunte → ← aminoración		redoblamiento → ← atenuación	

Habiendo establecido nuestro modelo tensivo de la ocularización, obtendremos la siguiente matriz:

ocularización espectatorial	ocularización cero	ocularización interna secundaria	ocularización interna primaria
super-contrario átono S1	sub-contrario átono S2	sub-contrario tónico S3	super-contrario tónico S4
repunte →		redoblamiento →	
← aminoración		← atenuación	

El esquematismo tensivo se estructuraría de la siguiente forma:



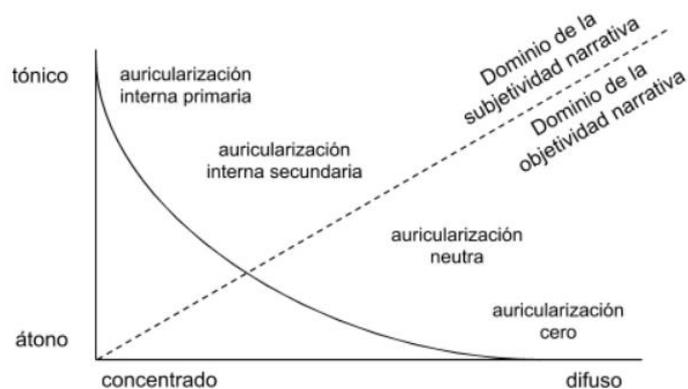
En términos de la sintaxis extensiva (Zilberberg, 2015), la ocularización interna efectuada por la instancia de enunciación implicaría una clara forma de selección en el esquematismo, pero, también, desde la sintaxis intensiva, podría homologarse con un proceso de aumento. ¿Qué cosa, exactamente, recibe ese aumento? Argumentamos que el grado de ocularización: el repliegue aspectual se hace *más* concentrado, *más* ensimismado. *Los aumentos intensivos (afectivos) resultan solidarios de las selecciones extensivas*. Las palabras de García-Noblejas (1983) hacen eco en esta perspectiva:

La *restricción de campo*, no asociada con una supuesta presencialidad óptica, que diera pie a contar aquello de lo que se ha sido espectador, supone más bien una selección determinada del centro de interés hacia el cual se orienta la atención del lector: la restricción de campo supone una focalización *intelectual* [...]. La restricción de campo es una restricción mental del sentido. (p. 181-182)

En el caso de la auricularización, nos hemos visto obligados a incorporar un elemento adicional. El esquema de Jost solo concibe tres categorías: interna primaria, interna secundaria, y grado cero. La matriz de Zilberberg (2006) demanda una estructura de por lo menos cuatro elementos. Por ello —teniéndonos demasiada fe— proponemos incorporar la *auricularización neutra*, que nos atrevemos a definir como una instancia escuchada por varios personajes, que toma en cuenta solo parcialmente la relación de los mismos respecto a la fuente dentro de la diégesis. Sean S1 el extremo de la atonía y S4 el extremo de la tonicidad, tenemos:

auricularización cero	auricularización neutra	auricularización interna secundaria	auricularización interna primaria
super-contrario átono S1	sub-contrario átono S2	sub-contrario tónico S3	super-contrario tónico S4
repunte →		redoblamiento →	
← aminoración		← atenuación	

Finalmente, proponemos el siguiente esquematismo tensivo, a partir del planteado anteriormente para la ocularización:



En otros libros, el término S1 recibe el sitio que nosotros hemos asignado a S4, es decir, se le considera el privilegio de ser el supercontrario tónico dentro de la matriz, en cuyo caso S4 se convierte en su contraparte átona (Zilberberg, 2018). Lo que quiere decir que los valores son inversos a los numerales que componen la notación tensiva ( $S1 = 1$ ;  $S4 = 0$ ). Nosotros hemos buscado mantener la secuencia aritmética tradicional en donde el cuatro permanece por encima de la unidad; hemos asignado el límite de la tonicidad en S4, y a S1 el límite de la atonía. Debe tomarse en cuenta que, por momentos, Zilberberg (2015) parece realizar esta inversión, al mismo tiempo que mantiene que esta distribución de valores depende del universo de discurso que se considere.

Lo fundamental, no obstante, está en otro lado: primero, que el repunte y el redoblamiento sean comprendidos al interior del esquematismo de la ascendencia, mientras la atenuación y la aminoración corresponden a la decadencia, de tal manera que el intervalo  $[S2 \leftrightarrow S3]$  quede comprendido al interior de  $[S1 \leftrightarrow S4]$ . Son estas las condiciones necesarias para el advenimiento de la matriz (Zilberberg, 2015).

## METODOLOGÍA

Esta investigación pretende contar con un diseño cualitativo que permita indagar en las diversas modalidades tensivas que quiere la narración. Nuestra pregunta de investigación general se formula de la siguiente manera: *¿cuáles son los elementos principales del discurso que suscitan variaciones tensivas en la película Birdman?* Partimos de la siguiente hipótesis:

*Los cambios en las modulaciones tensivas, en el caso particular de Birdman, dependen del uso del plano secuencia, la integración del espacio en off dentro del campo de presencia, y el juego del punto de vista.*

Con esto no estamos diciendo que estos recursos del lenguaje audiovisual sean los únicos que pueden influir en la correlación de la intensidad y la extensidad, pero para los intereses de este trabajo esos serán los únicos pertinentes, tomando en cuenta, como hace Bordwell (1996), que el factor estético juega un rol en el proceso de narración.

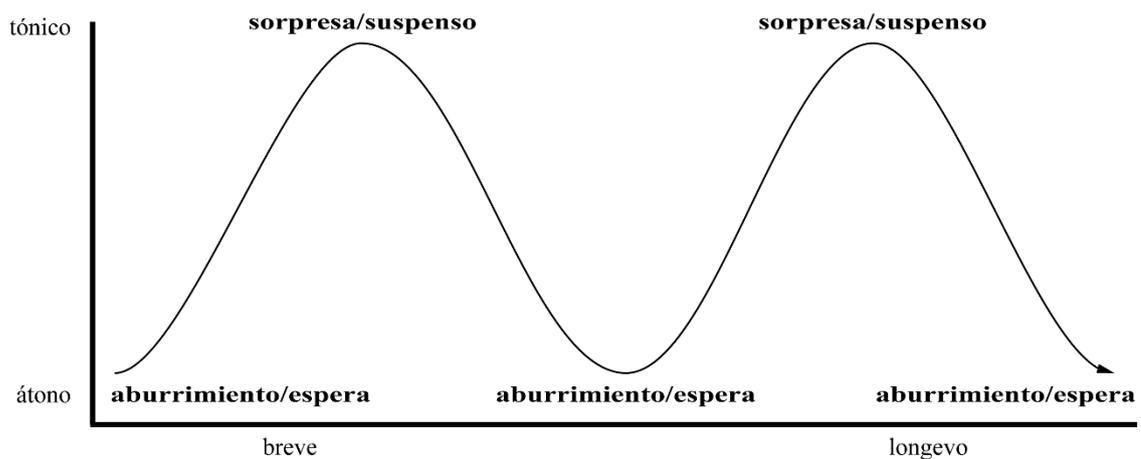
Establecemos, pues, que el espectador-enunciario, simulacro semiótico de la figura transcendental del espectador, es el que instaura la toma de posición, que establece el discurso y el campo de presencia que esta demanda (Fontanille, 2001). El campo, en el cual se registran las variaciones tensivas, es también el escenario de múltiples transformaciones narrativas a lo largo de los ciento diecinueve minutos (1h 59min) que componen el metraje de *Birdman* (2014). Es justamente aquí que nos vemos obligados a analizar los ingresos y las salidas de las presencias, los repuntes, los redoblamientos, las ocularizaciones, etc. Siempre que hablemos de tensividad, estaremos hablando de lo que ocurre al interior de este campo.

a) *Objetivo específico 1: identificar los múltiples modos de vivencia del plano secuencia en la narración.*

Los modos de vivencia que Zilberberg (2018) plantea en *Horizontes de hipótesis tensiva* son la *sorpres*a (que corresponde al *sobrevenir*, el evento) y la *espera* (que corresponde al *llegar a*, el proceso). Este último es llamado de muchas formas, y el propio autor parece preferir el término “proyecto” por su orientación al hacer activo. Por nuestra parte, preferimos el ámbito de la espera —la cual también es admitida por el autor— por

el simple hecho de su proximidad semántica con los demás términos en cuanto estados de ánimo vivenciales, propios de un sujeto del padecer. Por otro lado, hemos recuperado la correlación tensiva del *suspense* directamente de Blanco (2012), anclada en la correlación ascendente que propone. La cuarta y última correlación posible, el *aburrimiento*, ha sido una propuesta nuestra, viéndonos en la necesidad de completar las cuatro áreas dentro del espacio tensivo de correlación.

La propuesta metodológica nos lleva a asumir la conjugación de las correlaciones. En lugar de pensar la magnitud tensiva aislada en un plano y sin guardar mayor relación con el previo o el siguiente, es decir, aislada a un espacio del TD dentro de dos cortes de cámara, el plano secuencia nos obliga a plantear, al menos como hipótesis, la existencia de una onda en lugar de una hipérbola, en vistas de la prolongación discursiva que este recurso supone (Rajas, 2008) y que muchos críticos y ensayistas del cine han señalado en sus textos respectivos.



El gráfico planteado más arriba es útil para expresar mejor nuestra primera hipótesis: *a partir de los acontecimientos de la narración, el plano secuencia permite una conjugación sucesiva de modos de vivencia posibles.*

- b) *Objetivo específico 2: analizar el proceso de diegetización del espacio en off en el campo de presencia.*

Los modos semióticos comprenden los modos de *eficiencia, existencia y junción*, todos explicados en el marco teórico a detalle por su creador. En este caso, nos resultan una herramienta útil para analizar los ingresos y salidas del campo de presencia, y comprobar, mediante este análisis, su pertinencia al interior de la narración y de la diégesis—incluso cuando escapan a aquello que la cámara muestra—, y su subsecuente integración al campo de presencia, ya sea a manera de *eventos* disruptivos o *procesos* graduales.

La diegetización no es otra cosa que el proceso mediante el cual elementos del fuera de campo ingresan al espacio de la cámara, haciéndose visibles. No obstante, a esto habría que sumarle la posibilidad de un elemento fuera de la vista pero que manifiesta su presencia mediante otros recursos del montaje, lo que equivale a suponer la independencia del campo de presencia semiótico del espacio de la cámara, y su ambigua relación con la diégesis de la narración. Sobre esto, recogemos de Fontanille y Zilberberg (2004) el concepto de *modos de presencia*. En el marco teórico, se habían tomado las nociones de modos de presencia (carencia, plenitud, inanidad y vacuidad) en relación con el esquema tensivo y al interior de una red (Fontanille y Zilberberg, 2004). Apoyado en los autores de la escuela francesa, Blanco (2012) establece que, si bien cada modo de presencia proviene de un cruce específico de las valencias del esquema tensivo, a cada uno de estos se le acopla un modo de existencia canónico particular, de tal modo que podemos establecer la siguiente tabla:

modos de presencia	modos de existencia <sup>55</sup>
plenitud	realización <sup>56</sup>
inanidad	potencialización
vacuidad	virtualización
carencia	actualización

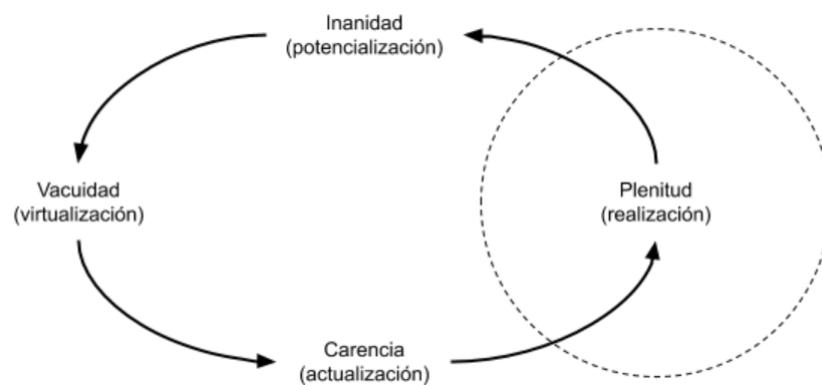
En lo que respecta a la relación entre los modos de presencia y los de existencia, los autores afirman que:

[...] la inanidad (la potencialización) constituye una ‘pérdida’ de densidad existencial, debida a la anulación de la ‘mira’, y conduce a la presencia (realizante) a la ausencia (virtualizante); a la inversa, la carencia (actualizante) procura una ganancia de densidad existencial, debido a la intensidad de la ‘mira’, en el camino que va de la ausencia a la presencia. Esos dos recorridos pueden ser representados, respectivamente, como la ‘salida de’ y la ‘entrada en’ el dominio perceptivo. (Fontanille & Zilberberg, 2004, p. 127-128)

<sup>55</sup> Va a ser Souriau (2017) quien esbozará extensamente esta terminología. Según afirma el filósofo, los modos de existencia tienen una relación estrecha con la intensidad, en la medida que suponen “las variaciones anafóricas de un ser que se eleva poco a poco hacia su máximo de presencia” (p. 128), esto es, que alcanza su cumbre en una “presencia existencial intensa” (p. 129). Aquí se entreve cómo resulta tan sencillo homologar los modos de existencia a los de presencia, en la medida que Souriau diferencia la *realidad* del ser de su *existencia* propiamente dicha: una cosa puede mostrarse *más o menos real*, esto es, su presencia puede ser más o menos plena, más o menos intensa, pero no por ello decimos que ‘existe más’. En lo que respecta al fenómeno, Souriau (2017) se guarda de no subordinar su existencia al psiquismo, sino que el fenómeno debe su existir a la concretización de un principio ‘arquitectónico’ que, según él, hace que la materia devenga en forma, el fenómeno mantiene su fenomenalidad incluso si no es captado sensiblemente por nadie. Esto último evoca desencuentros respecto a lo dicho en el *Diccionario*, donde los autores se explayan en términos más restringidos al decir que “la teoría semiótica se plantea el problema de la presencia, es decir, de la ‘realidad’ de los objetos cognoscibles, problema común —es verdad— a la epistemología científica en su conjunto” (Greimas & Courtés, 1990, p. 167). Más problemático aun resulta lo dicho por Greimas (1971) al inicio de *Semántica estructural*, donde deliberadamente ancla la teoría del sentido en la percepción sensible del fenómeno, reduciendo el ser a su sentido. Invitamos a tomar con pinzas cualquier aproximación.

<sup>56</sup> Ahora bien, “cuando hablamos de ‘realización’ no desembocamos en una realidad *real*, ‘sustancial’, fuera de nuestro alcance, sino en una *realidad semiótica*, enunciada, percibida, interpretada: en esa perspectiva, el paso de lo ‘no realizado’ a lo ‘realizado’ está por completo dentro del dominio *inmanente* de la *semiosis*. Por eso mismo, los cuatro modos de existencia semiótica son *inmanentes* tanto en el metalenguaje como en el lenguaje objeto” (Quezada & Blanco, 2014, p. 122). He aquí otro punto de divergencia con la filosofía de Souriau, pero también una expresión de la originalidad del pensamiento greimasiano.

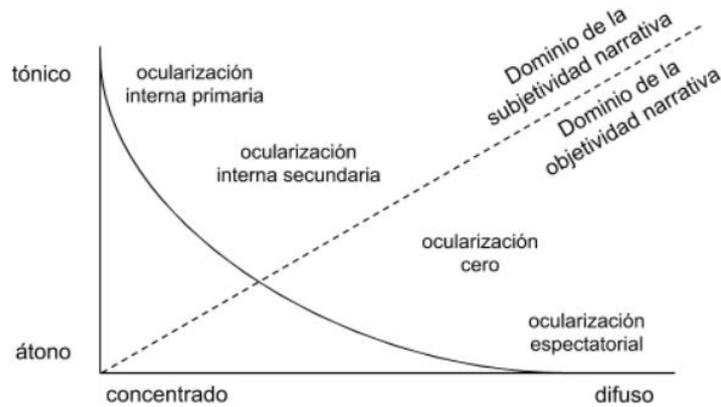
En otra parte, Fontanille (2001) se explyaya sobre las diferentes modalizaciones. Para él, la *actualización* refiere a “las formas que advienen en discurso”, así como “las condiciones por las que ahí advienen”; la *realización*, es la modalidad por la cual “la enunciación hace que las formas del discurso se encuentren con una realidad, realidad material del plano de la expresión”; la *potencialización* implica la “difusión o su reconocimiento” de dichas formas; finalmente, la *virtualización* es el orden de “las magnitudes que sirven de segundo plano al funcionamiento de las figuras del discurso” (p. 238-239). El tránsito entre lo realizado y lo virtualizado se grafica de la siguiente manera:



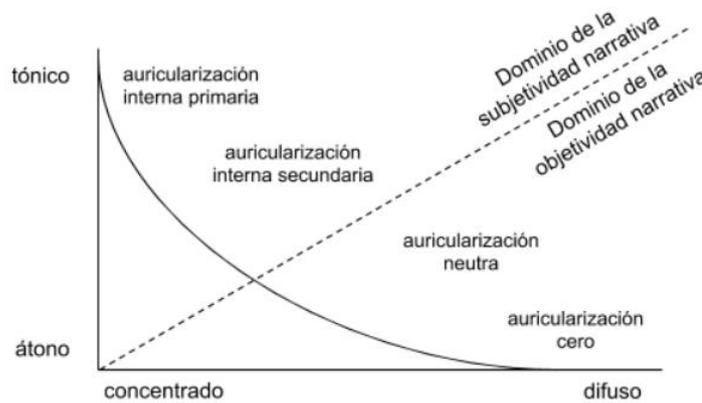
Por lo pronto, la segunda hipótesis se plantea así: *dentro de la narración, el fuera de campo se integra al campo de presencia en lugar del espacio fílmico, indicando la existencia de elementos narrativamente relevantes más allá de los límites de la cámara.*

c) *Objetivo específico 3: analizar las variaciones de tensividad a partir del tránsito entre niveles del punto de vista.*

Hemos, en los momentos finales del marco teórico, planteado dos esquematismos tensivos para aproximarnos al fenómeno del punto de vista en el cine. El primero, referido a la ocularización o punto de vista; el segundo, orientado a la auricularización o punto de escucha, términos que, si bien integrados a la hipótesis tensiva, parten de los postulados de Gaudreault y Jost (1995).



*Esquematismo de la ocularización*



*Esquematismo de la auricularización*

No está de más aclarar que las nociones de subjetividad y objetividad se comprenden, al interior de los diagramas tensivos, desde las acepciones que les da la narratología y no la semiótica. En el proyecto científico de Greimas, sujeto y objeto adquieren una significación diferente: son ambos actantes, entidades comprendidas únicamente dentro de un campo posicional del discurso y desde un metalenguaje específico, o, en todo caso, actantes de una sintaxis narrativa (Greimas & Courtés, 1990; Blanco, 2012). Nuestro enfoque, no obstante, nos lleva a concebir subjetividad y objetividad en el sentido más coloquial del término. La RAE —y en gran medida también la narratología— define lo subjetivo como algo “relativo al modo de pensar o de sentir del sujeto”, priorizando los estados del alma (pensar, sentir) por encima de los estados de cosas. El camino inverso se cumple para lo que denominamos como objetivo, referido a aquello que existe “con independencia de la propia manera de pensar o de sentir”. No es,

claro está, una objetividad científica, sino una demostración de elementos que se ubican al interior de una diégesis compartida por más de un personaje del mundo ficcional de *Birdman*. El primero (lo subjetivo) se vincula, entonces, con la ocularización y auricularización internas, mientras que el segundo (lo objetivo) atañe a sus contrapartes externas: cero, espectral, desplazada. Se obtienen así dos tipos de “dominios”: uno generado —parcial o completamente— por los estados del alma del personaje, y otro que prescinde totalmente de ellos. Nuestra meta es proponer un tipo de esquematismo tensivo que integre ambos, sin necesidad de generar un diagrama aparte, y comprobar el tránsito continuo entre las dimensiones de la subjetividad y de la objetividad, en vistas de que uno no se puede explicar sin el otro.

Por lo demás, el binarismo [concentrado vs difuso], que refiere a la extensidad en cuanto totalidad, está regido por el par [abierto vs cerrado], correspondiente, para Zilberberg (2006), al forema de la *dirección*, que “distingue no orientaciones geográficas sino lo que subyace a esas orientaciones” y que “permite al sujeto formular, por una parte, programas elementales de ingreso, de penetración, y, por otra, programas de escape, de salida, en función de la tonicidad del entorno” (p. 90). ¿Qué cosa se penetra, qué cosa se abre ante el espectador-enunciario? En nuestro caso, la mente del personaje, sus estados del alma. Aunque en primera instancia parezca contradictorio, el punto de vista hace que lo abierto y lo concentrado sean bastante próximos: a medida que la mente del personaje se *abre*, el punto de vista del relato se *concentra*. El enunciadore cinematográfico ha *seleccionado* su visión en detrimento de muchas otras o de ninguna.

Por lo tanto, tenemos nuestra tercera y última hipótesis: *la progresiva subjetivación del punto de vista está asociada, dentro de la matriz tensiva, a repuntes [S1 → S2] y redoblamientos [S3 → S4], mientras que la objetivación de la misma se apoya en atenuaciones [S4 → S3] y aminoraciones [S2 → S1].*

Se nos dirá, tal vez<sup>57</sup>, que hemos traicionado el inicio de esta tesis. Que lo que se inició siguiendo los criterios de la narratología cinematográfica ha devenido gradualmente en un estudio semiótico. Sobre esto, decimos que el discurso como campo de análisis ha permitido imbricar tensividad y narración de una manera coherente, guardando, eso sí, los objetivos epistemológicos que ocupan a cada disciplina. El hecho de que el espectador-enunciario (figura narratológica) y el cuerpo propio (elemento

---

<sup>57</sup> Lo más seguro es que sí.

estésico, fenoménico y semiótico) no sean una y la misma cosa, da testimonio de este cuidado. La propiocepción del espectador-enunciario (Fontanille, 2001; Blanco, 2012; Zilberberg, 2015, 2018), así como su capacidad de emprender actos epistémicos (Greimas, 1989; Sobchak, 1992; Baracco, 2017) a partir de la experiencia y ejecución de una narración fílmica (Gaudreault & Jost, 1995; Bordwell, 1996; Gómez Tarín, 2002, 2008), es lo que nos interesa. Debemos concebir la instancia de discurso como la instancia que hace posible este cruce de disciplinas. Es ella, finalmente, de la cual depende la toma de posición que determina el campo de presencia, permitiendo la aprehensión sensible de las diversas formas manifestadas en el discurso y su reconocimiento como magnitudes en términos de intensidad y de extensidad, en suma, permitiendo la aparición del valor; pero también representa el hito referencial desde el cual el espectador-enunciario ingresa a la dimensión fenoménica de la película, estableciendo las concatenaciones causales de los acontecimientos, las transformaciones del relato y los dispositivos regentes de la narración, es decir, de la enunciación cinematográfica misma. En breve, es desde la instancia de discurso donde se infiere la imagen posible de una diégesis, cuya manifestación figurativa depende del *hacer* del enunciador fílmico y, por extensión, de la instancia de enunciación<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> En *Vigencia de la semiótica*, Blanco (2012) se cuida de diferenciar la instancia de discurso de la instancia de enunciación: la primera opera el encuentro de la intensidad y la extensidad, y se posiciona lógicamente anterior a la instancia de enunciación, término reservado para hablar de los actantes enunciador y enunciario, así como de la enunciación enunciada y el brague. La mayor diferencia entre ambas se reduce a que la primera permite abordar directamente la estesis, la cual, no obstante, se ve casi inmediatamente asumida por el proceso de enunciación.

## **RESULTADOS: ¿OBTUVISTE LO QUE QUERÍAS DE ESTA TESIS?**

La sección de resultados está distribuida en tres subcapítulos, cada uno correspondiente a uno de los objetivos específicos que fueron planteados en la metodología. Así, el subcapítulo “Vivencias semióticas del plano secuencia” se ocupa del objetivo 1; el subcapítulo “La inesperada virtud de la ausencia” retoma el objetivo 2; y el subcapítulo “Esquematización tensiva del punto de vista” analiza el objetivo 3.

### **Vivencias semióticas del plano secuencia**

Una primera aclaración respecto a esta parte del análisis es la pertinencia del mismo al dominio del enunciado o, en su defecto, a la enunciación cinematográfica. Como afirmamos en nuestro marco teórico, debemos recordar que “todo enunciado remite necesariamente a una enunciación particular correspondiente” (Courtés, 1997, p. 356). De este modo, comprendemos que el análisis de un discurso no debe obviar ni favorecer uno en detrimento del otro. En la presente sección, el ‘enunciado’ debe entenderse, de la forma que Courtés lo hace, en ‘sentido amplio’<sup>59</sup>, distinguiendo, igual que Fiorin (2020a), la dimensión de *lo dicho* de la dimensión del *decir*, sin perder de vista la continuidad entre ambas.

#### 1. Primera secuencia (1:56 - 9:07)

##### a. Resumen

El plano secuencia de la narración abre con un encuadre de Riggan en calzoncillos meditando y levitando en el interior de su camerino, dentro del teatro St. James. La voz de Birdman (que por el momento no se sabe a quién corresponde) le recuerda que ellos “no pertenecen a ese lugar de mierda”, momentos antes de que lo interrumpa una llamada

---

<sup>59</sup> Recuérdese que, en *Análisis semiótico del discurso*, el ejemplo que coloca el autor para diferenciar ambos niveles del enunciado es de naturaleza cinematográfica.

por Skype de su computadora. Riggan se incorpora y contesta. Es su hija Sam, quien no encuentra las flores que su padre le ha encargado que compre. Luego de una corta pero intensa plática, una voz por el parlante de su cuarto le informa a Riggan que debe bajar, que lo “están esperando”.

Camina hasta el escenario, donde los otros actores lo esperan. Son Ralph, Leslie y Laura, esta última la novia de Riggan, quienes se hayan en pleno ensayo de una obra próxima a estrenarse. De improviso, una luz del escenario cae sobre la cabeza de Ralph, noqueándolo. Mientras todos lo auxilian, Riggan regresa a su habitación, mientras su agente, Jake, le informa que Ralph seguramente abandonará la obra y los demandará, y que deben ubicar a otro actor. Riggan, solo en su habitación, mira la televisión (que mágicamente se ha encendido) y confronta el éxito de las películas de superhéroes, las cuales parece odiar. Con un gesto de la mano (¿poderes?), apaga la televisión. La voz regresa, recordándole que su talento se desperdicia y que, años atrás, teniéndolo todo decidió renunciar. De pronto, Riggan advierte que las flores de su hija Sam están en su mueble, pero no son las que él quería. Con sus “poderes”, Riggan arroja el jarrón contra la pared, destruyéndolo.

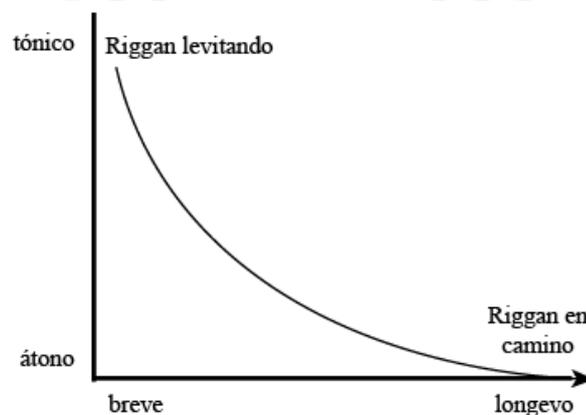
b. “Riggan te están esperando”

Lo primero que hay que advertir de la secuencia es que viene precedida por una serie de planos que en apariencia son inconexos entre sí, acompañados por el sonido de percusión de una batería. Los planos son breves, sugerentes y metafóricos, y contrastan enormemente con el inicio del plano secuencia, el cual llega por medio de un corte directo que hace imposible al espectador-enunciario anticipar el cambio, el cual se da, aproximadamente en el minuto 1:56 de la película.

La impredecibilidad no cesa ahí. La presentificación de la voz de Birdman, así como la llamada por Skype, indican la aparición de presencias que en ese momento se hallan fuera de la vista (una alucinación mental, una computadora), y que se anuncian por medio de la banda sonora sin aviso previo. Después de eso, la cámara invierte un tiempo generoso en enfocar, por primera vez, el rostro del protagonista. En el espejo, primero, y luego, paneo mediante, su cara en directo, el famoso estar-ahí-viviente del cine (Metz, 2002). Es un encuadre que dura 23 segundos y se reconoce, cuando se le ve detenidamente, como un contraplano.

Inmediatamente después, el espectador-enunciario ve la intromisión de otra voz sin cuerpo: “Riggan, te están esperando”, dice una mujer por el parlante del cuarto de Riggan. De ahí, la cámara nos permite una visión privilegiada de los interiores del teatro: el resto del cuarto de Riggan, el pasillo, las escaleras (sugiriendo la existencia de un piso segundo), se ven los diferentes trabajadores del teatro, hasta concluir con el ingreso de Riggan al escenario.

Lo que atestiguamos, hasta aquí, es un inicio de la secuencia marcado por una aparición impronta de presencias (Riggan levitando, la voz de Birdman, la llamada por Skype) que luego se acoplan a una serie de revelaciones graduales cuya prontitud es inferida por el espectador-enunciario (el interior del teatro, el escenario, los trabajadores). Desde el momento que Riggan se pone en marcha hacia el escenario, ya no podemos hablar de captaciones imprevistas, sino más bien de elementos que, producto del desplazamiento físico del personaje y de la cámara, aparecen en un campo de presencia que poco a poco se va colmando con lo que se ve y se oye, es decir, con lo que se actualiza en el espacio fílmico.



La manera en que el encuadre de Riggan levitando se incorpora al discurso fílmico, a la narración propiamente dicha, cumple con las modalidades semióticas que Zilberberg (2018) vincula con el *evento*: la subitaneidad, la imprevisibilidad, el sincretismo de los modos semióticos del *sobvenir* (eficiencia), la *captación* (existencia) y la *concesión* (junción). Esta última se explica por su no correspondencia con la secuencia anterior, compuesta por planos de una duración relativamente más corta (40 segundos entre los dos, donde se muestra un objeto en movimiento, el meteorito, y la cámara esforzándose por seguirlo), en contraste con el plano entero de Riggan en calzoncillos, que dura 53 segundos hasta que este se incorpora, con un único cuerpo en

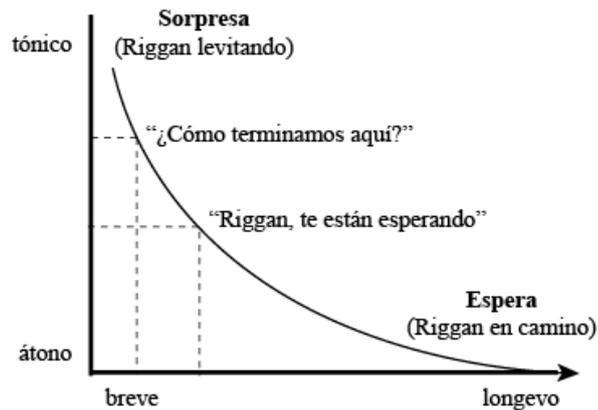
reposo, y un único y lento acercamiento de la cámara. El corte directo hace aparecer una presencia que contrasta por su quietud, que el espectador-enunciario no puede reconocer sino retrospectivamente (Zilberberg, 2015).

Luego tenemos el cruce, aquello que va a iniciar el descenso de la intensidad: “Riggan, te están esperando”, frase simple que indica el decaimiento del *evento* para dar paso al *ejercicio*, el proceso, el *llegar a*. El *ejercicio* representa (se dijo en el marco teórico), una configuración semiótica totalmente diferente. El espectador-enunciario ve a Riggan alistarse con tiempo, quizá algo perturbado, pero mayoritariamente en calma. En total, le toma a 1:04 minutos ubicarse en su sitio en el escenario. Durante todo ese tiempo, Riggan es un personaje que se traslada. ¿A dónde va? El espectador-enunciario no lo sabe, pero sabe que llegará pronto. Por ello la *mira* se impone a medida que la intensidad decae<sup>60</sup>, y la cámara abre el espacio que antes se hallaba cerrado: los interiores del St. James. La lógica tensiva pasa de ser retrospectiva a proyectiva.

En lo que confiere a nuestro instrumento, el *evento*, que supone la aparición impronta de Riggan (producto del montaje externo, una rareza en esta película), se traduce en los modos de vivencia como una *sorpresa*, mientras que el traslado y eventual arribo de nuestro protagonista al escenario, el *ejercicio*, adquiere la figura de una *espera*, de naturaleza contemplativa, y el movimiento fluido y estable de la cámara permite una visión cabal de todo lo que cruza frente a ella y, para el espectador-enunciario, resulta una primera muestra de este mundo que acaba de comenzar a ver, de la historia que ha empezado a inferir (Branigan, 1996). La frase que da inicio al *ejercicio* (a la *espera* vivencial) se entiende, entonces, como un punto inflexivo en la hipérbole de la tensividad, una aparición imprevista (la voz del parlante) que, no obstante, inaugura un proceso gradual y previsible en donde lo que se pierde en tonicidad, se gana en duración (breve longevo) y en apertura (cuarto /teatro, privado/público, interioridad/exterioridad).

---

<sup>60</sup> No hay que confundir la “Mira” de los estados del alma con la “mira” de los modos de existencia zilberberianos. Solo estos últimos tienen relevancia en esta parte del análisis.



Este esquematismo tensivo se ve apoyado por algo adicional. Las palabras iniciales de Birdman (Leshner et al., 2014), quien le habla a Riggan en su mente, son las siguientes:

*“¿Cómo terminamos aquí? Este lugar es horrible. Huele a pelotas. No pertenecemos a este lugar de mierda”.*

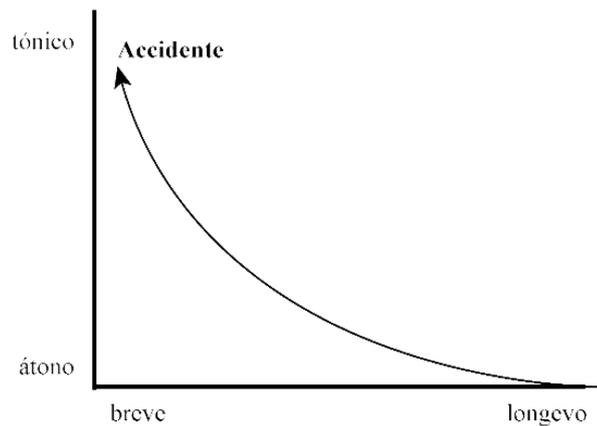
En lo que refiere a la semántica tensiva, el breve enunciado de Birdman corresponde a una *concesión*: “A pesar de nuestro valor, estamos en este hoyo de mierda”. Sus palabras refieren constantemente a algo (ellos) que no está en su lugar, que, pese a su trayectoria, su talento o sus contactos, han terminado en un sitio que él juzga de indigno. La *concesión*, recordemos, se ubica en el correlato del *evento* y, por ende, hace énfasis en el modo de vivencia de la *sorpresa* ante lo que no se anticipaba, ante lo inédito. Es decir, “lo que ocurre ‘no estaba incluido en el programa’. Es lo imprevisto, en el verdadero sentido de la palabra. Aquello que contradice y arruina la expectativa en su misma estructura” (Dastur, 2000, p. 185).

performancia → competencia	éxito	fracaso
buen actor	“Es por nuestro talento que no terminamos aquí” (enunciado implicativo)	“A pesar de nuestro talento, terminamos aquí” (enunciado concesivo)

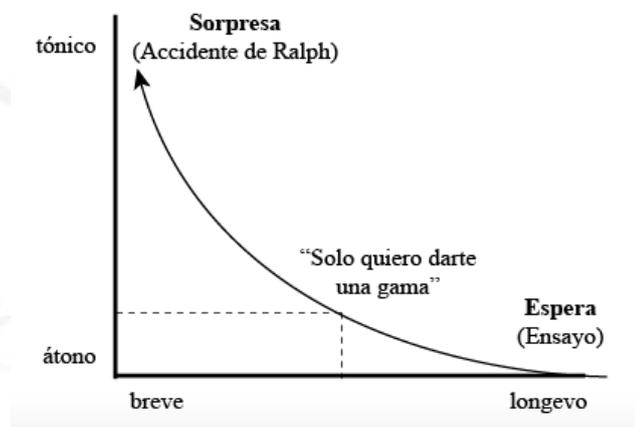
c. “Solo quiero darte una gama”

Pasemos ahora a la segunda parte de nuestra secuencia. Riggan llega al escenario y se prosigue a una lectura en conjunto del guion de *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?* de Raymond Carver, obra que con mayor o menor suerte pretende sacar adelante. El trávelin semicircular de la cámara es una operación en tránsito constante, una captación repetitiva que muestra a otros personajes de los que el espectador-enunciario sabe muy poco, pero que puede ver con detenimiento y oír a cada uno a su tiempo. El hecho de que se les encuadre en plano medio ayuda enormemente, permitiendo una captación de sus rostros y su lenguaje corporal, así como el lento movimiento de la cámara (Blanco, 2012). Riggan, visiblemente frustrado con el precario desempeño de Ralph, es de los que menos se indignan cuando la luz le cae en la cabeza. Tan pronto esto ocurre, la cámara sale bruscamente de su movimiento circular, abandona su imaginario carril y panea fugazmente a los que observaban desde las butacas el ensayo, antes de regresar y enfocar a Ralph, inconsciente y ensangrentado, mientras Leslie, Laura, Jake y el equipo técnico lo rodean e insisten en llamar una ambulancia. Solo Riggan se retira del escenario, de vuelta a su camerino.

La secuencia que habíamos analizado antes (Riggan llegando al escenario) finaliza y es sucedido por un *ejercicio* inaugural (semiótico y dramático), que se prolonga por 1:15 minutos, desde que Riggan se sienta hasta que la luz golpea a Ralph. La prolongada extensión temporal suscita de nuevo el modo vivencial de la *espera* (Zilberberg, 2015), la cual se ve interrumpida por un *evento* sobrevenido: el accidente que sufre el coprotagonista varón de Riggan. En lo que concierne al lenguaje de la cámara, la fluidez del movimiento semicircular se interrumpe por virajes bruscos y desplazamientos apresurados, mimetizándose con el andar de Riggan en su huida del escenario o, desde su perspectiva (“*Yo hice que sucediera*”), de la escena del crimen. La *concesión*, modalidad conjunta del *evento*, explica la confrontación de formas regulares con formas disonantes del campo de presencia, mientras que el *sobrevenir* asegura el tránsito de la calma a la actividad, el ensayo que es bruscamente interrumpido por el accidente.



El ensayo, tensivamente del lado del *ejercicio* zilberberiano, se transforma rápidamente en un *evento*. La espera contemplativa muta a una sorpresa imprevisible, que ni la banda de imagen ni la banda sonora pudieron advertir. Cuando Ralph dice “solo quiero darte una gama”, inmediatamente después es golpeado por la luz, momento que sirve como pivote del *evento* y, por extensión, de la *sorpresa*, tanto a nivel del enunciado como de la enunciación, para los actantes interiores a la diégesis como los espectadores externos a ella.



Pasemos, ahora, al supuesto enfoque ininterrumpido de la narración. Prósper (2013) habla que, en un caso tradicional del discurso fílmico, este se encuentra fragmentado en unidades menores y estas en unidades mínimas, mientras que la historia es el único proceso verdaderamente lineal, ininterrumpido. No obstante, habría que preguntarnos por el carácter no discontinuo inmanente a la naturaleza del plano secuencia, a su “continuidad visual y sonora”, la “no fragmentación, de la ausencia de

montaje externo<sup>61</sup> de diversas unidades o sintagmas–planos ensamblados o articulados para cubrir un contenido secuencial determinado” (Rajas, 2008, p. 36).

Los análisis tensivos de Blanco (2018) suelen terminar donde termina el plano, es decir, donde el discurso narrativo se topa con el montaje externo: un corte, una disolvencia, etc. La tensividad, por ende, cesa también ante él, antes de iniciarse otro esquematismo posible. El propio Zilberberg (2018) es bastante disciplinado al momento de subdividir su objeto de estudio (obras literarias, en su mayoría) y facilitar de esta forma el análisis. El plano secuencia de *Birdman* también se halla subdividido en diversas subsecuencias, las cuales dependen, o, al menos, se pueden clasificar con base en las acciones de los personajes, las acciones y toda peripecia que llegue por medio de la narración (Prósper, 2013).

Sin embargo, las dos secuencias analizadas, que juntas componen los primeros 6 minutos de la película, pueden explicarse con un mismo diagrama tensivo, sin necesidad de que exista una continuidad entre ambos. En efecto: si mantenemos el binarismo [concentrado vs difuso], así como todas sus formulaciones forémicas, no hay necesidad de recurrir a una onda. Las hipérboles resultantes se ajustan perfectamente a una correlación inversa y, puntualmente, son experimentadas como una decadencia, primero, y una ascendencia, después, movimientos que corresponden, respectivamente, a un *evento* que se convierte en *ejercicio* y un *ejercicio* que se transforma en *evento*. Aunque ambos esquematismos se hallan separados por la teoría, el plano secuencia asegura la continuidad narratológica entre los dos (Rajas, 2008).

Los modos de vivencia propuestos en la metodología y parte del marco teórico ayudan a orientarnos en nuestro análisis de la prolongación de la hipérbole tensiva, conjugando, hasta el momento, un esquema de la ascendencia con uno de la decadencia, para luego incorporar nuevamente una ascendencia (Fontanille, 2001) a lo largo del proceso de narración, ininterrumpido desde un punto de vista discursivo. Es decir: *sorpresa* → *espera* → *sorpresa*. Resumimos así los elementos que hemos tenido hasta ahora en consideración:

---

<sup>61</sup> El objeto de nuestro estudio, *Birdman*, no está cien por ciento libre de este recurso, pero no es momento aún de ocuparnos de él.

	Modos semióticos			Modo de vivencia	Esquema tensivo
	Eficiencia	Existencia	Junción		
<b>Riggan levitando</b>	<i>sobrevenir</i>	<i>captación</i>	<i>concesión</i>	<i>sorpresa</i>	<i>ascendencia</i>
<b>Riggan en camino</b>	<i>llegar a</i>	<i>mira</i>	<i>implicación</i>	<i>espera</i>	<i>decadencia</i>
<b>Ensayo</b>					
<b>Accidente</b>	<i>sobrevenir</i>	<i>captación</i>	<i>concesión</i>	<i>sorpresa</i>	<i>ascendencia</i>

Es evidente que entre “Riggan en camino” y el “Ensayo” de la obra hay una equivalencia plena entre las modalidades del *ejercicio* y, por extensión, también lo que hemos formulado a manera de hipótesis como una *espera*.

Aquí nos topamos con uno de los límites entre la tensividad y la narratología. Si bien la cuestión de Prósper (2013), como la de muchos otros seguramente, es que la narración cinematográfica es ininterrumpida desde que el momento que inicia la película, vemos que con la tensividad lo mismo no ocurre. La continuidad fusional de las correlaciones tensivas que hemos propuesto a manera de hipótesis y que, en teoría, haría plausible el tránsito de una hipérbola a una onda, no tiene lugar aquí. Porque, si bien la narración de un único proceso cabal y totalizante (Branigan, 1995), la tensividad admite nuevos esquematismos, los cuales tienen que corresponder a las acciones de los personajes, a los nuevos espacios, a las alteraciones del espacio fílmico y demás operaciones que en su correlación devienen en una sola unidad narrativa: la película en tanto texto. La continuidad material postulada por el plano secuencia se ve contrastada por la discontinuidad radical del *evento*.

d. “Esta gente no sabe de lo que eres capaz”

Riggan, luego del incidente de Ralph, regresa a su camerino seguido por Jake, quien les explica que muy posiblemente los vaya a demandar. Riggan le ordena que se haga cargo antes de encerrarse en su cuarto. De inmediato nota que la televisión está prendida, aunque él la dejó apagada. Entonces, haciendo uso de sus ‘poderes’, la apaga. Llega a escuchar (y a ver) parte de un reportaje sobre el papel de Robert Downey Jr. en la

franquicia de *Los Vengadores* (Avengers, 2012). Es entonces que reaparece la voz de Birdman en la mente de Riggan:

*Ese payaso no tiene ni la mitad de tu talento y está ganando una fortuna en ese disfraz de Hombre de Hojalata. Nosotros fuimos los verdaderos, Riggan. Lo entregamos, les dimos a estos embusteros las llaves del reino. ¿Me estás escuchando? Sí, acepta [tu ira]. Pero no me voy a ir. Sabes que tengo razón.* (Leshner et al., 2014)

Ya hemos dicho que la aparición súbita de esta alucinación es en el discurso fílmico una sorpresa, pero si analizamos el contenido de su discurso esta correspondencia se mantiene. Las primeras tres oraciones se entienden de la siguiente manera: “A pesar de que Robert Downey Jr. es un payaso, está haciendo una fortuna”, y, “A pesar de que lo tuvimos todo, lo dejamos ir”. En ambos casos, nos enfrentamos a un enunciado *concesivo*. Lo mismo ocurre con el enunciado final. Birdman, advirtiendo que Riggan intenta meditar y aceptar su ira, lo que equivaldría una *implicación* de su parte, le recuerda que él no se va a ir. Es decir: “A pesar de que me quieres lejos, no me voy a ir”.

performancia → competencia	éxito	fracaso
buen actor	“Ha tenido éxito porque es excelente” (enunciado implicativo)	“A pesar de que Riggan es bueno, ha fracasado” (enunciado concesivo)
mal actor	“A pesar de que Robert Downey Jr. es malo, está triunfando” (enunciado concesivo)	“Ha fracasado porque es pésimo” (enunciado implicativo)

No solo la presentificación de Birdman equivale a una forma que sobreviene en la narración, sino que el personaje en sí profiere enunciados que reposan sobre una *concesión* evidente. A esto podríamos sumarle los acontecimientos que acaban de ocurrir<sup>62</sup>: Riggan se ha dirigido a su camerino para escapar del accidente de Ralph y de

<sup>62</sup> Recordemos lo dicho por Bazin (1966) sobre el valor de cada plano y encuadre únicamente en relación con el precedente y el subsiguiente.

la responsabilidad que ello implica, pero, aun así, se halla rodeado por una voz que le recuerda que él no pertenece a ese lugar, que está mal ubicado y, aunque es talentoso, ello no lo ha llevado lejos. En otras palabras: “Pese a que intenta escapar, no puede huir”. Después de que Riggan ve las flores que le ha dejado su hija, hace uso de sus poderes de nuevo y, súbitamente, arroja el jarrón contra la pared. Acompañando esto, tenemos la voz de Birdman: “*Mira eso. Esta gente no sabe de lo que eres capaz*” (Leshner et al., 2014).



Lo que esta parte de nuestro análisis nos permite dar cuenta es que tenemos dos posibles fuentes de magnitudes tensivas: primero, los acontecimientos de los personajes, todo aquello que hacen y que les pasa; segundo, ciertos enunciados, que pueden conllevar relaciones de orden conjunto. ¿Por cuál optar? ¿Con qué criterio seleccionar los elementos susceptibles del análisis? En el marco teórico vimos como Genette excluía del análisis diegético las informaciones de los enunciados intradiegéticos. Dijimos entonces que la diégesis de la que él hablaba era en su mayoría de tipo literario, y que la especificidad del lenguaje fílmico ameritaba otras consideraciones que, si bien no negaban el análisis del narratólogo francés, debían verse como una línea paralela que interactúa por momentos con las premisas narratológicas generales, aunque desde sustancias y registros divergentes (Gaudreault y Jost, 1995). Por ende, habremos de tomar en consideración los diálogos-enunciados de los personajes, aunque solo algunos, en la medida que su inclusión afecte la dirección de la onda tensiva de manera sustancial, la cual todavía es regida por los elementos del espacio fílmico tomado, en sí mismo, como un enunciado, y por los elementos propios de la enunciación cinematográfica (García-Noblejas, 1983).

	Modos semióticos			Modo de vivencia	Esquema tensivo
	Eficiencia	Existencia	Junción		
<b>Riggan regresa a su cuarto</b>	<i>llegar a</i>	<i>mira</i>	<i>implicación</i>	<i>espera</i>	<i>decadencia</i>
<b>“Ese payaso no tiene ni la mitad de tu talento y está haciendo una fortuna”</b>	<i>sobrevenir</i>	<i>captación</i>	<i>concesión</i>	<i>sorpresa</i>	<i>ascendencia</i>
<b>Riggan destruye el jarrón</b>					

## 2. Segunda secuencia [88:00 - 94:20]

### a. Resumen

Riggan despierta luego de pasar la noche durmiendo en la calle, literalmente sobre la basura. Es despertado, en apariencia, por la voz de Birdman, quien le informa que es hora de moverse, que da lo mismo si no es un gran actor, que él es más que eso. Riggan prosigue a caminar por la calle, y el cuerpo de Birdman se hace visible en pantalla, siguiéndolo, insistiéndole en su grandeza, que debería regresar a la saga de superhéroes. En eso, las alucinaciones de Riggan aumentan: fantasea con un monstruo metálico con forma de ave que ataca la ciudad con misiles, y equipos de seguridad que hacen de todo para contenerlo.

Sus alucinaciones lo muestran levitando hasta el último piso de un edificio, dando la impresión de que va a saltar. Un hombre intenta frenarlo, pero Riggan salta de todos modos. En lugar de estrellarse con el pavimento, consigue volar. Sigue el recorrido por las calles de Nueva York hasta que regresa al teatro y le ordena a la banda sonora que “pare la música”. Entonces aparece en escena un taxista, quien le grita a Riggan diciendo que no le ha pagado, y así se da a entender que la secuencia del vuelo fue una alucinación y que, en realidad, dicho taxista lo llevó de vuelta al teatro.

### b. “Todo lo que tienes que hacer es...”

La secuencia empieza con un *tild down* de la cámara, un movimiento rectilíneo descendente, enfocando primero el cielo y la fachada de un edificio, para terminar con el rostro de Riggan durmiendo sobre una bolsa de basura. El plano anterior implica uno de

los casos en que el montaje externo es utilizado en la narración, pero dando la impresión de continuidad en el plano secuencia, posibilidad característica del cine digital (Rajas, 2008; Castañeda, 2013). De este modo, se puede obtener una elipsis sin que el discurso fílmico visiblemente realice un corte. El enunciador fílmico lo utiliza para pasar de la noche a la mañana. No obstante, este plano nocturno terminaba con un *tild up*, es decir, empieza con el rostro de Riggan bebiendo en la calle y finaliza con el edificio y el cielo oscuros. Por eso, cuando la cámara desciende, el espectador-enunciario sabe que, finalizando su recorrido, el rostro de Riggan aparecerá nuevamente, lo cual permite al espectador-enunciario anticipar esta aparición<sup>63</sup>.

Por otro lado, la voz de Birdman aparece en la banda sonora (“Te ves como mierda”). Aunque su manifestación sigue siendo abrupta, tenemos motivos para asumir que no tendría el mismo efecto que en ocasiones anteriores. Para este momento, el espectador-enunciario ha escuchado a Birdman hablar a lo largo de múltiples veces en la película, y su presencia se ha anclado fuertemente a aquella de Riggan. Esto quiere decir que donde uno va está potencialmente el otro. En donde Riggan está plenamente, Birdman permanece como virtualidad. Llegado a cierto umbral, la voz sin cuerpo del personaje deja de ser *concesiva* y pasa a ser *implicativa*, es decir, *más de lo mismo*<sup>64</sup>, algo que ya se escuchó y que, debemos añadir, no ha variado casi en nada: ni en cómo (no) se anuncia antes de aparecer, ni en el contenido de sus enunciados<sup>65</sup>. Más que ser una sorpresa, a casi hora y media de iniciarse la película, la voz de Birdman forma ya parte del espesor discursivo, de la gramática interna articulada por la praxis enunciativa (Fontanille & Zilberberg, 2004; Fiorin, 2020a, 2020b).

No obstante, el *evento* sobreviene por otros factores. Como nunca antes en la película, el enunciador fílmico nos permite una visión en cuerpo completo de Birdman. Primero, acercando la cámara al rostro de Riggan. Luego, alejándose de tal modo que veamos el rostro de su amigo imaginario, su torso, brazos, piernas, hasta enfocararlo en plano entero, desde los pies hasta las alas, caminando siempre detrás de Riggan. Esta demostración hasta el momento no había tenido lugar. El espectador-enunciario,

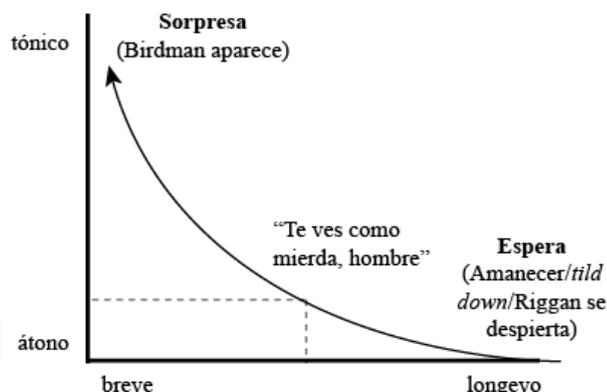
---

<sup>63</sup> Una vez más, la importancia del espacio en off, de las ausencias, presencias virtualizadas.

<sup>64</sup> Del mismo modo que en un largometraje convencional el plano secuencia sería tomado a grandes rasgos, como *concesivo*, interruptor de la normalidad canónica del montaje, mientras que en *Birdman* resulta *implicativo* y, de hecho, es el montaje tradicional el que debe llevar el título de anomalía.

<sup>65</sup> Chion (1993) refiere la perturbación casi innata de la voz sin rostro, esto es, cuando el espectador escucha a alguien que la cámara no muestra, suscitando, en términos tensivos, una *carencia* (Fontanille, 2001), dotado de una intensidad tónica pero una extensidad nula. No obstante, Zilberberg (2006) advierte que “la intensidad se dirige, si nada se lo impide, hacia su propia anulación” (p. 195).

preparado para recibir una forma que ya se le ha mostrado anteriormente, es sorprendido con otra muy diferente y que, seguramente, no se esperaba.



El espectador-enunciario, evidentemente sobrevenido por este suceso, es pronto adelantado por los acontecimientos que se inician de manera gradual. La cámara se aleja y permite observar en su totalidad a ambos cuerpos por la calle. Birdman entonces empieza a hablar:

*¡Eres una estrella de cine! ¡Una fuerza global! ¿No entiendes? Te dedicaste a agrandar tus ahorros y reputación y desperdiciaste ambos. Te felicito. Al diablo. Volveremos al éxito. Esperan algo genial. Se lo daremos. Aféitate esa ridícula barba. ¡Hazte cirugía plástica! Los 60 son los nuevos 30, hijo de puta.*

*Tú fuiste el original. Le abriste el camino a todos estos payasos. Dale a la gente lo que quiere: algo de pornografía clásica y apocalíptica. ‘Birdman: el fénix renace’. Gamers con acné se vendrán en sus pantalones. ¡Un billón en taquilla, garantizado! Eres tremendo. Salvas a la gente de sus vidas aburridas y miserables. Los haces saltar, reír, cagarse encima. Todo lo que tienes que hacer es.... (Leshner et al., 2014)*

Ciñéndonos al análisis de los enunciados, el primer párrafo corresponde mayoritariamente a enunciados *concesivos*: “a pesar de que ‘agrandaste tus ahorros y reputación’, ‘desperdiciaste ambos’”; “pese a que caímos, ‘volveremos al éxito’”; “aunque te ves mal, te afeitarás y te harás una cirugía”. La excepción aquí es lo que refiere al público potencial de Riggan, el cual está del lado de la *implicación*: “porque ellos ‘esperan algo genial’, nosotros se lo daremos”. No obstante, no basta para calificar

la totalidad de este bloque de enunciados como implicativos. Por otro lado, la segunda mitad del habla de Birdman equivale a una *implicación* continua, y podría resumirse en el siguiente enunciado: “*Porque eres ‘tremendo’ y ‘fuiste el original’, regresarás a la fama, tendrás éxito en taquilla y los harás saltar, reír, venirse encima*”.

¿Qué hacer ante esta situación? Todo parece indicar que, si tuviésemos que encontrar una frase que resuma todo, esa debería ser la siguiente: “*Aunque dejaste todo, regresaremos a la fama*”, el cual sigue estando del lado de la *concesión*.

performance →  competencia	éxito	fracaso
buen actor	“Porque eres ‘tremendo’ y ‘fuiste el original’, regresarás a la fama, tendrás éxito en taquilla y los harás ‘saltar, reír, venirse encima’”  (enunciado implicativo)	“A pesar de que ‘agrandaste tus ahorros y reputación’, ‘desperdiciaste ambos’”  <b>“Pese a que caímos, ‘volveremos al éxito’”</b>  (enunciado concesivo)

La secuencia, a nivel visual, representa algo muy diferente. Prosiguiendo su plática, la cámara acompaña a Riggan mientras camina por la calle, escuchando a su imaginario locutor. Es un desplazamiento lateral que los muestra a ambos en plano entero, yendo sin prisa por una cuadra de Nueva York. Cuando Birdman termina de hablar, Riggan chasquea sus dedos y un misil irrumpe en el espacio fílmico, destruyendo un auto que se hallaba estacionado. Luego aparecen soldados junto a un vehículo blindado. La cámara vira bruscamente al cielo, a dos helicópteros que le disparan a un objetivo fuera de campo, pero cuya sombra es proyectada en la fachada de un edificio. Lo que es más, todo este tiempo el andar de Riggan en la calle ha estado acompañado por una música instrumental de fondo, que poco a poco se abre campo hasta el primer término sonoro, instancia en que era perfectamente escuchada (Chion, 1993). Luego de eso, Birdman parece romper la cuarta pared y hablarle directamente al espectador-enunciario, en lo

que constituiría una evidente enunciación enunciada<sup>66</sup> (“¡A eso me refiero! ¡Estremecedor! ¡Grande, fuerte, rápido! Mira a esa gente, mira sus ojos. Les brillan. Ellos aman esta mierda. Aman la sangre, la acción, no esta basura habladora, deprimente y filosófica”), solo para ser interrumpido por un monstruo gigante que se asemeja a un ave robótica, a quien pronto neutraliza con un rayo láser.

Sobre esto, hay que recordar dos premisas: primero, el rol que cumple el espectador-enunciario no solo como cuerpo sensible (Sobchack, 1992), sino como ordenador de informaciones, figuras y relaciones causales que van hilvanando la noción de historia (Bordwell, 2005; Branigan, 1992); segundo, la supuesta convergencia de lenguajes y percepciones, y las ponderaciones a los que estos son sujetos por parte de la actividad semiótica del discurso, lo cual deviene en una sola experiencia cabal, estética y fenoménica (Landowski, 2015), así como su articulación en códigos que, pese a articular sustancias expresivas distintas, parecieran convergen en su discursivización (Gómez Tarín, 2002). Esto quiere decir que el espectador-enunciario está llamado por la narración a cumplir este rol, a ponderar, poner en perspectiva y comparar los diversos elementos a los que ha sido sujeto (en el sentido de ‘estar sujeto a’), por más que estos se muestren en un primer momento como contrarios o incluso contradictorios<sup>67</sup>. Claro está, esto implica que el simulacro modal del enunciario confiere a este actante de la enunciación un *saber hacer* y un *poder hacer* específicos, manifestados por todo lo que acabamos de decir (Greimas & Courtés, 1990): primero, el conocimiento de la gramática audiovisual; segundo, su ordenamiento sintagmático para dar cuenta de sus efectos de sentido específicos.

Hay que poner en perspectiva toda nuestra secuencia.

Si estuviésemos analizando el misil de forma aislada, este equivaldría a un *evento*, una sorpresa puntual que progresivamente pierde su condición y su intensidad. No obstante, habría mayor coherencia si lo vemos como el primero de muchas presencias que irrumpen de manera abrupta, desde el fuera de campo hacia el espacio fílmico. La ‘eventualidad’, entendida como rasgos fundamentales del *evento* tensivo, radica

---

<sup>66</sup> Esta es, ante todo, “una señal observable de la presencia de este nivel discursivo”, con la aclaración de que, “al manifestarse la enunciación explícita señala su diferencia respecto a la enunciación propiamente dicha, siempre implícita” (Filinich, 1998, p. 111).

<sup>67</sup> Sobre esta experiencia estética, se puede revisar también los criterios de Castañeda (2013): “La experiencia estética de las intensidades comprende la diégesis del filme, el argumento de la narración, al igual que los elementos complejos del arte cinematográfico (su plasticidad, color, encuadres, contrastes, luminosidad, montajes, secuencia y, sobre todo, los cuerpos que lo conforman)” (p. 146).

justamente en ser ese destello fugaz, único y puntual (concentrado), sucedido lógicamente por una pérdida de la intensidad al no haber otras magnitudes que la sostengan (Zilberberg, 2006). Pero aquí ese *evento* es seguido por otros más y de diferente índole: el ejército (con sus soldados y helicópteros), el monstruo, los aviones de combate que sobrevuelan. ¿No estaríamos más bien ante un aumento gradual de la intensidad? ¿Uno que, en lugar de vivirse de forma abrupta y breve, desafía la lógica del *evento* al prolongarse o difundirse? Lo que es más, ¿no sería más lógico, según la evidencia del caso, concebir los fenómenos mencionados como una serie de ‘microeventos’ (Zilberberg, 2018), como magnitudes del esquematismo amplificante, como valores correlativos entre sí y, al mismo tiempo, de una intensidad siempre en aumento?

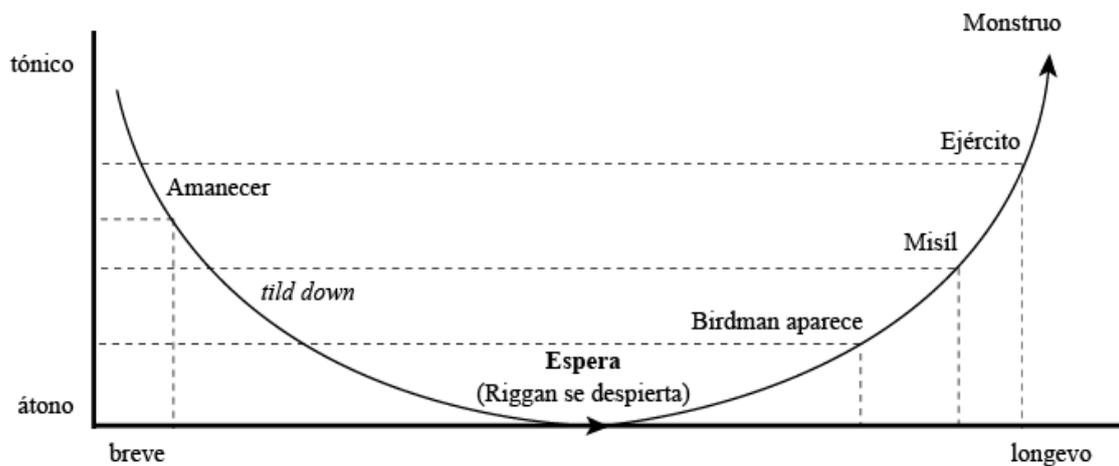
Estas presencias pueden calificarse, por diversos motivos, como intensas, pero resultan implicativas entre sí, una especie de intensificación de la intensidad cuyo correlato extensivo es una prolongación temporal. Por esta razón diremos que, si bien el misil conlleva una aparición impronta (una *sorpresa*), todo lo que ocurre entre este y la aparición física de Birdman ya no es ni un *evento* sobrevenido ni un *ejercicio* que nos haga *llegar a* algo. Tiene un poco de ambos, por lo cual debemos incluir nuestra categoría hipotética: el suspenso. Por ello, tenemos que partir de donde nos quedamos: Riggan despertándose y caminando por la calle, acción que ya de por sí involucra un *ejercicio* y una atenuación de la intensidad, solo para luego encabalgarse gradualmente hasta la saciedad por figuras que sobrevienen y que, en apariencia, no dejan de emerger sucesivamente<sup>68</sup>.

Primero es el misil, luego llega el ejército, y finalmente se nos muestra aquello que combaten: una criatura alada, biomecánica según parece, enemigo hipotético de una cuarta entrega de la saga de Birdman. Estas presencias nos llevan en la dirección de la

---

<sup>68</sup> A esto hay que sumarle, claro está, la enunciación fílmica que supone la extensidad cubierta por los planos cinematográficos. Antes del *tild down*, el amanecer es visto en un plano general que, si bien lo distorsiona, cubre buena parte del edificio. Luego de descenso de la cámara, pasamos a un primer plano de Riggan. A medida que este camina, la cámara juega con la distancia y, por extensión, con el espacio que cubre: a veces en primer plano, a veces en plano entero o medio. Cuando irrumpimos en su delirio, el misil llega con un paneo que transforma un primer plano en uno general y, mediante un *tild up*, permite ver los helicópteros y la sombra de la bestia alada. Después, baja para ver a Birdman volando (enunciación enunciada) en primer plano, y se mueve, de nuevo, en dirección al monstruo, mucho más cerca del lente. El delirio termina con el mismo *tild down*, anclando la mirada en el primer plano de Riggan (“*Y la próxima vez que chilles*”). Hay una intermitencia evidente entre cercanía/lejanía que no necesariamente corresponde con lo que está ocurriendo en la diégesis imaginaria de Riggan o la de la película. El suspenso no por ello renuncia al nivel enunciativo: los acontecimientos vistos en pantalla son estremecedores, pero el que se experimenten como una totalidad de intensidad en aumento depende de la continuidad del plano secuencia.

longevidad y de la tonificación de la narración, efecto de sentido producto de la continuidad aparente del plano secuencia (Rajas, 2008). La aparición de una no elimina las otras. Al contrario, el campo de presencia se va llenando hasta alcanzar ese *demasiado de más* (Zilberberg, 2006), y cada imagen parece más irreal que la anterior: del realismo bélico hasta la ciencia ficción. Es por ello que debemos optar por el esquema de la *amplificación*, uno que empalma con una *decadencia* previa (Fontanille, 2001).



¿Acaso el suspenso no es en sí mismo un proceso, un alargamiento de la intensidad? (Blanco, 2012). Por supuesto que sí, pero no de la misma naturaleza que el *ejercicio*, que supondría una pérdida gradual de la valencia de los estados del alma. La incertidumbre del suspenso se vincula con la *mira* subjetal en tanto le permite al espectador-narratario anticipar algo, un *no-sé-qué* próximo, pero a diferencia de lo que planteaba Zilberberg (2006), esa presencia inminente no es deseada ni conocida por el espectador-enunciario. Es, para hablar aunque sea algo de sintaxis extensiva, “momento de la interrupción” (p. 147), pero, en tanto alargamiento, la intensidad mantiene una correlación conversiva, como si el *sobvenir* —el tránsito del *ejercicio* al *evento*— significara, a su vez, el inicio de un proceso nuevo<sup>69</sup>. Justamente por eso la puesta en la *mira* es acompañada por un auge intensivo y una difusión extensiva, del mismo modo

<sup>69</sup> De hecho, el propio Zilberberg (2006) parece haber sugerido esta posibilidad al referirse al *ahora* como metacategoría del momento de interrupción (*estado a evento*) y del momento de la inauguración (*evento a estado*): “Auténtico pivote aspectual, ‘ahora’ resulta una suerte de Jano temporal: interrumpe e inaugura, y luego de haber inaugurado, prolonga, ‘extiende’” (p. 147).

que, en una guerra sucia o de baja intensidad, la ausencia del enemigo es tomada como sospecha de un ataque inminente, ya en marcha<sup>70</sup>.

Tanto Zilberberg (2006) como Blanco (2012) coinciden en que, para que el suspenso sea tal, el espectador debe saber tanto o más que el protagonista. No obstante, para Aldama (2010) la misma correlación (*amplificación*) es posible cuando el sujeto sabe poco, cuando no sabe nada, incluso, y se perturba por todo aquello que cree que ignora. Cabe señalar que el análisis que ocupa a Blanco (2012) en *Texto fílmico/Texto literario* estaba enfocado en el caso particular de dos obras de Hitchcock: *Intriga internacional* (North by Northwest, 1959) y *Frenesí* (Frenzy, 1972), en donde el espectador-enunciario sabe, en el primer caso, tanto como el protagonista, mientras que en el segundo sabe más.

Ahora bien, ¿es posible que sepa menos? ¿Se podría obtener suspenso aún con su desconocimiento parcial o total de lo que se aproxima? Pareciera ser, al menos en un principio, una opción plausible. Para Greimas (1989), la distribución del *saber* es responsabilidad del enunciadorenlmico, lo mismo podemos decir por el lado de la narratología que defienden Branigan (1995) y Zavala (2015), y en todo caso, de producirse una situación en que el enunciadorenlmico o el personaje sabe más que el espectador-enunciario, esto rápidamente deviene en una *sorpres*a, al menos de forma potencial, un *plot twist* o una revelación súbita, un *evento* —momento de interrupción—. Pero también puede darse el caso de una intromisión que se sienta como cercana, sin mayores pistas de lo que es. El espectador-enunciario sabe que algo viene, pero continúa sin saber qué<sup>71</sup>. Lo que presentifica es esa *alteridad sin nombre*, ese algo amenazante, oculto en el fuera de campo, pero dispuesto a saltar pronto al espacio fílmico. Una vez que ha llegado (el misil) y las presencias siguen ingresando al espacio fílmico (los soldados, los helicópteros, los jets), la incertidumbre, la angustia por no saber qué más habrá de aparecer, no deja de tener un alto grado de tonicidad, pero sigue connotando la idea de un proceso relativamente extenso, prolongado por quién sabe cuánto. Si nos atenemos a la definición de la Real Academia sobre el suspenso (“expectación por el desarrollo de

---

<sup>70</sup> El autor de *Espacio y metalenguaje* lo plantea en el cine de la siguiente manera: “Todos los westerns y otras películas de guerra o de espionaje nos han acostumbrado a esa amenaza que se presiente pero que no se percibe y que por esa misma razón es mucho más sospechosa y amenazadora”. (Aldama, 2010, p. 147)

<sup>71</sup> Autores como Zavala (2015) son más generosos con los límites que imponen al suspenso, el cual también puede sostenerse por medio del misterio, de un *saber no*: “En el suspenso producido como resultado del misterio, el lector o espectador sabe que hay un secreto, aunque ignora la solución que puede tener. En este caso, el narrador compite con el lector, y debe sorprenderlo” (p. 17).

una acción o suceso”), la característica que rápidamente sale a la luz es esa puesta en la mira (“expectación”), incluso ante el *saber no* del espectador-enunciario<sup>72</sup>. Por otra parte, la idea de un “desarrollo” lo coloca del lado del *ejercicio*, sostenido (extendido) en un eje temporal longevo, si no fuera porque la intensidad incrementa en lugar de disminuir, lo cual lo aleja de su formulación original zilberberiana, del mero *evento*.

	modos semióticos			modo de vivencia	esquema tensivo
	eficiencia	existencia	junción		
<b>amanecer</b>	<i>llegar a</i>	<i>mira</i>	<i>implicación</i>	<i>espera</i>	<i>decadencia</i>
<i>tild down</i>					
<b>riggan despertando</b>					
<b>misil</b>	<i>sobrevenir</i>	<i>mira</i>	<i>concesión</i>	<i>suspense</i>	<i>amplificación</i>
<b>ejército</b>					
<b>monstruo</b>					

Cuando decimos que el suspense tiene algo de espera y de sorpresa, algo de *ejercicio* y algo de evento, estábamos afirmando, de manera hipotética, que sus modos semióticos también se cruzarían. Planteamos el siguiente formalismo: el modo de eficiencia del *sobrevenir*, en tanto acaece sin que el espectador-enunciario lo solicite; el modo de existencia de la *mira*, pues le permite al cuerpo propio la expectación por la realización del proceso, ‘poner en la mira’ alguna forma emergente (incluso si se desconoce cuál); y el modo de junción *concesivo*, en tanto la realización cabal del proceso supone la inclusión de presencias que guardan poca relación con las que ya se hallaban en el campo<sup>73</sup>.

¿Qué ocurre con su esquematización? Según hemos visto, la onda solo es posible, según parece, dentro de dos formas complementarias posibles: *o bien se da una*

<sup>72</sup> Y puede que hasta de forma complementaria, implicativa: “porque no tiene idea de lo que va a pasar (*saber no*), desea que pase de una vez (*querer saber*)”.

<sup>73</sup> Según J. A. Cuddon, el suspense se trata de “un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración” (como se cita en Zavala, 2015, p. 15). Como vemos, esta definición no incorpora la dimensión del saber, sino, más bien, su antítesis: el no saber, que desemboca en curiosidad, fijación, una especie de *mira*. Hay que recordar que, partiendo también de la conversación entre Truffaut y Hitchcock, Zilberberg (2006) resuelve así el problema del suspense hitchcockiano: “el suspense es la dilatación extensiva de una espera intensiva” (p. 150).

*decadencia continuada por una amplificación, o, en caso inverso, una amplificación sucedida por una decadencia.* Solo de este modo es posible concebir dicha parte de nuestra hipótesis, pues si sobreviniera ya una *ascendencia* o una *atenuación* (Fontanille, 2001), la onda tensiva habría llegado a su fin y estaríamos, en efecto, ante otro esquematismo. Aunque plausible, la configuración tensiva de una onda requiere de condiciones bastante específicas<sup>74</sup>.

c. “Sé a dónde ir”

La fantasía de Riggan corta de forma abrupta, con la desaparición de las presencias antes mencionadas de la banda sonora y de imágenes. Este cese repentino es acompañado por un *tild down* brusco, que finaliza con el rostro de Riggan visiblemente maravillado, mientras Birdman le dice: “*la próxima vez que chilles, te escucharán en millones de oídos. Resonarás en miles de pantallas en todo el mundo. Otro blockbuster*”. Acto seguido, Riggan comienza a levitar hasta el techo de un edificio, ante la preocupación de aquellos que lo observan en la cornisa, como si estuviera a punto de suicidarse. Birdman —la voz— vuelve a hablar:

*La gravedad ni siquiera te afecta. Ya verás las caras de aquellos que pensaron que estábamos acabados. Mostrémosles una vez más de lo que somos capaces. Debemos acabar según nuestros propios términos... con un gran gesto. Llamas. Sacrificio. Ícaro. Tú puedes. ¿Me oyes? Tú eres... [Birdman].* (Leshner et al., 2014)

Desde nuestro punto de vista, los enunciados que resaltan de este breve diálogo son los de su segunda mitad (“Debemos acabar...”) en adelante. No solo porque Birdman modaliza a Riggan al instalar en él un *deber*, sino porque la performance final de esta manipulación empalma con aquello que sucede inmediatamente después en la narración: Riggan ‘saltando’ a su muerte y el ‘vuelo’ que lo salva de la misma.

---

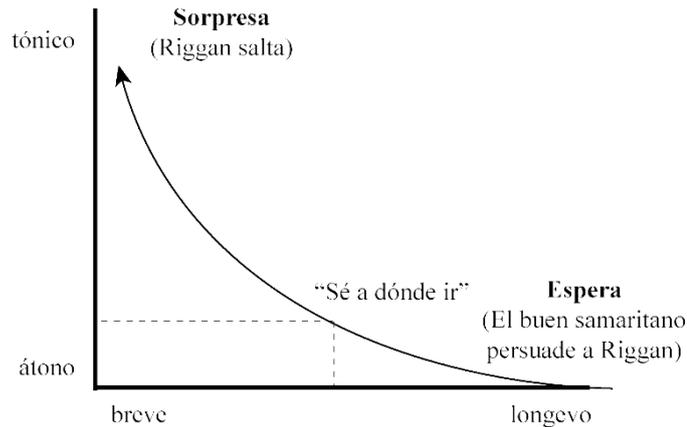
<sup>74</sup> Quizá demasiado específicas.

performancia → competencia	grandiosidad	mediocridad
buen actor	<p><i>“Porque eres tremendo, la gravedad ni siquiera te afecta”</i></p> <p><i>“Porque eres tremendo, terminaremos esto con un gran gesto”</i></p> <p><i>“Porque eres tremendo, podrás hacerlo”</i></p> <p>(enunciado implicativo)</p>	<p><i>“Pese a que eres tremendo, pensaron que estabas acabado”</i></p> <p><i>“Pese a que ellos creían que estábamos acabados, nos verán volver”</i></p> <p>(enunciado concesivo)</p>

En apariencia, Riggan está dispuesto a saltar. Desde otro techo, una señora que tiende la ropa le grita y le pregunta si “es en serio o está grabando una película”. Riggan, posiblemente aún perdido en su irrealidad, responde que es una película, pero la señora no le cree. Un hombre se aparece detrás de él, intentando hacerlo desistir de saltar a su muerte. El perturbado actor afirma que no puede hablar pues “está tarde”, y acto seguido invoca a la música que se haga presente. La banda sonora es entonces sobrevenida con una pieza de música clásica, puntualmente los movimientos 1 y 2 de la Sinfonía No.2 de Sergei Rachmaninoff. De pronto, la música finaliza cuando el hombre toca el brazo de Riggan, y gentilmente lo aleja de la cornisa.

Anticipando su perturbado estado emocional, el buen samaritano (Stephen Adly Guirgis) le pregunta a Riggan si está bien, si quiere que llame a alguien y, finalmente, si tiene algún lugar a dónde ir. Es, como se entiende, un *ejercicio* de persuasión en que constantemente se debe tener la sensibilidad del otro, por lo que uno ajusta sus actos y palabras buscando alejar al suicida de todo peligro, físico y mental. Por ello, desde que el espectador-enunciario presentifica a este personaje por primera vez hasta que consigue alejar a Riggan de peligro, la narración ocupa unos considerables 40 segundos.

Pero inmediatamente después, Riggan responde que, en efecto, sabe a dónde ir. En menos de 3 segundos, regresa sobre sus pasos y salta al asfalto, sorprendiendo tanto al espectador-enunciario como a nuestro buen samaritano.

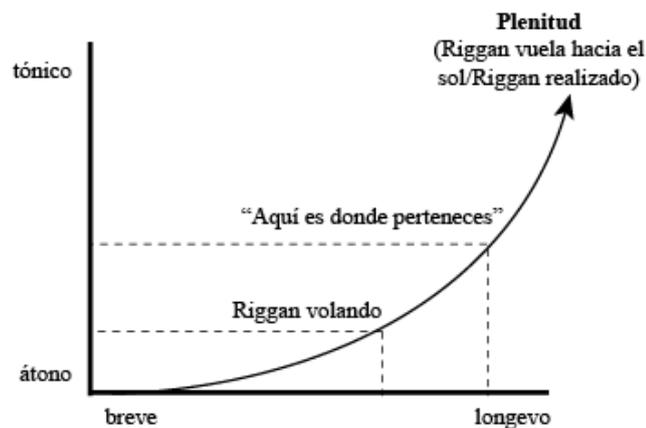


Correlativamente a esto, la cámara demuestra un movimiento mucho más pausado en los momentos que Riggan es persuadido de saltar, enfocándolo a él y a su interlocutor desde la cintura y moviéndose a su ritmo. Cuando se decide a saltar, el enunciador vira la cámara velozmente y nos permite ver el instante mismo del supuesto suicidio, en donde Riggan es enfocado de pies a cabeza, o, para utilizar un lenguaje más técnico, en plano entero, lo que supone un momento de intensidad narrativa<sup>75</sup>.

El vuelo de Riggan puede explicarse, a su vez, con dos correlaciones tensivas sucesivas y continuas una con la otra, puntualmente con una amplificación y luego una decadencia. Primero, tenemos el vuelo de Riggan desde la revelación inicial de que, en efecto, es capaz de ‘volar’, y que no ha saltado a su muerte como se creía. Después de eso, la cámara lo sigue por las avenidas de Manhattan, con planos que van desde medios hasta generales, mientras parece saludar a gente que camina por la calle. Los diferentes elementos de la narración no hacen sino aparecer: autos, personas, Times Square a la distancia, un túnel, una pista elevada. Al mismo tiempo, el hecho de poder estar “por encima de todos” es, para Riggan, la concretización final de su propósito en la vida, poder, por fin, *estar donde pertenece*, por lo que el ingreso de más presencias dentro del espacio fílmico se experimenta junto con una sensación de *plenitud* emocional del protagonista, su realización existencial, la cual, debido a que el espectador-enunciario

<sup>75</sup> Aquí vemos nuevamente la ambigüedad del esquema de Blanco (2013) respecto a la tensividad inmanente de los planos cinematográficos. Según su esquematismo, el salto debería haber sido enfocado desde un plano cerrado para evocar un incremento de la tonicidad, mientras que los momentos de persuasión habrían de corresponder con planos extensos y una cámara más distante de los personajes. La evidencia de esta escena de *Birdman* demuestra lo contrario, llevándonos más cerca de afirmar que el modelo taxonómico de la tensividad de los planos cinematográficos, buscando esbozar una tipología cerrada y final de este recurso, ignora lo que está ocurriendo en ellos, es decir, los acontecimientos mismos de la narración. El esquema de Blanco (2013) está del lado de la enunciación, no del enunciado. El discurso, no obstante, ha de incorporar ambos (Filinich, 1998).

se encuentra focalizado en él —ocularización y auricularización internas—, comparte también su dicha (Gaudreault y Jost, 1995), especialmente cuando Riggan vuela en dirección al sol y lo perdemos de vista, un ascenso tanto figurativo como afectivo.



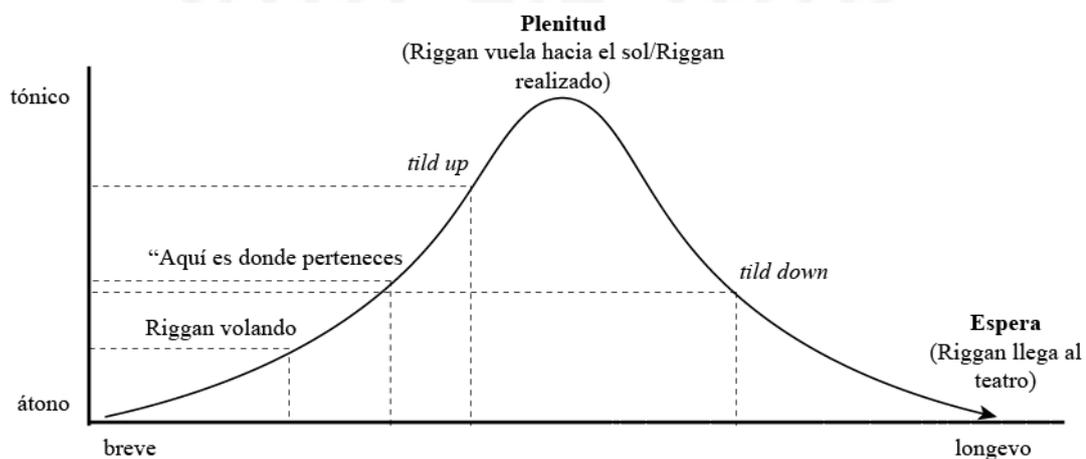
Este esquematismo amerita algunas aclaraciones. Por un lado, hemos tenido que cambiar el término de suspenso por la correlación canónica de la *plenitud*, que refiere a uno de los modos de presencia que argumenta Fontanille (2001), por la simple razón de que, según hemos definido el suspenso (“expectación por el desarrollo de una acción o suceso”), lo que tenemos ante nosotros no se ajusta a dicha definición, por más que su correlación tensiva sea la misma. En efecto, resulta claro que un esquema de la *amplificación* no necesariamente se vincula con la dinámica del suspenso narrativo. Este vendría a ser, por el momento, apenas uno de los muchos términos que pueden ocupar esta zona de intensidad y extensidad estallantes. Pero, al menos aquí, la expectación por el *sobrevénir* de una acción o un suceso futuro no se cumple. Si bien es una escena con una fuerte carga emocional (tonicidad alta) y un despliegue espacial y temporal considerable (extensidad difusa), la mira del espectador-enunciario no tiene nada que anticipar, ni siquiera es capaz de despertar ante aquello que desconoce (como ocurría en la secuencia anterior) y colocarse en la espera de lo inesperado. Este es un primer ajuste que convendría advertir de nuestra hipótesis: *el modo de vivencia del suspenso, aunque posible, es apenas una de las muchas formas de expresión de la amplificación tensiva, y no la única posible*. El suspenso siempre es una amplificación, pero no toda amplificación es un suspenso.

d. “¡Para la música!”

Aprovechando que la cámara está cegada por el sol, el enunciador fílmico aprovecha de realizar una elipsis. Cortamos a un plano abierto que poco a poco permite distinguir a Riggan descendiendo del cielo. La cámara acompaña esto con un *tild down* que pasa frente a la marquesina del teatro, en señal de que está regresando al St. James. Es un movimiento continuo y lento que permite a Riggan aterrizar, caminar un poco y, antes de ingresar al edificio, señala a un extremo de la pantalla, hacia uno de los acomodadores del teatro. A esto hay que sumarle el hecho de que la calle está colmada de transeúntes y ninguno de ellos parece extrañarse por que un hombre esté levitando.

“¡Para la música!”, dice Riggan al acomodador, quien reacciona extrañado por esta ambigua orden. Entonces, la cámara panea y descubre que, de pronto, un taxi ha aparecido frente al teatro, una de las puertas del asiento trasero está abierta y el taxista está persiguiendo a Riggan, afirmando que no le ha pagado la tarifa e ingresando al edificio, dando a entender que el actor había sido su pasajero y, por la razón que sea, se ha olvidado de entregarle el dinero.

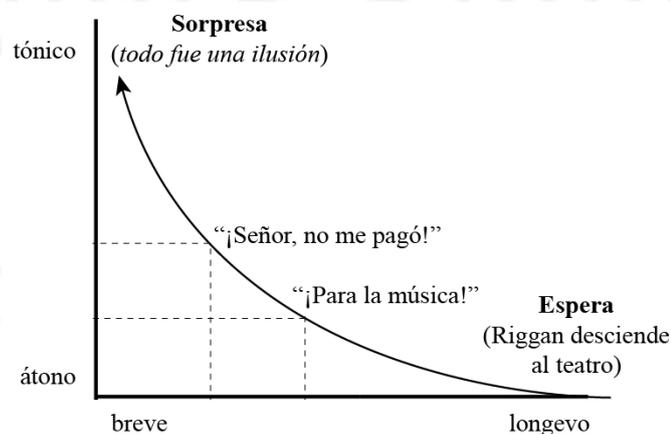
Esta escena viene a complementar el esquematismo anterior de la siguiente manera:



No obstante, apenas Riggan llega al teatro, el espectador-enunciario es sobrevenido con la revelación impronta de que el descenso de protagonista —y posiblemente todo el vuelo anterior— no fueran más que productos de su imaginación, pese a que las claves visuales para inferir esto, recurrentes a través de la película, hayan estado presentes desde un inicio. Solo en este momento se hace presente el momento

*concesivo*: “a pesar de que parecía real, era totalmente falso”. Pero, ¿por qué se sintió real en primer lugar? Adelantándonos a nuestra sección sobre el punto de vista, diremos que la focalización es la responsable. El momento de *plenitud* —existencial y tensiva— que supuso la secuencia del vuelo de Riggan coincide en la narración con un recogimiento del punto de vista, donde los estados del alma toman primacía sobre los estados de cosas, la afectividad sobre la evidencia, el *parecer* sobre el *ser*. No obstante, luego nos alejamos bruscamente del mismo, realizando un tránsito a la ocularización y auricularización externas (Gaudreault y Jost, 1995). Solo esto explica el hecho de que el espectador-enunciario haya suspendido su juicio veridictorio respecto a qué se estaba desarrollando ante él, abriéndose a la manipulación del enunciatario para formular un simulacro (Greimas & Courtés, 1990). Emparejados los campos de presencia de Riggan y del espectador, el segundo vive la diégesis como la experimenta el primero.

No obstante, si pretendemos vincular el esquematismo emergente con el anterior —pasar de la hipérbole a la onda—, la única forma de hacerlo sería sin tomar en consideración la sorpresa que supone el cese de la fantasía. La revelación de que lo avistado era falso supone todavía otro esquematismo, que rompe con la continuidad de la onda anterior, anulándola.



Vemos, pues, que un esquema de la ascendencia demanda una interrupción del contínuum que representa la onda tensiva. La teoría y el discurso así lo demandan. Ahora bien, hemos tenido que volver a establecer los límites de la secuencia analizada para que la onda sea posible. El descubrimiento repentino de que nada fue real (el taxista demandándole a Riggan que le pague), quebraría el diagrama que hemos planteado, obligándonos a utilizar el esquema tensivo anterior (que conjugaba la sorpresa y la

espera). Diremos, entonces, que *la formación de la onda a partir de dos o más hipérbolas es posible según se opte por detener el análisis o continuarlo, en la medida que, si bien plausible, la onda también puede dividirse y estudiarse en las dos hipérbolas que la conforman.*

### 3. Tercera secuencia [99:21 - 103:13]

#### a. Resumen

Es la noche del estreno de la obra. Riggan está en su cuarto durante el intermedio, rodeado de flores, champaña, regalos de sus conocidos. Tiene una charla con Sylvia que pasa por recuerdos tristes del tiempo que estuvieron casados, pero termina con ambos dándose un beso. Entonces Riggan es advertido por el parlante que se ha reanudado la obra y debe bajar cuanto antes. Sylvia se va. Riggan se coloca la peluca de su personaje y va por la pistola que va a usar en la segunda parte. No obstante, esta es una pistola real y cargada. En los ensayos, vimos que en la última escena su personaje se suicida, y Riggan parece querer llevar la ficción a la realidad. Abre la puerta de su cuarto con sus ‘poderes’, transita por los pasillos del teatro, alucina que ve al baterista que se encontró antes en la calle y llega finalmente al escenario, donde termina disparándose aparentemente en la cabeza enfrente de la audiencia. Riggan, presumiblemente muerto, desaparece de la visión de la cámara mientras la gente le aplaude, en un plano que se prolonga considerablemente y en el que son visibles todos los que están sentados en las butacas.

#### b. “Ni siquiera estoy aquí”

Para este momento del metraje, el enunciador fílmico le ha permitido al espectador-enunciario ver el desenlace de la obra *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?* dos veces. Se sabe que la obra finaliza con el personaje interpretado por Riggan entrando a la habitación de hotel de su expareja, quien se encuentra ahí con su actual novio. El personaje interpretado por Riggan tiene un arma y amenaza con asesinarlos, pero ellos le hacen desistir y aceptar el hecho de que su expareja (interpretada por Leslie) no lo ama ni lo amará nunca. Esto lo lleva a apuntarse a la cabeza y matarse, terminando así la obra.

En el primer ensayo que se vio, Mike (Edward Norton) le recriminó a Riggan que el arma que utilizaba en escena se veía falsa, dirigiendo la atención del espectador-enunciario a dicho elemento y resaltándola dentro de los demás componentes de su

personaje. Más adelante, cuando vemos que Riggan se alista para la escena final de la obra<sup>76</sup>, es factible anticipar qué va a ocurrir, hasta el desenlace mismo es susceptible de ponerse en la *mira*, lo que equivaldría a una *espera implicativa*: se sabe que, *porque tiene el arma, su personaje se va a suicidar*. No obstante, Riggan saca una pistola de entre sus cosas y se asegura que esté cargada. Es visiblemente más grande que la antes usada en la obra (la de utilería) y se da a entender que es de verdad. Ahora bien, si el espectador-enunciatario es capaz de reconstruir los sucesos que se supone que ocurren con base en la información previamente expuesta ante él, anticipar las intenciones reales de Riggan es sencillo: es una de las hipótesis que su experiencia previa lleva a formular (Bordwell, 1996).

La capacidad de anticipar lo inminente, en el caso de la mera *espera*, no afecta en nada la subdimensión de la tonicidad. Anticipar es una forma de poner en la mira. Muy por el contrario, la cámara se mueve y parece tomar la posición relativa de Riggan mientras este se dirige al escenario para su último acto. El espectador-enunciatario lo acompaña, a sabiendas que es la última vez que transitará por ahí. La banda sonora es muda salvo por la percusión de jazz y, en una de las habitaciones, se deja ver al baterista fantasma de antes. Este personaje solo ha aparecido una vez en la película antes, e incluso ahí su existencia más allá de la mente de Riggan había sido puesta en tela de juicio. Aquí pasa algo muy similar. La música acontece antes de develarse su fuente (Chion, 1993), solo para caer en cuenta de que lo que se creía fuera de la diégesis parece estar dentro de la misma, y el espectador-enunciatario se topa con algo que no estaba buscando, pero que no interrumpe el proceso de inminencia de *suspense*. He ahí, tal vez,<sup>77</sup> la naturaleza del microevento, perturbar sin interrumpir, prolongar la intensidad.

La cámara continúa su recorrido, enfocando a Riggan en plano medio (mayoritariamente), hasta que llega detrás del telón y de la puerta que le permitirá entrar al escenario. Una vez ahí, el plano secuencia lo rodea, permitiendo la visión de Leslie y Mike (también en el escenario) solo en el segundo término del espacio fílmico. “Ni siquiera estoy aquí”, dice Riggan, aparentemente fuera de personaje, cayendo en cuenta, quizá solo ahora, de lo que realmente está a punto de hacer. Momentos después se dispara

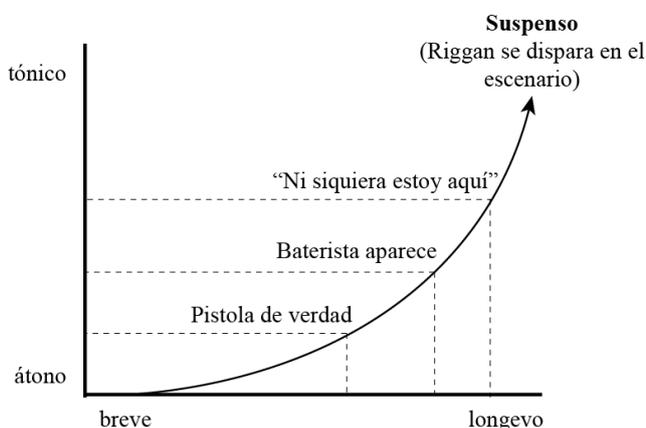
---

<sup>76</sup> La voz del parlante dice: “Empezó la última escena. No estás aquí”.

<sup>77</sup> “Desde el punto de vista figural, la superioridad del suspense sobre la sorpresa se explica por el hecho de que el tiempo del suspense es un tiempo tonalizante, es decir, para el sujeto *patemizado*”. (Zilberberg, 2006, p. 151)

y cae al suelo, desapareciendo de la vista del espectador-enunciario, mas no de la del público del teatro.

Tenemos suficiente evidencia para considerar esto como un ejemplo de *suspense*, el cual se graficaría de la siguiente manera:



Sería una situación muy diferente si, por ejemplo, al espectador-enunciario no se le hubiese sido mostrado antes (y dos veces) esta escena de la obra teatral. En ese caso, el personaje sabría más que el espectador, lo cual le permitiría sorprenderlo y caeríamos pronto en una configuración tensiva diferente: la *sorpresa*, el *evento*. O, por ejemplo, si no se hubiese mostrado antes que el arma de Riggan es real, en cuyo caso el momento del disparo carecería de la *mira* atenta que ha acompañado toda la secuencia. En el primer caso, el espectador-enunciario no sabría que Riggan debe usar el arma contra sí mismo; en el segundo, ignoraría que el arma es real, lo cual es muy distinto.

Lo resaltante es que aún dentro de un proceso en marcha como el suspense el plano secuencia demuestra, apelando al montaje interno, la capacidad de sorprender por medio de la expectativa<sup>78</sup>. Es el caso del baterista, cuya aparición física sigue siendo *sobrevenida*, pero experimentada, como hemos dicho, a manera de un microevento que resulta poco intenso en medio de las demás magnitudes de la hipérbole. *Sorprende*, pero sin quebrar el aumento tónico de los valores a medida que se aproxima el momento de la resolución procesual, advertido por el espectador-enunciario quien aguarda expectante su culminación (*aún no* → *ya*: anticipación).

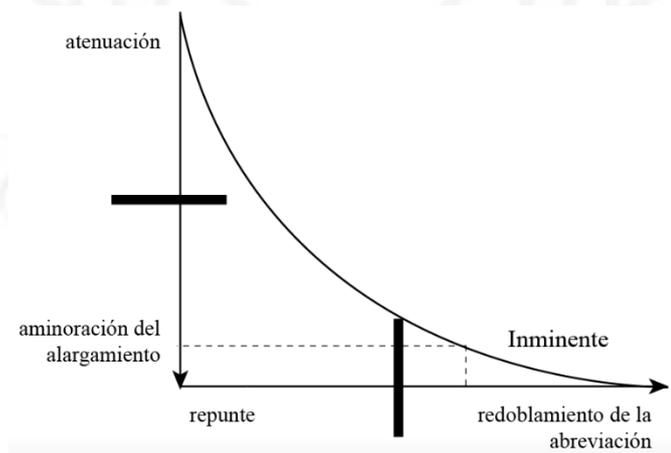
<sup>78</sup> Desde cierto punto de vista, se trata de una “fenomenología de la expectativa, es decir, “una fenomenología de la tensión de la consciencia hacia algún objeto que se mantiene abierto a validación o invalidación de sus anticipaciones según el desarrollo de sus nuevos horizontes” (Dastur, 2000, p. 184).

En este caso, a diferencia del anterior, el suspenso viene de la mano del *saber* ofrecido previamente por el enunciador fílmico, quien ha elegido situar su cámara de tal modo que sepamos tanto como Riggan. Cuando *saber* de aquel se empalma con el del personaje, el *suspenso* aparece como algo inminente (Zavala, 2015).

En *Horizontes de la hipótesis tensiva*, Zilberberg (2018) reflexiona brevemente sobre la posibilidad de concebir lo inminente dentro de los parámetros de la tensividad, partiendo de la definición que propone de este término: “lo que va a producirse en muy breve tiempo” (p. 72). De por sí, lo que llama la atención del semiótico es la complejidad que plantea esta definición:

En una primera aproximación, lo /inminente/ compone, de una parte, la aminoración del *aún no*: ‘en muy poco tiempo’, y, de otra parte, el redoblamiento de la abreviación para la secuencia: ‘lo que va a producirse’. Esta abreviación arrastra al sujeto hasta el punto crítico donde el ‘ya’, que el Micro-Robert define como ‘desde ahora’, cede el lugar —si nos atrevemos a decirlo— al ‘ahora’. (p. 73)

Si el *aún no* se relaciona con un “alargamiento de la duración”, el *ya* anticipado por el espectador enunciatario se traduce en la “abreviación de la duración” (Zilberberg, 2018, p. 72), posibilidad que el autor había explorado antes en *Semiótica tensiva*. El esquema tensivo recoge estos valores y los distribuye en el gráfico siguiente:



A medida que *lo inminente* se vuelve *lo actual*, el alargamiento (*aún no*) cede ante la abreviación (*ya*). Trasladando estas reflexiones a nuestro ejemplo, podríamos enunciarlo de la siguiente manera: *el suspenso, basado esta vez en aquello que se*

*reconoce como inminente, ocupa el tiempo entre que el espectador-enunciario advierte que Riggan se va a suicidar (el 'aún no') y el instante preciso en que se dispara (el 'ya').*

Una cuestión importante aparece aquí: ¿por qué la correlación de lo inminente es inversa mientras que la del suspenso, en tanto modo vivencial, es conversa? La respuesta podría estar en las definiciones que se les da a ambos. Mientras que lo inminente es “lo que va a producirse en muy breve tiempo”, el suspenso se comprende como la “expectación por el desarrollo de una acción o suceso”. Solo la segunda definición invoca la figura de un cuerpo propio, un cuerpo que siente y, por ende, un cuerpo facultado para esperar y formular, imaginar y comprobar hipótesis a la par que se le ofrece evidencia (Bordwell, 1996). Cuando Zilberberg (2006) habla del *aún no* o del *ya*, invocando las modulaciones aspectuales, lo hace dentro de los límites precisos del tiempo, es decir, de la dimensión intensiva. En otro lado, Zilberberg (2018) llega a vincular lo inminente con la idea de la brevedad, en vista de que la misma estaba incluida en la definición del *Micro-Robert*<sup>79</sup>. Por su parte, Hitchcock (citado en Blanco, 2012) alude que el *suspenso*, cuando proviene de la anticipación, no solo se basa en lo que se sabe, sino en lo que *se sabe que va a pasar de forma inevitable*, sin importar si el tiempo que debemos esperar es largo o breve; la lógica de la inminencia se mantiene como invariable. Esto quiere decir que, independientemente de su duración, el suspenso es una modalidad posible de lo inminente, una que supone la *mira* atenta del cuerpo propio, o, en nuestro caso, del espectador-enunciario.

Esperar un bus, aguardar que lo llamen en el banco cuando sea su turno, anticipar alguna efeméride, etc. Todos estos fenómenos son inminentes, en el sentido que, eventualmente, habrán de ocurrir, pero difícilmente diríamos que invocan en nosotros la perturbación propia del suspenso. Y eso ocurre porque, como ya dijimos, los ejemplos que mencionamos se basan en la lógica de la *espera*, del *ejercicio* zilbeberiano y las modalidades semióticas que conlleva (*llegar a, mira, implicación*). Pero hemos dicho que el suspenso tiene algo de *evento* también, en especial porque, si bien anticipamos algo (*mira*), el advenimiento de dicha presencia nos resulta perturbador en contraste con lo que ya se tiene (*concesión*). Se advierte, todavía, una interrupción temporal en el devenir

---

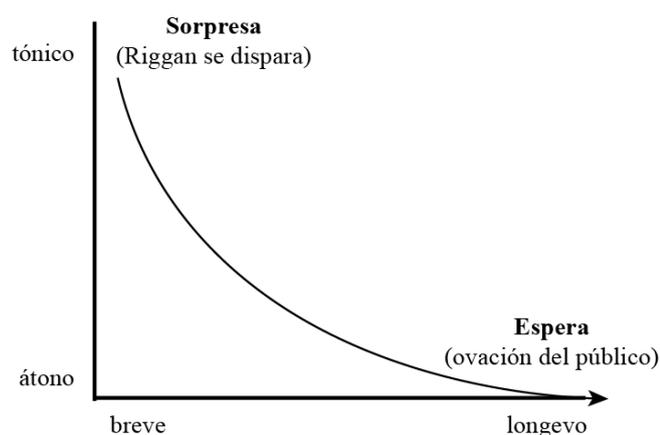
<sup>79</sup> Es por esta razón que el último paso en el eje de Y era la *aminoración del alargamiento*, término equiparable con lo *no largo*, muy próximo a lo *breve*.

que nos abre a nuevos estados de cosas (Dastur, 2000), momento en el cual el discurso se dinamiza<sup>80</sup>.

El espectador-enunciario ve que, en ciertas ocasiones, el *evento* y el *ejercicio* no son suficientes para identificar lo que se le avecina. El hecho de que Riggan se vuelve la nariz resulta *implicativo* con el hecho previamente mostrado de que el arma es real, pero continúa siendo *concesivo* si lo comparamos con las otras dos veces que se ha visto el desenlace de la obra.

### c. Amado por el público

El disparo de Riggan es experimentado por la audiencia como una verdadera sorpresa, lo inesperado y sobrevenido en estado puro. Algunos gritan, otros quedan mudos y todos, sin excepción, están atónitos. Pero el shock inicial da paso a una reflexión breve de lo que acaba de ocurrir: un hombre se ha disparado por su arte, ha muerto (o parece muerto) por aquello que amaba. El narcisismo ha colmado otra víctima, quien no teme que todos lo vean morir en tanto le aplaudan. Es un grito último y potente de atención, una llamada, invocamiento de la *mira* del otro y los elogios. Luego del disparo, todo queda en silencio. Cualquier otro acto de agresividad está ausente, y ello nos indica que la tonicidad solo tiene un lugar a dónde ir: hacia abajo, pasando de la concentración a la difusión, mientras el tiempo sigue extendiéndose y la cámara deja de moverse (mismo espacio).



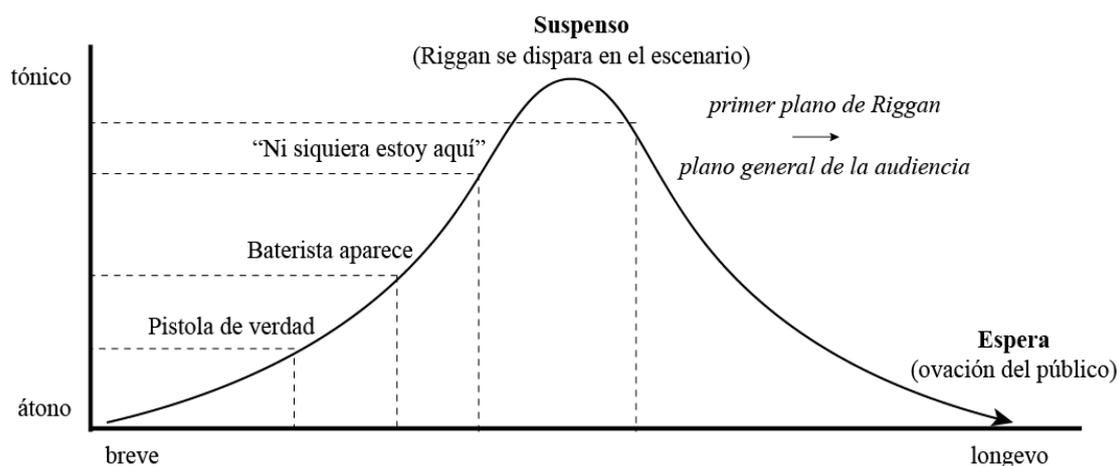
<sup>80</sup> La capacidad transformacional es otra de las cosas que el suspenso retoma del evento: “Preocupada por el discurso, la hipótesis tensiva se interesa por una magnitud desdeñada, el *evento*, pues es la que verdaderamente dinamiza el discurso. Con este antecedente, el evento no es pensable sin un ‘sobreenir’, y este sobreenir mismo presupone la concesión” (p. 28).

No obstante, para que este esquematismo tensivo sea posible tenemos que ceñirnos a la instancia discursiva del público, de la gente que, en el contexto de la historia, asistió al estreno de *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?*, pero nuestro análisis toma como único cuerpo propio al espectador-enunciatario, por lo que el previo esquematismo tensivo, aunque posible, sirve de poco para nuestros fines.

El espectador-enunciatario, recordemos, acaba de ser sacudido con la muerte de Riggan, la misma que, si bien se podía anticipar, invocaba la *mira* atenta y la emoción del *suspense*, proceso que pudo seguir de forma continua por el recurso del plano secuencia, es decir, de manera no fragmentada, continua y dentro de los límites del discurso, permitiendo partir de este para luego *llegar a* la historia y no al revés (Rajas, 2010). El discurrir de la cámara es tan fluido que, para el momento que Riggan nos da la espalda para dispararse, la desaparición física de su cuerpo revela un plano general del público, al cual hemos arribado sin percatarnos.

Para Rajas (2008), esto podría calificar como una utilización clásica del plano secuencia: por un lado, siguiendo el recorrido de un personaje por medio del espacio cinematográfico, con una cámara que, en apariencia, registra pasivamente el movimiento del protagonista, pero que al mismo tiempo incorpora otros elementos expresivos como el cambio de planos (primer plano de Riggan a plano general de la audiencia), la dosificación de la información (Riggan en apariencia se mató pero solo se voló la nariz, lo cual se revela después), o estableciendo el centro de atención enunciativa (revelando al público como el foco de nuestra atención). Al hacer esto, el plano secuencia “integra la ‘gramática’ del montaje externo en la puesta en escena” (p. 435).

Argumentamos que, al mismo tiempo, es capaz de integrar una cantidad basta de modalidades tensivas, incluso una después de la otra. En este caso, si quisiéramos integrar el esquema de la decadencia junto con el de amplificación, no tendríamos mayores inconvenientes:



Atrevámonos a decir lo siguiente: desde el punto de vista de la sintaxis intensiva, la *sorpres*a es una interrupción abreviada; la *espera*, una continuación prolongada; el *suspenso*, según lo hemos estudiado, es una interrupción prolongada y tonificante. En metalenguaje zilbeberiano, una espera intensiva (Zilberberg, 2006).

Como tal, una antigua anotación saussureana parecería amenazar nuestro planteamiento: “El acontecimiento es la causa del estado y lo que lo explica (en cierto sentido). Nunca se da un equilibrio, una posición recíproca de los términos” (Saussure, 2004, p. 201). Esto debería preocuparnos, de no ser por el hecho de que el suspenso no es, en ningún momento, ese equilibrio al que alude el autor de *Escritos sobre lingüística general*. La cita nos obliga, en todo caso, a tomar partida por uno de los dos. La pregunta ya no es ‘de dónde obtiene sus furtivos el suspenso’ (a lo que respondimos: del *evento* y del *ejercicio*), sino ‘cuánto toma de cada uno de ellos’. La respuesta, provisional por el momento, es igualmente clara: el *evento* continúa su primacía sobre el *ejercicio*. Si algo sobreviene no es el acontecimiento, sino el inicio procesal de dicho acontecimiento, el acontecer de lo acontecido (Souriau, 2017): *no siempre se sabe a dónde nos dirigimos, pero se sabe que nos dirigimos*. Dirección hacia algo incierto e inminente, ya en marcha. Si el acontecer *sobreviene*, lo acontecido es puesto en la *mira* del espectador-enunciario y, una vez alcanzado su límite terminativo, su conclusión, verá la aparición de figuras *concesivas*: otras magnitudes, otros estados de cosas. El mismo Saussure lo dice: “Cada vez que se produce en la lengua un acontecimiento, pequeño o grande, su consecuencia es evidentemente que el estado recíproco de los términos tras el acontecimiento ya no es el mismo que antes de él” (Saussure, 2004, p. 199).

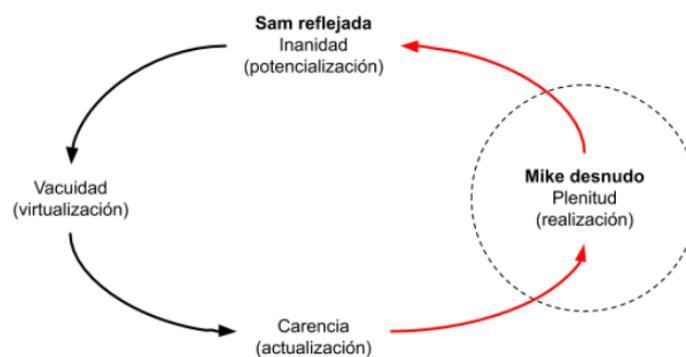
## La inesperada virtud de la ausencia

### 1. “¿Qué diablos hace ella aquí?”: personajes que pasan inadvertidos

Quizá a diferencia de otros films narrativos, *Birdman* se encarga de recurrir en repetidas ocasiones a personajes que, estando presentes en el espacio diegético —en el espacio fílmico incluso— pasan desapercibidos tanto por el espectador-enunciario como por otros personajes de la misma diégesis.

El primero de estos momentos lo tenemos a poco de iniciarse el film, aproximadamente en el minuto 16:47. Riggan ha terminado la audición de Mike y se ha decidido a contratarle en la obra. Irrumpe Sam, diciendo que el sastre de la obra, Larry (Michael Siberry), necesita tomarle medidas a Mike para su vestuario. Sam guía al actor hasta el despacho del sastre y se desnuda, y queda encuadrado desde un poco más arriba de sus rodillas (plano medio largo) mientras que la hija de Riggan desaparece detrás de un montón de ropa colgada, pero su reflejo es claramente perceptible en el espejo junto a Mike, aunque su figura es borrosa y lejana, mientras que la de Mike es bastante más generosa: vemos su espalda y trasero, pero también su rostro y pecho reflejados, más nítidos y cercanos que el reflejo de Sam.

Con todo, lo que tenemos aquí es una doble transformación de la praxis enunciativa, ejerciendo su autoridad sobre el campo de presencia. En los momentos previos a que la cámara se colocara delante del espejo, Sam había permanecido dentro del dominio perceptivo de forma plena mientras Mike se hallaba en la habitación, aunque visualmente relegado al fuera de campo de la cámara. En un segundo momento, los papeles fueron intercambiados: Mike encarna, ahora, la forma *realizada* de una presencia plena, mientras que Sam, aunque menos reconocible que el actor, es captable apenas por medio de su reflejo proyectado en el espejo lateral del sastre, pero su figura es menos reconocible por la distancia que mantiene de la cámara. Es esta difusión (difuminación) de la forma lo que permite dar cuenta de su carácter *potencializado* al interior del discurso.



Mike: [A → R] *aparición*  
 Sam: [R → P] *declive*  
 Operación: *fluctuación semiótica*

El *declive* de la forma de Sam en correlación con la *aparición* de Mike (en directo y, al mismo tiempo, reflejado) da lugar a la operación de *fluctuación*. No obstante, tenemos que servirnos de la naturaleza evidentemente visual del cine, y nuestra propuesta inicial es vincular la *realización* con la imagen visual de los personajes y los objetos. Autores como Bazin (1966), por ejemplo, dan cuenta de la noción ‘complementaria’ del sonido, realzando el carácter eminentemente visual del medio, mientras que otros como Bordwell y Thompson (2008), aunque reconocen el sonido como el área más compleja de análisis fílmico, advierten la emergencia de un espectador-enunciario que se acostumbra a utilizar otros de sus sentidos más allá de los ojos<sup>81</sup>.

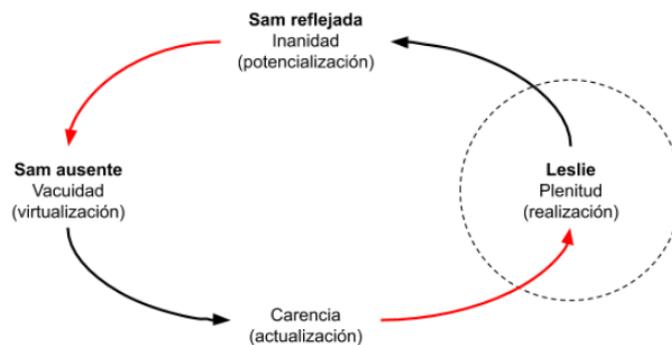
La realización de los mismos, desde el punto de vista de la *praxis enunciativa*, quedaría por el momento anclada a su ingreso al espacio fílmico o campo (proceso que en la metodología hemos denominado diegetización). Ello no quiere decir, claro está, que los espacios que sirven de fronteras entre lo *realizado* y lo *virtualizado* —las mediaciones de lo *potencial* y lo *actual*— queden excluidas de la narración, o que las formas que se hallan en estos umbrales del campo de presencia no jueguen un papel relevante. Lo mismo es expresado por Gómez Tarín (2002), y, como él, entendemos cualitativamente el factor de ‘sugerencia’ en el cine como una de sus esencias inalienables y,

<sup>81</sup> No obstante, autores vinculados a los campos de la fenomenología siguen reconociendo la importancia cabal del acto de ver por encima de otras formas de percepción. Sobchack (1992) afirma que “intencional en estructura, el acto de mirar es también existencial. Manifiesta la percepción como algo intencionalmente vivido a través de un cuerpo-sujeto” (p. 128).

evidentemente, esta facultad está directamente ligada a las “ausencias (la elipsis y el fuera de campo)” (p. 282).

Justamente en la siguiente parte de la escena, llega al despacho del sastre el personaje de Leslie, quien advierte la presencia de Mike y de Larry, más no se percató, como el espectador-enunciatario, que Sam también está presente en el cuarto. Acto seguido, ante ver a Mike desnudo, le sugiere que se vista pues “la hija de Riggan anda por aquí”, a lo cual su locutor intenta decirle que ella, no solo se halla merodeando, sino en el mismo cuarto, aunque Leslie hace poco por escucharle. “No, Mike. No la has visto. Siempre anda espiando a todos. Es medio tétrico. No sé si las drogas le fundieron los sesos o qué. Pero no quiero que le diga a su padre que le mostraste tu chorizo”. Solo después, Mike le advierte que ella está con ellos, escuchando todo el tiempo: “Entonces deberíamos pedirle que se vaya [de aquí]” (Lesher et al., 2014). La revelación toma a Leslie desprevenida, tomando consciencia de lo que acaba de decir, pero, sobre todo, porque lo que consideraba una presencia *virtualizada*, algo que “anda por aquí”, estaba de hecho *potencializada*, próxima a irse, mas no todavía.

Luego de haber escuchado todo, la frase de Mike (“Entonces [nosotros] deberíamos pedirle [a Sam] que se vaya [de aquí]”) implica a Sam en una operación de desvanecimiento físico y ya no meramente visual, es decir, su retorno a la *virtualización*. Sam presente debe atravesar el umbral del declive ( $R \rightarrow P$ ), y luego ausentarse definitivamente ( $P \rightarrow V$ ), ante la aparición imprevista del personaje de Leslie y su desafortunada plática.



Sam:  $[P \rightarrow V]$  desaparición  
 Leslie:  $[A \rightarrow R]$  aparición  
 Operación: *revolución semiótica*

La frase de Mike se puede leer de la siguiente manera: “Entonces [nosotros] deberíamos” indica a Mike y a Leslie en tanto presencias plenas, realizadas en discurso y visibles en pantalla, así como perfectamente audibles en la banda sonora. La segunda mitad, “pedirle [a ella] que se vaya [de aquí]”, refiere a Sam en tanto alguien presente, aunque, por decirlo así, ya en vías de ausentarse, a medio camino entre recibir esta hipotética orden (“vete de aquí”) y concretizarla. La aparición de Leslie con la desaparición de Sam —quien se marcha indignada—, dan lugar a lo que Fontanille (2001) denomina una *revolución semiótica*. Con todo, lo que realmente es crucial para el conflicto es que Sam, aunque invisible, sigue estando presente; en tanto forma *potencializada*, continúa teniendo relevancia narrativa para el espectador-enunciario y para Mike en tanto actante del enunciado.

[...] el praxema, incluso potencializado, sigue produciendo su efecto en el trasfondo, como si el discurso guardase, en cada punto de la cadena, la memoria de las operaciones, cuyo resultado final se trasluce en el plano de la expresión, de suerte que la figura convocada está dotada de una profundidad enunciativa indudable [...]. La praxis enunciativa instalaría, en suma, una tercera dimensión en el discurso realizado, la de la profundidad de los modos de existencia (*¿dimensión praxemática?*), dimensión que convendría asociar a las dos primeras, a saber, la dimensión paradigmática [virtual] y la dimensión sintagmática [realizada]. (Fontanille y Zilberberg, 2004, p. 168)

La desaparición de gradual de Sam resulta interesante. Primero, se le había delegado una función narrativa clara: llevar a Mike a donde Larry, y acto seguido decidió quedarse en la habitación por más de ya no tener necesidad de acompañarle. El foco de nuestra atención ahora es el actor interpretado por Edward Northon, mientras se prueba la ropa y se queda desnudo mirándose el pene, mientras que Sam desaparece físicamente y solo se ve como reflejo. Una vez que el sastre ha terminado, Mike continúa —como Sam— parado sin nada que hacer, y la *posta narrativa* —nombre que por el momento le damos, a falta de otro mejor— es ahora relegada a Leslie, quien irrumpe en la habitación. La cámara le sigue los pasos y el reflejo de Sam se hace casi invisible, y Mike se va alejando más y más de la cámara, indicando al espectador-enunciario que él no es importante. No obstante, al hablar de Sam, Leslie la trae de nuevo a colación, aunque sea

solo para hacer que complete su salida del cuarto —hacia la modalidad de *virtualización*<sup>82</sup>—.

Con todo, cuando un personaje ha cumplido su ‘función’ (en sentido no-hjlemsleviano) en la secuencia, parece desaparecer, pero siempre está ahí, disponible a ser utilizado nuevamente, ofreciéndose siempre a ser actualizado por la instancia de enunciación.

Dos anotaciones respecto a esta escena. Primero, el hecho de que Sam se muestre plenamente frente a la cámara y luego potencialmente en tanto mero reflejo no quiere decir que su desaparición sea inmediata. Fuera de campo, continúa ejerciendo un efecto de sentido en la narración. Es por su presencia *no visualizada* que el espectador-enunciario experimenta el suspenso de no saber cómo reaccionará ante lo que se dice de ella (“Es medio tétrico. No sé si fueron las drogas que le frieron los sesos o qué...”). Si Sam vuelve a aparecer en pantalla es solo para irse, decidiendo no encarar (o no al menos frontalmente) a Leslie. Sobre esto, podríamos decir, incluso, que más allá de la mera visión del personaje, lo que realmente llegaría a ‘realizarlo’ sería su papel activo en los acontecimientos, es decir, en tanto direcciona y afecta la narración y a los personajes que la habitan (Próspers, 2013). Por ejemplo, cuando la cámara panea siguiendo a Sam mientras sale del cuarto, vemos un trabajador, posiblemente un asistente de Larry que se halla cociendo de espaldas a la cámara y que, debemos asumir, ha estado ahí desde el principio de la escena, sin haberse manifestado nunca. ¿Quién es? ¿Qué se encuentra trabajando? Al enunciador fílmico parece no interesarle estas cosas, y Leslie y Mike siguen hablando como si no estuviera. ¿Es, con todo, una presencia *realizada*? Pareciera ser que no. De hecho, ni siquiera sabemos cómo luce su rostro, mucho menos otros detalles biográficos que podrían otorgarle un lugar de relevancia en el universo ficcional que *Birdman* construye a cada momento. Existe en la diégesis, sin duda, pero es dudoso afirmar lo mismo en la narración. Su mera existencia diegética no basta para incorporarlo al proceso narrativo.

Por otro lado, tenemos al personaje de Leslie. Hasta el momento, se le ha visto aparecer en dos escenas previas a la mencionada en nuestro análisis: en el ensayo inicial

---

<sup>82</sup> Aprovechamos para llamar la atención respecto a una diferencia a entre cómo se concibe la enunciación en la semiótica de Greimas y en la propuesta de Fontanille y Zilberberg (2004). En palabras de Fiorin (2020a), “la enunciación ya no es una instancia de mediación entre el sistema discursivo y su ejercicio, sino que también es responsable de la constitución del sistema, ya que las virtualidades son generadas por él” (p. 134). He ahí la utilidad de concebir, ahora, la enunciación como praxis y no solo como actualización de una gramática. Ciertamente, la inclusión del modo potencializado expresa perfectamente esta nueva perspectiva.

que concluye con el accidente de Ralph, y avisando a Riggan y a Jake que el reemplazo (Mike) está en camino (es decir, *actualizándose*, en vías de ser). En tanto personaje, Leslie corresponde ya al mundo ficcional del relato; ha sido ofrecida como parte de la *data* visual dentro de la diégesis, dejando en claro que: a) es una actriz, y b) trabaja actualmente en la obra que sirve de soporte temporal y espacial a la trama (Branigan, 1995). Su aparición impronta en el salón del sastre no debería extrañar a nadie. Desde su primera aparición, forma ya parte del mundo ficcional, esa profundidad enunciativa compuesta por la conjugación de las cuatro modalidades de existencia<sup>83</sup>. Habiéndosele establecido como elemento diegético, ella —y todo el que aparezca por lo menos una vez o se le mencione<sup>84</sup>— se le ha incorporado a la modalidad existencial de la *virtualización* (vacuidad), disponible, por así decirlo, de ofrecerse en cualquier instante a un proceso de *realización* discursiva (Fontanille & Zilberberg, 2004), y, en este caso, también narrativa. Tomando en cuenta lo dicho en el párrafo anterior, y a sabiendas de que la narración define como una sucesión de acontecimientos, quizá la realización narrativa (ya no meramente discursiva) dependa en la medida que el personaje u objeto afecta o participa medianamente en dicho proceso. Premisa que, por ahora, no deja de ser una mera especulación de nuestra parte.

Por ejemplo, en la misma escena en el despacho del sastre, Leslie menciona tener un hijo de cinco años, el cual nunca es visto ni toma un rol importante en la trama. Más adelante, cuando vemos su camerino, vemos que este se halla decorado con una serie de fotos de diversas personas, muy pequeñas como para decir si Leslie está en alguna de ellas. Estas personas —¿familiares, amigos, su hijo?— nunca participan activamente, pero desde su visualización (o mención) verbal, podemos decir, salvo el personaje de halle mintiendo, que existen, al menos para él o ella, al menos de forma *virtualizada*.

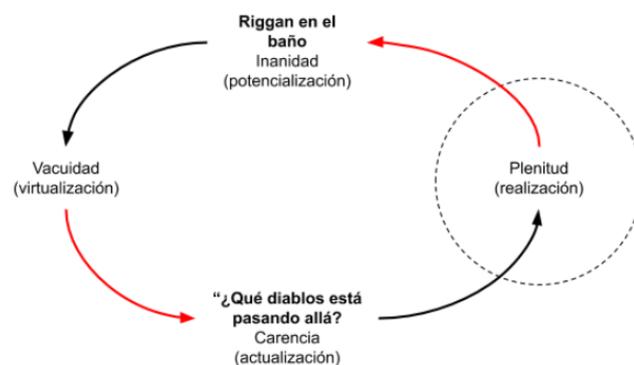
Algo similar ocurre en otras de las escenas, aproximadamente en el minuto 27 del metraje. Luego del desastroso primer ensayo en vivo (*first preview* como le dicen), Riggan vuelve a su camerino y entra al baño. La cámara no lo sigue, y se aleja gradualmente por medio de un tróvelin. Entonces, se escucha una voz femenina: “¿Qué

---

<sup>83</sup> A esto refiere, también, lo que los autores denominan una imposibilidad de regresar a la dimensión paradigmática de lo virtual y ofrecen, en su reemplazo, la modalidad de virtualización: “[...] lo que hemos definido como *campo esquemático*, el campo de discurso propiamente dicho, no puede volver al modo *virtual* estrictamente hablando; salir del *campo esquemático* es adoptar una posición que sigue siendo definida en relación con este campo; esto no es volver a las estructuras virtuales del sistema. Y eso porque, en un sentido, se parte del modo virtual, y, en otro, solo se alcanza el modo *virtualizado*” (Fontanille, 2001, p. 238).

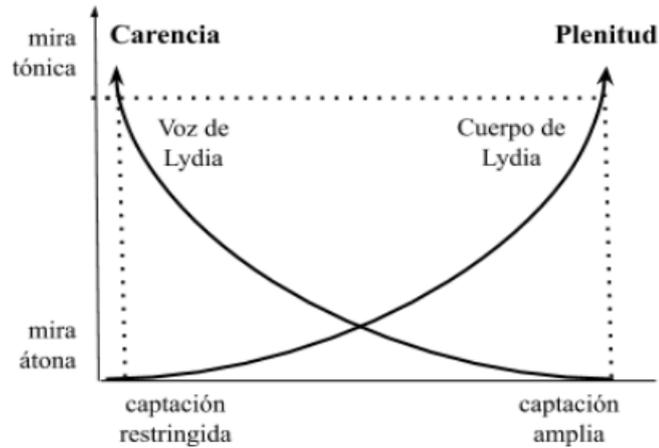
<sup>84</sup> He aquí la utilidad de no seguir ortodoxamente a Genette (1998) que excluía los diálogos de la diégesis.

diablos está pasando allá?”, sorprendiendo tanto a Riggan como a la audiencia del teatro que lo observa. Es Sylvia (Amy Ryan), la exesposa de Riggan y madre de Sam, quien se ha aparecido de improviso en el camerino del trastornado actor. “No sabía que estabas aquí”, dice Riggan, confundido. A diferencia de Leslie, el personaje de Sylvia no ha sido mencionado antes en la película. Esta es la primera aproximación que tenemos de ella, una realización que toma a Riggan y al espectador-enunciario por sorpresa. La forma emergente de Sylvia se anuncia, primero, como una voz incorpórea, mientras Riggan desaparece detrás de una pared, es decir, mientras uno de ellos se sumerge en el fuera de campo, el otro aparece directamente de él.



Riggan: [R → P] *declive*  
 Sylvia: [V → A] *emergencia*  
 Operación: *distorsión semiótica*

La operación de distorsión describe de forma acertada la aparición del personaje de Sylvia por medio de la banda sonora, primero, y luego por la banda de imágenes. Aquí vemos la lógica de Fontanille y Zilberberg (2004) al correlacionar la carencia con la modalidad existencial de la actualización. La voz sin cuerpo perturba, pero también invita (Chion, 1993). El espectador-enunciario es sobrevenido con una alteridad dentro de la diégesis, es recordado que, pese a todo lo visto, aún hay cosas que ignora. Hace, en suma, que se pregunte por la presencia de un cuerpo-fuente, el cual, por la razón que sea, se nos oculta. En nuestro caso, el deseo de ver —una mira que no es correspondida por la captación—, es pronto satisfecho por el enunciador fílmico, quien mueve la cámara y revela el cuerpo de Sylvia, a quien reconocemos como la fuente. Instaurada la mira, la captación se ajusta a ella. No es extraño que la *carencia actualizante* ocupe el mismo sector que el *evento* en el esquema tensivo: una zona de intensidad fuerte y extensidad restringida (Zilberberg, 2015).



Aunque en un esquema tensivo canónico —como el representado arriba con las correlaciones conversas e inversas— el tránsito de lo *actualizado* (carencia) a lo *realizado* (plenitud) no es directo y, de hecho, pertenecen a dos tipos de correlaciones distintas —*ascendencia* y *amplificación* respectivamente—, en el esquema que hemos estado utilizando, que refiere a la praxis enunciativa, el paso de una modalidad a la otra es sencillo, incluso causal.

La conversación que Riggan mantiene con Sylvia es de suma importancia por una serie de cuestiones. Por un lado, conocemos a la madre de Sam y nos enteramos detalles de su pasada relación con el protagonista; su charla nos deja comprender mejor el narcisismo de Riggan, su obsesión, su incapacidad de colocarse en el sitio de otro. Correlativamente a esto, vemos en Sylvia alguien que, pese a todo, se sigue preocupando por Riggan, incluso si ello le causa dolor —sobre todo al enterarse que pretende vender la futura casa de su hija por la obra—, y su desilusión queda resumida cuando afirma el actor “confunde amor con admiración”.

Nada de esto sería posible de no ser por la inclusión del personaje de Sylvia, por lo cual queda zanjado la cuestión de su realización narrativa que mencionamos antes. No obstante, pese a su relevancia para la secuencia, se nos ofreció primero en el fuera de campo, como mera voz, señalando que, si Riggan no la ve, el espectador-enunciario tampoco —un ejercicio evidente de anclar el punto de vista—.

En el sistema de la visión, lo visible es reflejo de lo existente. No obstante, lo que es usualmente invisible para nosotros como espectadores y para la propia visión de la película (ambas constituyendo con frecuencia la imagen visible), es el *llegar*

a ser de la organización visual, la *actividad estructurante* de nuestra visión enganchada con un mundo. (Sobchack, 1992, p. 132)

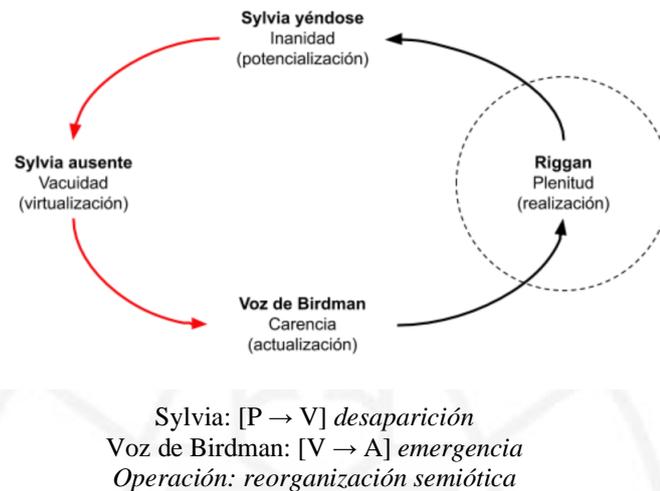
La autora añade que, en consecuencia, el acto de ver es “un pensamiento primordial y un lenguaje primario promulgado por el *ser en el mundo* del cuerpo-sujeto” (Sobchack, 1992, p. 132). El acto de ver, aunque no el único constitutivo del lenguaje cinematográfico, mantiene su importancia primordial frente a los demás. Y, como nos lleva a pensar tanto Sobchack (1992) y Gómez Tarín (2002, 2008), lo oculto-sugerido es tanto o más importante desde un punto de vista narrativo que lo mostrado.

El espacio fílmico —o campo— es siempre un fuera de campo actualizado, incorporado a la imagen y, en la terminología que estamos planteando, diegetizado constantemente debido a la libre movilidad de la cámara (Branigan, 1995), encarnación figural de la instancia de enunciación. Lo que vemos ahora —con los ejemplos de Sylvia y Sam— es que en ocasiones *Birdman* coloca el cuerpo de nuestra atención —el blanco de nuestra mira, siguiendo la lógica de las posiciones discursivas (Fontanille, 2001)— deliberadamente más allá de los límites de la visión de los personajes, ya sea que la presencia esté *virtualizándose* (como con Sam) o que se halle *actualizándose* (como Sylvia en el camerino). En el caso de Sam, el personaje ignora su presencia, pero el espectador-enunciataro la advierte; en el caso de Sylvia, tanto el personaje como el espectador-enunciataro ignoran que ella está ahí.

La salvedad, eso sí, yace en que Sam forma ya parte de ese nivel praxemático (Fontanille y Zilberberg, 2004), de esa memoria diegética a la que corresponden todos los personajes, objetos y acontecimientos mencionados (hechos presentes) en la diégesis. Sylvia es una forma totalmente nueva. Desde que se nos dice que Riggan tiene una hija, la sola relación lleva a pensar la figura lógica de una madre, la otra mitad faltante (sugerida) por el mero existir de Sam, pero el espectador-enunciataro nunca es anticipado con su *actualización*. Sin haberla podido *poner en la mira* antes y anticiparse así a su *realización*, el cuerpo propio es sobrevenido con la forma, indicándole que, pese a lo que pudo pensar o sentir antes, este personaje tomará, de hecho, parte en la narración, si bien solo en la medida que ayuda a explorar la atormentada psiquis de Riggan.

Cuando Lydia se marcha del cuarto, alejándose más y más de la cámara, su forma física se desenfoca, luego abre la puerta y concluye su tránsito a la *virtualización*. De ahora en adelante, el personaje, como su hija, se ha incorporado a la diégesis, esa memoria

interna en tanto discurso narrativo que el texto pareciera hilvanar, y que no depende exclusivamente de lo que se halla frente a la cámara. No obstante, de esta misma memoria diegética es que surge una forma: la voz sin cuerpo de Birdman, desde las profundidades de su mente. “Deberíamos haber hecho ese *reality show*” (Leshner et al., 2014). El requisito se cumple: “la *emergencia* de una forma conjugada con la *desaparición* de otra es una *reorganización semiótica*” (Fontanille, 2001, p. 241).



Vemos ahora que la praxis es fundamental al momento de establecer una diégesis en tanto memoria de las formas del discurso. Fontanille (2017) llega a indicar que, en efecto, “si nos colocamos en la perspectiva de la *praxis enunciativa*, no habría jamás enunciación original, no habría enunciación que no hiciera referencia a otras enunciaciones” (p. 143). La profundidad praxemática discursiva deviene pronto —sin llegar a ser un sinónimo— imagen de una diégesis coherente, cabal, en donde las ausencias han *dejado lo suyo* en el plano del discurso realizado, o bien *ponen lo suyo* anticipando su ingreso al *campo de presencia*. Que estas operaciones intermedias entre lo virtualizado y lo realizado sean relevantes para la narración depende íntegramente del enunciador fílmico (Elsaesser, 2009).

Esto último no hace sino realzar el carácter fenoménico del visionado de la película, el proceso por medio del cual el espectador-enunciario experimenta el mundo representado en pantalla a medida que lo *hace significar*.

Un mundo fílmico (como el mundo real) es un lugar donde el problema fenomenológico de la percepción está constantemente correlacionado al problema hermenéutico de la significación y la interpretación. [...] El mundo fílmico es el

lugar donde las percepciones del espectador se vuelven significados. (Baracco, 2017, p. 58)

Cerremos recordando —nunca está de más— que para Fontanille (2001) percibir es ya en sí mismo un lenguaje.

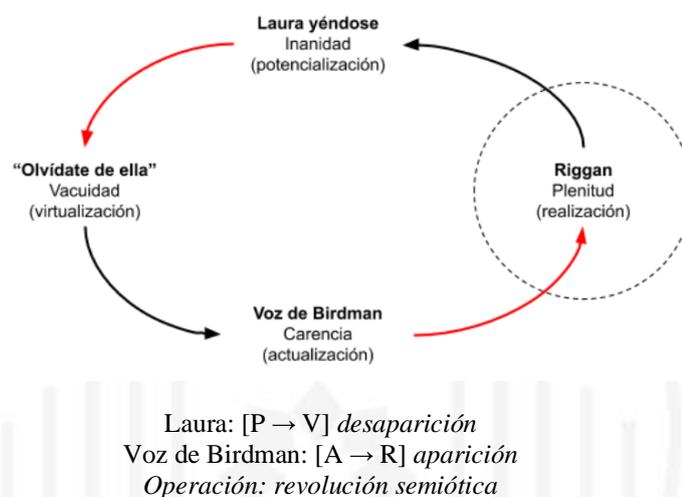
## 2. “Sin mí, lo único que queda eres tú”: la voz que asalta desde la mente

Pasemos ahora a un caso un tanto diferente. En *Birdman* existen —manteniendo relevancia sustancial para los eventos narrativos— personajes cuya ausencia resulta trascendental para el advenir de los acontecimientos y, desde la instancia del espectador-enunciario, indispensable para terminar de comprender la diégesis en su cabalidad.

El primer ejemplo es obvio. La voz sin cuerpo del personaje del título que, desde su psiquis, atormenta a Riggan desde la primera escena, apareciendo de forma intermitente a través de la narración. Presencia ausente que, dicho sea de paso, no siempre es requerida por su único interlocutor. Con todo, pareciera que Riggan es incapaz de invocar a su amigo imaginario, limitándose a ser sobrevenido por él, un encuentro siempre inesperado que lo obliga a estar en perpetua vigilancia, como si el encuentro —fenoménico, no material— con el otro representara, a cada nueva ocurrencia, una posibilidad de transformación radical de sus estados de cosas producto de una manipulación, instancia que, podemos decir, no siempre es aprovechada en su totalidad ante la no adhesión de Riggan —sujeto interpretador— ante su voz imaginaria —sujeto manipulador—. Incluso si este solo existe en su mente, de cara a la sintaxis narrativa desempeña un rol completamente distinto.

Hacia el minuto 84, Riggan es visitado en su camerino por su novia Laura, quien le entrega un periódico donde ve una entrevista que el medio le ha realizado a Mike. En ella, el actor habla de su experiencia bajo la dirección actoral de Riggan Thomson, que él describe como “trabajar con un mono”. Además de ser humillado, el diario solo le ha dedicado a Riggan una pequeña nota con un título no muy halagador: “*De Birdman a Carver: un viejo héroe de acción se aferra a su juventud*”. Por su parte, la bajada de la entrevista a Mike lee: “Shiner dice que Raymond Carver es la razón por la que se volvió un actor” (Leshner et al., 2014), anécdota que, en un momento previo del film, Riggan confesó a su pareja actoral. En su momento, Mike se burló de esta motivación; ahora, se apropia descaradamente de ella.

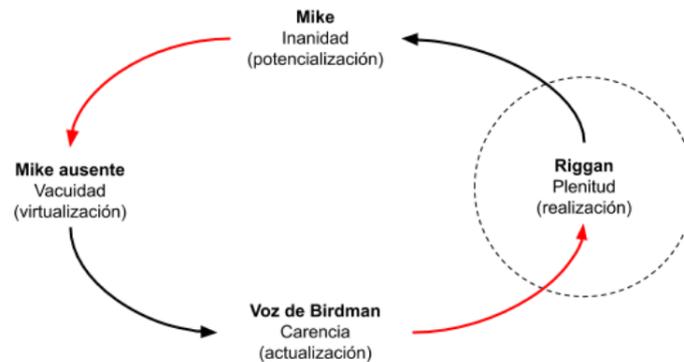
Es entonces que la voz de Birdman reaparece: “Te lo dije. Te está manipulando, Riggan” (Leshner et al., 2014). Acto seguido, Laura le dice a Riggan que no está preocupada porque Mike la humille, pues no sería la primera vez, a lo que su pareja responde que, en efecto, no es la primera. “Eres un imbécil”, le responde al borde del llanto, y se marcha diciendo que, después de todo, no está embarazada. Pero, aunque desaparece de vista, Birdman continúa su permanencia dentro del campo de presencia. “Olvídate de [Laura]. [Mike] te robó la primera plana. Se roba tu show”. (Leshner et al., 2014). Hasta aquí, podemos esbozar una primera dinámica de la praxis:



El estatuto de plenitud se debe a que, ahora, la voz de Birdman se dirige directa y progresivamente más violenta hacia Riggan. Como vemos en la siguiente secuencia, su presencia no desaparece por mucho, siempre posible de volverse a actualizar y sin regresar del todo a la condición de *virtualidad*, noción distinta a la *virtualización* (Fontanille, 2001).

En la escena siguiente, Riggan confronta a Mike por su entrevista, interrumpiendo su sesión de bronceado y llegando a batirse a puños con él, solo para retirarse de vuelta a su camerino y ser asaltado por Birdman, a quien primero intenta negar toda condición existencial (“Ignoro este producto de mi mente. Es una creación mental”). Leída a manera de *embrague* (Él → Yo), Birdman pronto responde: “¡Deja ya esa mierda! No soy una creación mental. ¡Soy tú, imbécil!” (Leshner et al., 2014). A raíz de esto, Riggan comienza a tratarlo de *tú* y ya no de *él* (“Déjame en paz [...] ¡Vete al carajo!”). Con todo, podemos afirmar que Riggan, a diferencia de otras escenas previas, se da el lujo de dialogar con la

voz en su mente, considerándolo un *otro próximo* y ya no un *otro lejano*, dejando de ser una mera anomalía de la psiquis.



Mike: [P → V] *desaparición*  
 Voz de Birdman: [A → R] *aparición*  
 Operación: *revolución semiótica*

Desde un punto de vista más puramente fenoménico, la teoría de Sobchack (1992) parece sugerir que, a nivel de la praxis enunciativa, la cámara ‘ojo’, en conjunción con la visión del sujeto viviente —encarnación puntual de nuestro espectador-enunciatario, simulacro siempre útil en el análisis—, forma una verdadera *antología funcional*. No obstante, pareciera ser que la presencia o ausencia de las formas está indicada, al menos en el ejemplo, por la mayor o menor distancia y grado de interacción que mantengan con una presencia plena, *realizada*, siempre presente ante la cámara. Ante esta situación, poco importa que se trate de un personaje en la banda de imágenes (Mike, Laura, Lydia) o que exista solamente como voz desencarnada (Birdman). Con todo, la centralidad al personaje de Riggan, verdadero foco gravitacional de la trama alrededor de quien se gesta todo lo demás, parece ser requisito para que algo se halle presente, en tanto está *presente para él*.

Por lo demás, la concepción de la autora de *The Address of the Eye* y la centralidad de la operación de la visión es compartida por generaciones más contemporáneas dentro del ámbito de la fenomenología fílmica. Yacavone (2016) mantiene en alto los logros de la teoría de Sobchack en lo que refiere a la consciencia fílmica, cuyo movimiento “mira gente, lugares, y cosas, y los espacios en que estos están situados, mientras los espectadores la miran, mirándolo” (p. 164-165). No obstante, critica el modelo de análisis

por ofrecerse como reemplazo —y no complemento— a otras metodologías más formalistas, estéticas y narratológicas.

El modelo de visión fílmica ofrecido [por Sobchack] es incapaz de dar cuenta de la mayoría de los elementos artísticos de las películas, incluyendo aquellos que podrían ser parte significativa de la percepción directa y afectiva de la experiencia. (Yacavone, 2016, p. 165-166)

Para Sobchack —y esto es crítica de Yacavone (2016)—, este enfoque es preformalista, prenarrativo e, incluso, presemántico. La praxis enunciativa, en lo que refiere a su vinculación con la pareja presencia/ausencia, se ve obligada a echar mano de los diferentes componentes estéticos y narratológicos de los discursos, en tanto estos, claro está, presenten características estéticas y narrativas. En nuestro caso, la mediación de la cámara —los paneos, los trávelin, personajes que aparecen y desaparecen, conflictos— son cruciales para indicar quién *está ahí* y quién se *va allá*, los ingresos y salidas del campo de presencia, entendidos ya no en la manera en que Zilberberg (2015) haría después al esbozar la noción de modos semióticos —eficiencia, existencia y junción—, sino en la forma que el mismo autor y Fontanille (2004), años atrás, habían planteado desde la praxis enunciativa, la cual, del mismo modo que el esquema tensivo, presenta el binarismo fenomenológico de lo presente/ausente, englobando las facetas de la emergencia discursiva (el campo de presencia).

Sin embargo, la narración de *Birdman* parece instalar un nuevo límite para la realización del personaje del título. La secuencia que hemos evocado anteriormente consiste en la última vez que *solo* escuchamos a Birdman. En el capítulo anterior, recurrimos a una secuencia, quizá de las más importantes en toda la película, en la cual Riggan, tras pasarse la noche durmiendo en la calle y bebiendo alcohol, despierta y es sobrevenido por la voz de su amigo imaginario. Luego de empezar a caminar por la vereda, la cámara, que hasta entonces había enfocado a Riggan desde un primero plano, panea y revela el cuerpo de Birdman, caminando detrás de él y hablándole a la oreja. Esta es la primera vez que la instancia de enunciación ha convocado esta forma por medio de la praxis enunciativa.

A lo que atendemos aquí —vale la pena teorizarlo— es un desplazamiento de la banda de sonido a la de imágenes; lo que muchas veces antes el espectador-enunciario ya ha presentificado por medio de la audición ahora se muestra ante él en su materialidad

figurativa, de forma cabal. No por nada el enunciador permite una contemplación plena del cuerpo del superhéroe, desde sus pies hasta sus alas, mimetizándose con el andar de Riggan<sup>85</sup>.

Con ello el ambiguo umbral de la percepción se desplaza: *la realización fenoménica de Birdman en tanto forma plena depende ahora de su visibilidad y ya no solo de su audibilidad*. Partimos de dos consideraciones. Por un lado, esto implica una continuación de las formulaciones de Sobchack (1992) respecto a la aparente primacía de la imagen sobre el sonido en el cine —algo que denuncia Chion (1993)—, postura controversial y que comprendemos, de nuestra parte, como una crítica válida, pero que en el caso puntual de nuestro análisis resulta evidente y necesaria para entender lo que podríamos llamar la *ideología perceptual* de la película de Iñárritu, en tanto parece establecer claramente una jerarquía en el orden de los sentidos del espectador-enunciario<sup>86</sup>.

Otros ejemplos de esto pueden considerarse la elipsis entre la discusión de Riggan con Sam (minuto 41:15), en donde tenemos un ejemplo de *sonido desplazado*: el sonido de la escena siguiente se traslapa a la escena presente. Según Riggan se aleja del cuarto y llega al pasillo, donde es distraído, según parece, por la narración de Laura, quien, hablando desde otro tiempo y espacio (el escenario, la noche del segundo preestreno) se cuele en el momento presente. En otra oportunidad (minuto 21:31) ocurre algo similar con el *sonido desplazado*: lo que anteriormente se mostraba ante el espectador-enunciario como música extradiegética, se revela como sonido diegético de la obra del primer preestreno, acompañando la interpretación de los actores (Riggan, Laura, Mike y Leslie). En ambos casos, tenemos la aparición sintagmática de una forma —el sonido

---

<sup>85</sup> De hecho, el potencial de una voz para evocar presencias es doble: por un lado, manifiesta el cuerpo enunciador y, por medio de sus palabras, hace presente realidades y formas que de otro modo se nos ocultan. Rancière (2010) lo explica mejor al decir que la voz “no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos ‘ver’ lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice” (p. 94). Esto, claro está, implica una acepción amplia de la palabra imagen como algo que, sea visible o no, se *hace presente*. He ahí porque el autor haya colocado el verbo *ver* en comillas. El fenómeno de lo visual ha sido tomado en esta amplitud también por Belting (2015), quien considera las imágenes mentales de la memoria, el intelecto y las alucinaciones dentro del soporte corporal del sujeto, quien es, a su vez, portador de imágenes que no se hallan manifestadas materialmente en el mundo natural. En esta categoría podríamos incluir la aparición de Birdman, quien sobreviene para asaltar la psiquis de Riggan al interior de la narración; mucho antes de su diegetización en el espacio fílmico, antes de ser visible para el espectador, Birdman es visible para el protagonista.

<sup>86</sup> Quizá cómodamente más próximo a las ideas de Bazin (1966) sobre la supuesta naturaleza complementaria de la banda de sonido.

desplazado— que precede a la aparición de otra —los cuerpos de los narradores, los equipos de sonido, el escenario—, del mismo modo que antes de encontrarnos a Birdman físicamente lo advertimos sonoramente. El sonido se convierte así, a manera de isotopía, en elemento *actualizante* de una forma *realizante* (Fontanille y Zilberberg, 2004), primer umbral que determina el ingreso de una figura en el campo de presencia. Sometido a cierta regularidad, el espectador-enunciario pronto entiende esto como parte de la estética narratológica del filme (Bordwell, 1996).

La segunda consideración tiene que ver con algo que Zilberberg (2018) reconoce respecto a la movilidad de los umbrales. En efecto, el desplazamiento de un umbral tensivo implica la aparición de un nuevo límite dentro de la matriz, manteniendo la estabilidad cuaternaria de la misma<sup>87</sup>.

Umbrales y límites no solamente tienen una existencia sincrónica. Desde el punto de vista diacrónico, se puede observar, en dominios y en periodos estrictamente definidos, un desplazamiento de un umbral hacia un límite, en la medida en que un límite es reubicado, a lo largo de la duración, en la posición ocupada por un contenido que hasta entonces tenía valor de umbral. (Zilberberg, 2018, p. 86)

La película es suficientemente consistente como para no volver a un estadio anterior del umbral estésico de Birdman como personaje, es decir, una vez realizada una segmentación (lo que antes era un límite se vuelve un umbral), la operación que vendría a restituir la aspectualidad originaria jamás tiene lugar (Zilberberg, 2018). La siguiente vez que aparece en pantalla —y también resulta ser la última— está sentado en el inodoro del cuarto de hospital de Riggan, cuando este se retira el vendaje y mira su nueva nariz (minuto 119: 38). Aquí se vuelve a cumplir el procedimiento: sonido primero (el inodoro siendo activado y el agua corriendo), imagen después (Birdman sentado, mirando a Riggan). Si el sonido interviene es solo para anunciar el advenimiento de la imagen. Si bien antes la voz de Birdman podía, bajo circunstancias ya discutidas antes, llegar a la modalidad existencial de la *realización*, su voz y en general los sonidos que emanan o son causados por él son ahora un umbral de *actualización* en discurso, un punto

---

<sup>87</sup> En *Elogio de las fronteras*, Debray (2016) afirma algo muy similar al contradecir la noción política y existencial de las fronteras, comprendiendo que todo desplazamiento de una implica su relocalización espacio/temporal e, incluso, fenoménica y ontológica, pero que pretender eliminarlas es un procedimiento sin sentido.

intermedio entre la *ausencia virtualizada* y la *presencia realizada*, esta última, ahora, relegada exclusivamente a la banda de imágenes.

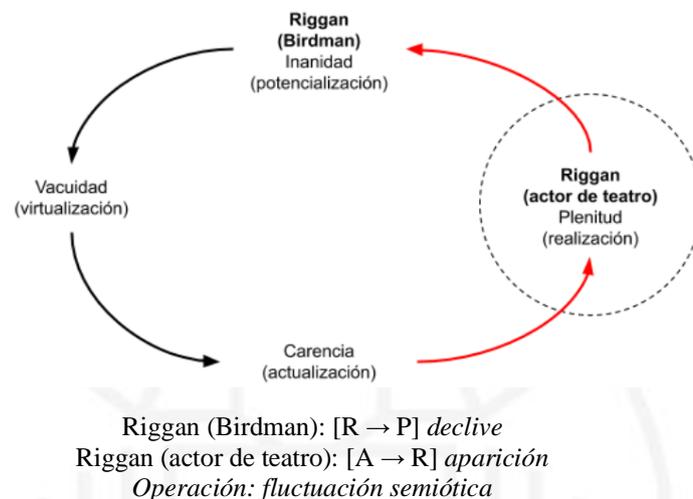
Para completar nuestro recorrido sobre presencias ausentes, hablemos un poco de esta cita de Fontanille (2001):

Pero, más allá del campo del discurso, hay que imaginar un dominio espacio-temporal que sería común al sistema y a los discursos, un dominio que, en cada enunciación particular, se reduce a un campo de presencia específica, pero que no puede ser confundido con la suma de todos los campos de presencia posibles. Así como el discurso no puede ser considerado la suma de todos los enunciados que contiene, la praxis tampoco puede ser definida como la suma de todos los discursos que la activan. El dominio de la praxis es, también, en efecto, el de la memoria cultural y el de los esquemas semióticos tanto como el de los discursos singulares. (Fontanille, 2001, p. 237)

En el plano cultural, de la relevancia e, incluso, de lo relevante para la opinión pública, la cual se reparte entre medios digitales, espacios de discusión privada, espacios de locución pública, Riggan encuentra su mayor tragedia existencial: su tiempo ha pasado, la salud le duró más que el prestigio. Nadie habla de él, nadie lo recuerda ni lo ama salvo acontezca un encuentro físico, instante que para el otro sujeto tomará la forma de un *evento* (Zilberberg, 2018), en donde sus fanáticos, canosos y barrigones, aprovecharán seguramente de tomarse una foto con él, recordando que él *fue* Birdman, para luego desaparecer en la profundida praxemática de la cultura, regreso a la virtualización. Con todo, Riggan Thomson también es una presencia ausente; peor aún, actor olvidado consciente de su poca relevancia para alguien, incluso si aún quedan personas (Lydia, por ejemplo) que genuinamente se preocupan por él. La obra de teatro es un intento por volver a ese estado de realización. Hacerse presente (y amado) por el público, momento en que la vida (su vida) vuelve a tener sentido. Vemos, pues, cómo al centro de la trama de la película se ubica una praxis, un intento de enunciarse dentro de la ‘memoria cultural’ que advierte Fontanille (2001). Es por esto que Riggan se indigna cuando ve a Mike en la portada del diario y no a él mismo, reducido a una breve nota de menos de un cuarto de página (“¿Y lo demás?”).

Pero Riggan no quiere ser amado a secas, mucho menos ser recordado si quiera como el actor de Birdman 1, 2 y 3. Su afán de aparecer en el campo cultural —por ponerle

algún término medianamente operativo— es adquirir una imagen nueva. ‘Actor serio’, ‘artista’, y no ya como una ‘estrella de Hollywood’ o, lo que (para él) sería peor, ‘actor de *blockbusters*’. Así, aparecer es también desplazar una imagen caduca, pasada y que, desde su punto de vista, sería mejor que la gente olvide. La trama de la película, en tanto Riggan logra ‘reaparecer’ y ‘reinventarse’, se configura así como una extensa *fluctuación semiótica*.



Claro está, esa supuesta dinámica cultura se confirma con la última escena: Riggan despierta para encontrar un mundo que nuevamente se ha enamorado de él por su sacrificio artístico. Para el momento en que recobra la consciencia, los medios todavía no han dado cuenta de que ha sobrevivido a sus heridas. La única prueba es esa foto que su hija le toma en su habitación, destinada a aparecer en su nueva cuenta de Twitter. Varias escenas antes, la misma Sam había recriminado a su padre por no haber asumido el mundo digital como todos los demás artistas, ignorando que la presencia digital en muchos casos equivale a la visibilidad cultural, en especial cuando la lógica de la comunicación controlada y mediatizada, así como el simulacro de sí, se ha apoderado de la semiosfera (Leone, 2019).

Claro está, todo esto ocurre al interior de la diégesis de la película. Nosotros no hablamos (no es nuestro objetivo) decir algo sobre las complejas dinámicas comunicacionales que atraviesan de un extremo a otro el mundo más allá de una mera película como *Birdman*. Partimos, de hecho, de una serie de presupuestos. Por ejemplo, que el mundo ficcional representado en el guion y en pantalla es más o menos similar al

que existía en 2014, año en que la película se estrenó. La ‘memoria cultural’ de *Birdman* es una representación discursiva de una memoria cultural extradiegética mayor, parcialmente recreada por el *hacer* del enunciador con base en referencias, nombres propios, eventos de actualidad, etc. La primera entra en los objetivos de esta tesis; la segunda, aunque fascinante, queda provisionalmente fuera.



## Esquematación tensiva del punto de vista

Para Zavala (2018), lo mismo que para Blanco (2018), el punto de vista es ante todo un foco de ingreso a la narración. Su papel activo permite saber, así como ver y oír, las diferentes operaciones que el enunciador fílmico —entidad siempre presente y cuyo dominio sobre el material filmográfico es total<sup>88</sup>— tiene a su cargo y, en este sentido, ocupa el rol de un actante de control del discurso (Fontanille, 2001), mediación necesaria en toda película entre el espectador-enunciario y el proceso narrativo que se desarrolla ante él, lo cual no quiere decir que deba siempre contarle toda la verdad tal cual los acontecimientos se realizan. La responsabilidad del enunciador fílmico en la manera que lo hemos definido no es tanto informar, es decir, *hacer saber*, como sí lo es permitir al espectador-enunciario la configuración de la diégesis en tanto mundo ficcional, en la medida que este crea en lo que se le muestra y dice. Bajo este aspecto, la función principal del enunciador es *hacer creer*.

Con esto en mente, indagemos las operaciones del enunciador fílmico en lo que refiere al punto de vista en *Birdman*.

### 1. Fantasmas en Broadway

Durante el primer ensayo en vivo (min 23:45), Mike se sale de personaje y arruina la obra frente a todos. Riggan se apresura a refugiarse en su cuarto y es intervenido por el actor, quien, sarcástico, le dice que hizo un buen trabajo. La posición de la cámara, la cual enfoca a Riggan frontalmente desde el pecho, impide ver a Mike mientras se aproxima a su director. El resultado es que el espectador-enunciario se sobresalta con su impronta llegada del mismo modo que Riggan. Una vez en su cuarto, Riggan vuelve a ser sorprendido por la voz (presencia) de su exesposa Lydia, secuencia que ya hemos analizado en la sección anterior y que deviene en una discusión con detalles de su fallido matrimonio, los cuales, evidentemente, los personajes y el enunciador fílmico saben, pero el espectador-enunciario ignora: “Porque me arrojaste un cuchillo... y una hora después

---

<sup>88</sup> En este momento conviene dar cuenta que llamamos ‘narrador cinematográfico’ al término equivalente de Jost (como se citó en Gómez Tarín, 2008) denominado *meganarrador filmográfico*, el cual se divide en dos: *narrador filmográfico*, que organiza la puesta en serie, y el *megamostrador filmográfico*, encargado de la puesta en cuadro y puesta en escena.

me dijiste cuánto me amabas” (Leshner et al., 2014). Poco después de su plática, Riggan es sobrevenido, ahora, por una tercera presencia, la voz de Birdman, a quien intenta callar una y otra vez sin éxito mientras se alista para encontrarse con Mike en la fachada del teatro St. James.

Revisemos de nuevo nuestra matriz de ocularización:

espectatorial	cero	interna secundaria	interna primaria
super-contrario átono S1	sub-contrario átono S2	sub-contrario tónico S3	super-contrario tónico S4

Y el de la auricularización:

cero	neutra	interna secundaria	interna primaria
super-contrario átono S1	sub-contrario átono S2	sub-contrario tónico S3	super-contrario tónico S4

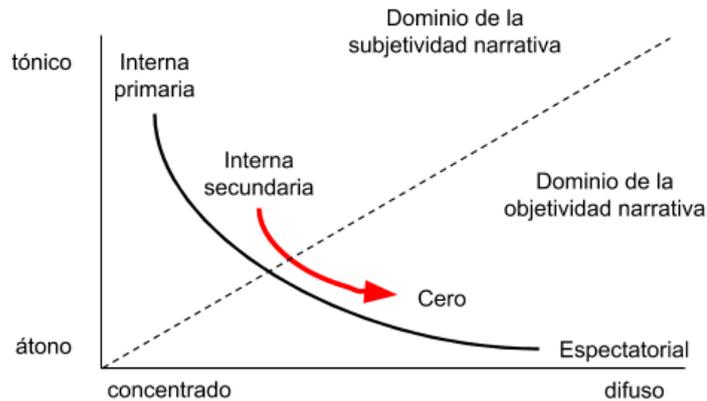
En un primer momento, la cámara se limita a seguir a Riggan por el pasillo del St. James, pero luego de ello, una vez sorprendido por Mike, la mirada de Riggan se posa sobre algo más allá del espacio fílmico dentro del cuadro —Mike yéndose a su camerino—, y la cámara realiza un paneo y permite ver al problemático actor, antes de volver a posar su visión sobre Riggan. Más adelante, en la aparición de Lydia, es la dimensión sonora la que interviene, y no la visual, para advertir su presencia dentro del cuarto. Es solo mediante la escucha, tan audible para Riggan como para el espectador-enunciatario, que es posible deducir su proximidad en cuanto personaje. Lo que es más, a nivel visual, nosotros vemos apenas parte de la silueta de Lydia, mientras que, al mismo tiempo, saliendo del baño, Riggan la ve frontalmente (plenamente), y solo después tenemos una visión similar de ella. Más adelante, mientras se sientan a conversar, la posición de la cámara por sobre el hombro de Riggan permite una visión aproximada (mas no exacta) de la visión de Lydia mientras él le habla. La cámara se acomoda con el cuerpo de Riggan, pero no llega a reemplazarlo, es decir, nunca llega a pasar plenamente a una *ocularización interna primaria*. Más bien, tenemos razones suficientes para suponer que, incluso, nuestro protagonista y el espectador-enunciatario tienen cada uno acceso visual a diferentes elementos de la diégesis: mientras que Riggan ve primero a Lydia, desde su posición ve solo parcialmente a Laura cuando irrumpe en el cuarto (min

28:13), mientras que el espectador-enunciario la ve en su totalidad; luego, cuando narra su casi muerte en el avión junto a George Clooney, ve plenamente a Lydia, pero ella se halla fuera del espacio fílmico, más allá de la visión del espectador-enunciario (min 29:29).

En la escena anterior, la cámara había tomado una posición similar a la de Riggan mientras observaba a Mike destruyendo la escenografía del escenario, una vez más, sin llegar reemplazar la posición corporal exacta del personaje. Lo que es más, el montaje interno parecía corresponder a la mirada de Riggan en tanto, por ejemplo, si él miraba a la izquierda de la pantalla, la cámara paneaba en esa dirección, revelando el escenario, en lo que podríamos calificar como un contraplano (min 25:10). Para Gómez Tarín (2008) —apoyado en Jost— esto es equivalente a una *ocularización interna secundaria*. De hecho, sabemos que “cualquier imagen que enlace una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas ‘sintácticas’, quedará anclada en ella<sup>89</sup>” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 143). No obstante, lo que prima en la siguiente escena es la no correspondencia entre lo que Riggan ve y lo que el espectador-enunciario observa, mas este tampoco se aventaja a la visión de aquel. La ocularización es igual a *cero*.

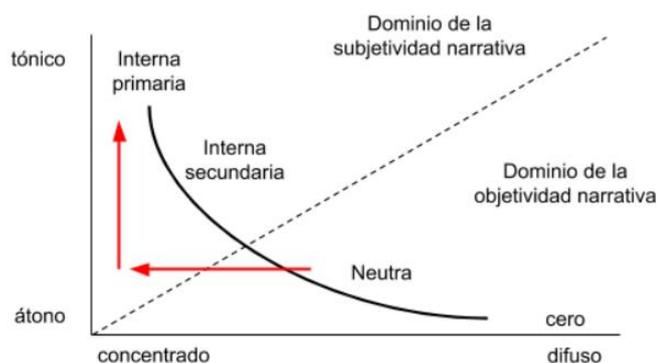
---

<sup>89</sup> Un ejemplo de estas reglas sintácticas podría ser lo que Branigan (1992) alude al momento de montar una mirada subjetiva sin recurrir al plano homónimo. Por ejemplo, mostrar en un plano A un individuo viendo algo fuera de campo, solo para mostrar en el plano B un objeto, mientras que el cuerpo del observador intradieético está ausente. Tenemos entonces: plano A (observador presente, observado ausente), plano B (observador ausente, observado presente), y finalmente una repetición del plano A. El espectador-enunciario es llevado a asumir la contigüidad espacial de ambos elementos (del observador y del observado), montaje que ciertamente se realiza en su mente a partir de elementos o pistas visuales, espaciales y figurativas. Una fórmula de Casetti (1996) traduce esta operación del enunciador (la instancia del *yo*) como “un tránsito desde el ‘tú y yo le vemos a él’ al ‘tú y él veis lo que os muestro’” (p. 83).



*Ocularización interna secundaria:* Riggan en el escenario  
*Ocularización cero:* Riggan habla con Lydia  
*Operación intensiva:* disminución [S3 → S2]

Una cuestión diferente acontece respecto a la audición. Cuando Lydia se marcha, Riggan es sobrevenido por la voz de Birdman y, a diferencia de lo que ocurrió en la escena anterior —la del jarrón—, Riggan le responde a su interlocutor, ordenándole que se calle. El enunciador fílmico nos ha permitido un detalle crucial: Riggan puede oír a esta voz sin cuerpo y responderle, incluso si es solo para pedirle que lo deje tranquilo, simultáneamente a la audición del espectador-enunciario. A todas luces, el tránsito que acontece ahora es hacia una *auricularización interna primaria*.



*Auricularización neutra:* Riggan habla con Lydia  
*Auricularización interna primaria:* Voz de Birdman  
*Operación intensiva:* transportación [S2 → S4]

Bruscamente, la voz de Birdman es un *evento* en la medida que acontece de forma imprevista, arrojando al espectador-enunciario al dominio subjetal de la *captación*

(Zilberberg, 2015), pero aquí le añadimos una dimensión adicional al afirmar su vinculación con el punto de escucha. En cine, el tránsito hacia una auricularización más intensa y menos difusa no siempre conllevará la forma semiótica de un evento. En *Enter the Void* (2009) de Gaspar Noé, el espectador-enunciario cae en cuenta que se halla en el cuerpo de un personaje, y lo hace progresivamente al percibir el ‘parpadeo’ de la cámara, sus movimientos, la voz en *off*, los personajes que miran a la cámara (al protagonista). Por su parte, en *Escondido* (Caché, 2005) de Michael Haneke, se entera de golpe que lo que se creía una *ocularización cero* era, en realidad, una *ocularización interna secundaria*, al momento que el protagonista y su esposa revisan las misteriosas cintas de video que aparecen en su entrada. Retomamos, ahora, la semelfactividad que recubre cada texto fílmico (Barthes, 1994): cada discurso, narrativo o no, fílmico o no, se encuentra en libertad y obligación de configurar de un modo único una gramática común, e incluso trastocar esta última de maneras novedosas. Lo que es cierto para la lengua vale para cualquier sistema semiótico: su evolución se obtiene a costa de una lucha con su arbitrariedad (Fabbri, 2001).

Podría parecer dudoso asociar la voz interna de Riggan —interna, claro está, en la medida que proviene de su mente— a una *auricularización interna primaria*. Nos valemos únicamente de una extrapolación sonora de lo que Gaudreault y Jost (1995) denominan la *imagen mental*, la cual se relaciona con la *ocularización interna*, una deformación de los estados de cosas (diégesis) producto de la intromisión de los estados del alma (mente del personaje). No vemos, por nuestra parte, por qué tratar al sonido de una manera distinta.

No obstante, si pretendemos seguir los postulados de los autores, tenemos que incorporar, sin mezclar ni confundir, la dimensión del *saber*, la focalización respecto a qué saben los personajes versus aquello que el espectador-enunciario conoce.

Es evidente que, cuando hablan de su matrimonio, Riggan y Lydia saben excepcionalmente más que el espectador hipotético del film, y aquello que este último descubre, ante la falta de *flashbacks* o el testimonio de otros, es lo que su discusión va revelando, lo que van recordando con mayor o menor agrado. Que Riggan le arrojó un cuchillo a Lydia, que a Lydia no le gustó una comedia que el actor realizó junto a Goldie Hunt, etc, detalles que, en efecto, dicen solo para sí, para el uno y el otro, inadvertidos de

la instancia de enunciación<sup>90</sup> y de que esta los observa y escucha. Por su parte, la voz de Birdman le recuerda a Riggan, si bien solo para burlarse de él, que en algún momento les ofrecieron formar parte de un *reality show*, a lo que él se negó. De nuevo, se percibe una disparidad entre lo que ellos saben y lo que el espectador-enunciario conoce de su mundo (diégesis) y sus circunstancias inmediatas (la secuencia).

[...] el hecho de ignorar los pensamientos del personaje entraña una falta de conocimiento sobre él o sobre las acciones que ejecuta; la disparidad perceptiva entre espectador y personaje manifestada en la imagen, sonido o puesta en escena, implica una desproporción cognitiva en cuanto a la historia o las funciones narrativas en contra del espectador (Jost, 1987, citado en Gómez Tarín, 2008, p. 11)

Gaudreault y Jost (1995), en oposición a Genette, argumentan que estas informaciones componen la diégesis, pero en tanto memoraciones, no podemos decir que se tiene acceso visual a ellas, y sí solo de forma sonora. Para Rancière (2010), tanto la voz que narra como la imagen que muestra caen bajo el dominio de la representación, es decir, ambas son formas de proyectar imágenes y evocar presencias. Sería posible, claro está, hacerlas presentes también mediante la banda sonora<sup>91</sup>, recurso siempre a la mano de la instancia de enunciación, pero que decide no emplear (escuchar a Riggan arrojándole el cuchillo a Lydia no es lo mismo que oír a Lydia relatando este hecho), manteniendo esa distancia cognitiva entre lo que los personajes y el espectador-enunciario pueden ver. Apreciamos ahora la disparidad entre la ocularización que se atenúa (S3 → S2), la auricularización que se acentúa (S2 → S4), y la *focalización externa* (para la cual, es cierto, no hemos desarrollado un esquema tensivo propiamente dicho, ni siquiera una matriz, en vista que ello no formaba parte de nuestros objetivos).

Por otra parte, cuando Riggan empieza a moverse por las afueras del St. James, acompañado de una música claramente extradiegética, descubrimos de golpe (¿evento?) que en realidad un baterista está performando en la calle. Esto se puede interpretar de dos maneras: o bien la música es parte de las alucinaciones de Riggan (en cuyo caso, equivaldría a una *auricularización interna primaria*), o un truco del enunciadore de

---

<sup>90</sup> Recuérdese que esta construye la categoría enunciadore/enunciario (Greimas & Courtpes, 1990).

<sup>91</sup> Como en *Team America: World Police* (2004) de Trey Parker, en donde el personaje principal recapitula un evento trágico de su vida. La cámara enfoca sus ojos mientras se escuchan los gritos memorado de su difunto hermano, al instante en que este fue asesinado por gorilas años atrás a causa del talento actoral de su consanguíneo. Esto suena ridículo, pero toda la película es así.

presentar una melodía extradiegética y luego empalmarla con un equivalente intradiegético<sup>92</sup>. A todas luces, las claves visuales ofrecidas por la narración parecen ser claras: nadie además de Riggan se percata de la presencia del baterista en la calle y, cuando el protagonista regresa al teatro luego de despedirse de Mike, el músico se ha esfumado, por más que la percusión continúe (min 37:20). Luego en la película, cuando Riggan se dirige al escenario para suicidarse en vivo, la batería empieza a sonar antes de que el baterista ‘aparezca’ en uno de los cuartos del teatro St. James, y se mantiene en pantalla incluso cuando Riggan no lo está mirando, incluso si le da la espalda (min 100:18). A esto hay que sumarle el momento cuando Riggan está en la cornisa, dispuesto a saltar, y ordena que empiece a sonar música, lo cual efectivamente ocurre (min 91:26); unos minutos después ordena que la música se detenga (min 93:44).

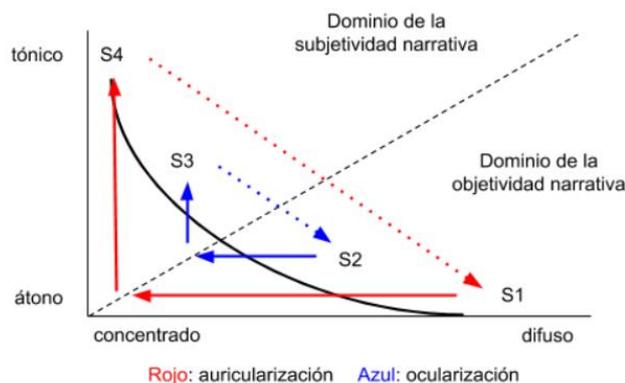
Vamos por partes. Primero, el caso del baterista que performa en la calle, en apariencia mero invento de la mente del protagonista, es revelado sin que la cámara tome la posición exacta del cuerpo de Riggan. La cámara había estado siguiendo a Riggan y a Mike en un *trávelin* mientras caminaban hacia el bar, moviéndose a su ritmo. Para revelar al baterista una vez Riggan lo ‘ve’, tiene que desacelerar, y la instancia aprovecha entonces de ubicar la cámara, ahora, a espaldas de los personajes. Ya hemos visto que los autores relacionan el *trávelin* con la *ocularización cero* (Gómez Tarín, 2008), pero, en esta escena, la cámara, por medio del montaje interno, permite que el espectador-enunciario sea testigo de aquello que Riggan creyó ver, solo para que después —en su retorno al teatro— se apege estrictamente a los principios de la *ocularización cero*, en cuyo caso tiene sentido que el baterista ya no aparezca, confirmando que era, en efecto, producto de su imaginación. En el primer caso (del teatro al bar), tenemos una *ocularización cero* que muta en una *interna secundaria*, indicada por el montaje<sup>93</sup>; en el segundo (del bar al teatro), solo se identifica una *ocularización cero*.

---

<sup>92</sup> En *Django sin cadenas* (Django Unchained, 2012) cuando el sonido de un arpa tocando a Beethoven, que en apariencia es extradiegético, se revela como proveniente de una mujer tocando el arpa en una sección de la sala que hasta entonces no había sido mostrada.

<sup>93</sup> Como tal, si el baterista es una imaginación de Riggan, quizá convendría vincularla a una *ocularización interna primaria*. No obstante, atendiendo a la especificidad con que es construido por el movimiento de la cámara, reconocerlo como *secundaria* es una posibilidad. He aquí una disyuntiva: ¿atender al enunciado o a la enunciación? La tipología de Gaudreault y Jost (1995) no discretiza su metalenguaje en estos términos. No obstante, si bien el baterista es una imagen mental, como todo parece indicar, no cabe duda que, para los propios autores, es una *ocularización interna*: *primaria*, al nivel del enunciado; *secundaria*, al nivel de la enunciación. Con todo, la nomenclatura de la dupla narratológica podría beneficiarse enormemente de diferenciar entre estas dos capas de todo discurso.

¿Pero qué pasa con la música? La percusión se mantiene invariable en el camerino de Riggan, pero una vez vemos al baterista y nos alejamos de él, su tamborileo se hace más y más tenue, señal de que nos alejamos de la fuente. Se pasa, entonces, de una *auricularización cero* a una *interna primaria*: el espectador-enunciatario escucha según Riggan escucha al interior del espacio de la diégesis y con la intensidad variables con la que el actante-personaje la escucha. Pero cuando Riggan vuelve del bar al teatro, las cosas son diferentes: la música se escucha incluso sin la visualización de su fuente, en cuyo caso podemos hallarnos ante una *auricularización cero* de nuevo, extradiegética, independientemente de si el baterista sigue estando ahí o no. Si lo está, el tamborileo debería aumentar su intensidad cuando Riggan pasa frente a él y no lo hace, a menos que la auricularización sea completamente extradiegética, con lo cual da lo mismo si el baterista está presente en el fuera de campo o no.



#### Ocularización

*Cero a I. Secundaria*: progresión<sup>94</sup> [S2 → S3]

*I. Secundaria a Cero*: disminución [S3 → S2]

#### Auricularización

*Cero a I. Primaria*: sublimación [S1 → S4]

*I. Primaria a Cero*: amortiguamiento [S4 → S1]

Esta evidencia resulta cuanto menos reveladora. Por un lado, vemos la necesidad de dos operaciones que complementen los repuntes, los redoblamientos, las atenuaciones y las aminoraciones, y permitan el tránsito fluido entre los diferentes términos de la matriz. En publicaciones subsecuentes, Zilberberg (2015, 2018) parece priorizar S2 como

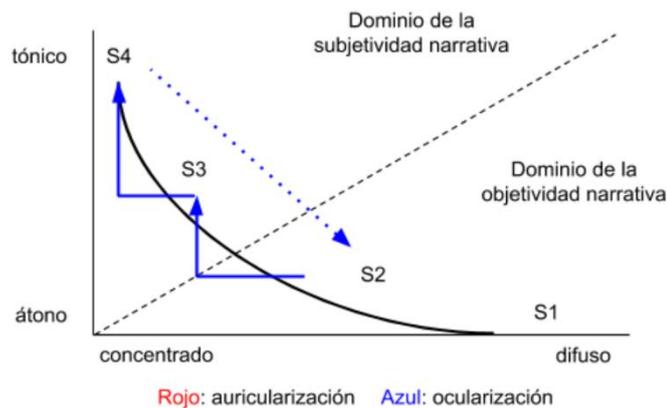
<sup>94</sup> Hemos utilizado los términos ofrecidos por Zilberberg (2006) en el libro *Semiótica tensiva*, los cuales aparecen sintetizados magistralmente en la página 136. Creemos que esta tipología de recorridos de la matriz, la cual se basa en el tiempo, sea este rápido, medio o lento, representa con sus 12 operaciones una taxonomización aguda de las cuatro operaciones elementales, a saber: repunte y redoblamiento, atenuación y aminoración.

punto inicial de la proyección tensiva, una suerte de punto iniciático de la percepción, pero es en *Semiótica tensiva* que el autor ejerce esta tipificación mucho más vasta, flexible y coherente con el modelo tensivo.

Ahora bien, en el segundo caso de la aparición del baterista —cuando Riggan se dispara en el escenario—, las claves visuales a partir de las cuales se connota el punto de vista son mucho más ambiguas. Empezamos la secuencia viendo a Riggan cargando un arma real en su camerino, y la cámara enfocando la pistola, no desde su perspectiva exacta, pero, en efecto, el espectador-enunciatario ve lo mismo que él (si baja la mirada, la cámara descende). Luego, con un ademán de su mano, la puerta se abre, supuestamente a causa de sus poderes. La cámara se vale del movimiento lateral para incidir en una aparente semisubjetivación de la mirada, pero luego hace algo interesante: con forme se mueve hacia la puerta, parece ajustarse en un plano subjetivo pleno mientras Riggan recorre los pasillos del St. James<sup>95</sup>. Sabemos esto porque, al cruzarse con uno de los trabajadores del teatro, este le desea suerte mientras observa directamente a la cámara. Más adelante, la cámara pareciera adelantarse a la posición de Riggan, por más que se mueva en la misma dirección. Llega primero al cuarto donde está el baterista, y solo después, aprovechando que le ha sacado ventaja al actor, lo enmarca desde el pecho mientras continúa su recorrido hasta el escenario, a la par que el baterista continúa performando, lejos y desenfocándose cada vez más. Lo que tenemos aquí parece partir de una *ocularización cero* (Riggan en su camerino), pasando a una *ocularización interna secundaria* (Riggan cargando el arma, mirando la puerta), luego a una *ocularización interna primaria* (la primera mitad del recorrido por el pasillo), y retrayéndose, en última instancia, a la *ocularización inicial*, es decir, *cero* (segunda mitad del recorrido).

---

<sup>95</sup> Este tipo de transgresiones son advertidas por Prósper (1991) al momento de enfatizar la importancia de la posición de la cámara para la adjudicación del punto de vista.



### Ocularización

- Cero a I. secundaria: progresión [S2 → S3]
- I. Secundaria a I. primaria: saturación [S3 → S4]
- I. Primaria a Cero: distensión [S4 → S2]

El tránsito de S3 a S4 no está acompañado de ninguna variación figurativa (iluminación, color, emergencias o distorsión de formas). El único indicativo es el ademán de la mano y la puerta abriéndose como efecto de los ‘poderes’ de Riggan, así como el tránsito a un plano subjetivo por parte de la cámara, operando tanto a nivel de la enunciación como del enunciado. Con todo, esto acerca a *Birdman* a la tendencia de las *mind-game films* que discutimos ya en el marco teórico, disimulando el momento de ingreso a la mente del personaje en cuestión, buscando encubrir el instante de tránsito entre los niveles de la visión (más o menos ocularizado).

Otras películas de la tendencia de *mind-game films* ponen énfasis en la “mente”: muestran personajes centrales cuya condición mental es extrema, inestable, o patológica; aun así, en lugar de ser casos de estudio, sus formas ver, interactuar con otros personajes, y su ‘ser en el mundo’ son representados como normal. (Elsaesser, 2009, p. 14-15)

La experiencia del film es comprendida por los fenomenólogos como eminentemente holística. Yacavone (2016) se aproxima mucho a Landowski (2015) cuando argumenta a favor de la totalidad cabal de la experiencia estética y fenoménica. Ahora bien, ¿qué hacer cuando los medios por los que esta percepción total se configura muestran signos de evidente e intencionada ambigüedad? En breve: ¿qué hacer cuando lo que vemos y lo que oímos no coincide? En la misma secuencia, conviven de manera simultánea, una *ocularización cero* junto a una *auricularización interna primaria*, si es

que admitimos que el baterista está en la mente de Riggan y el sonido de su instrumento también emana de ahí: no lo ve, pero sí lo escucha. Incluso si le da la espalda mientras termina de llegar al escenario, lo sigue oyendo como si no hubiera distancia entre el cuarto donde el músico ‘está’ y el lugar al que se dirige el actor. Esto partiendo del hecho que, un par de escenas antes, Riggan ha demostrado que tiene acceso a la banda musical y, bajo ciertas condiciones ambiguas, puede también controlarla (“¡Para la música!”). A esto hay que sumarle el hecho de que la pieza musical empieza casi al mismo tiempo que Riggan abre la puerta con sus poderes, verdadero índice que apunta a la coincidencia temporal de la ocularización y la auricularización.

La otra posibilidad es que Riggan no escuche nada en el camino al escenario, y el enunciador muestre al baterista y deje escuchar su música únicamente al espectador-enunciario, en cuyo caso hablaríamos de una *ocularización espectral* —vemos más que el personaje— y una *auricularización cero* —completamente extradiegética—. Aunque plausible, esta explicación deja de lado lo que el enunciador fílmico acaba de manifestar en escenas previas, a saber, que Riggan puede oír la misma música que el espectador-enunciario, en cuyo caso la banda musical provendría de su mente, es decir, intradiegética.

Lo que es más, el enunciador obliga a preguntar cuándo la música ha sido extradiegética y cuándo una alucinación de Riggan. Si nos fijamos tercamente en que la música siempre ha sido producto de su mente, ¿qué hacer con las escenas con banda musical en las que el personaje de Michael Keaton no aparece, como cuando su hija se besa con Mike sobre el escenario? Las claves visuales de la narración demuestran ser ambiguas, no sujetas a una esquematización estricta, aplicando reglas de un juego que el enunciador aún parece estar aprendiendo, o, en su defecto, reglas que sabe emplear tan bien que puede disimular su experticia, haciendo de la ruptura parte de su continuidad<sup>96</sup>.

Por cierto: la ocularización y la auricularización no deben coincidir necesariamente. Los mismos autores se anticipan a esta cuestión y descartan que la dimensión de lo visible y la de lo sonoro han de ir de la mano siempre (Gaudreault & Jost, 1995). En lo que refiere a gramática audiovisual, los ordenamientos más interesantes suelen ser esos que se hayan lejos de lo esperado. Aunque refiriéndose a la narratología

---

<sup>96</sup> Un cambio cualquiera de focalización, en opinión de Genette (1989), “puede analizarse también como infracción momentánea al código”, sin que por ello “resulte impugnada la existencia de dicho código [...]”. (p. 249)

literaria, Garrido Domínguez (1996) afirma que “la percepción del universo representado o punto de vista y la función narrativa pueden coincidir en la misma instancia, pero no tienen por qué hacerlo; las distorsiones son muy frecuentes, especialmente en la narrativa contemporánea” (p. 141). Con esto, el autor quiere establecer la diferencia entre el perceptor y el locutor (el narrador), en la medida que, en la narración literaria, la instancia que profiere los acontecimientos no siempre es la misma que los experimenta. Claro está, en nuestro caso optamos por la visión de un *enunciador que también es un locutor*, esto es, que muestra y controla la manifestación de acontecimientos<sup>97</sup>.

Revisemos el caso de un fantasma más. Hacia minuto 58:40, vemos a Riggan regresando a su camerino, luego de confrontar a Mike sobre una entrevista que este dio en el diario. Ante esto, Riggan está preocupado de que su actor principal lo deje mal parado, o, lo que sería peor, que acapare toda la atención, del público y de los medios. Furioso, se encierra en su cuarto, la cámara lo sigue enfocando su espalda, y entonces vuelve a hablarle la voz de Birdman, diciéndole que es da lástima, que ha metido la pata y que su adaptación teatral ha destruido la obra original de Carver. Mientras él sigue hablando, los poderes de Riggan le permiten destruir su habitación, arrojando objetos en todas direcciones, mientras intenta convencerse de que la voz que le habla no es real. Eventualmente, parece rendirse y le responde, mientras su telekinesis continúa escalando en violencia. Eventualmente, su productor, Jake, ingresa al cuarto. La cámara lo enfoca desde el pecho mientras observa a Riggan destruyendo su habitación. No obstante, cuando la cámara panea en dirección al actor, vemos que en realidad está arrojando todo con sus propias manos, sin la ayuda de ninguna habilidad sobrehumana. La voz de Birdman se deja de oír, aunque Riggan parece que sigue respondiendo a alguien que le habla. Solo se detiene cuando percata que Jake lo mira.

El inicio de esta secuencia está marcado por un *trávelin*, señalando una clara *ocularización cero*, al menos en los postulados de Gómez Tarín (2008) y Gaudreault y

---

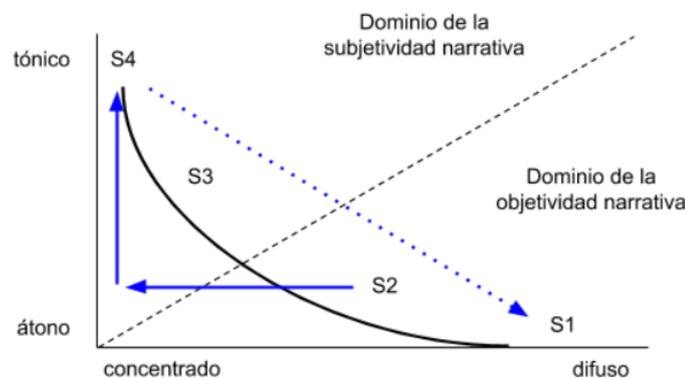
<sup>97</sup> “El narrador se sitúa por definición en el plano del discurso y se dirige a un narratario, mientras que los personajes se circunscriben al plano de la historia, se dirigen a otros personajes y, si desarrollan alguna actividad en cuanto narradores, lo hacen secundariamente y por delegación” (Garrido Domínguez, 1996, p. 151 – 152). Una cuestión similar, en que se dificulta reconocer al perceptor-focalizador y la voz narrativa es referida por el mismo Genette (1998): “Para mí, no existe personaje focalizador o focalizado: focalizado sólo se puede aplicar al propio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace” (p. 50). Este recurrir al autor, no obstante, este “salir de los protocolos de la ficción”, tiene poca relevancia para un análisis semiótico (Blanco, 2012).

Jost (1995). Seguimos a Riggan desde atrás de él, sin acceso a lo que él tiene en frente: la ventana de su habitación. Una vez que empieza a arrojar los objetos, en efecto, ya no podemos afirmar lo mismo. Esta es, por cierto, la primera oportunidad en la película en que el enunciador sugiere al espectador-enunciatario que los poderes del protagonista podrían no ser reales. La clave que nos lleva en esta dirección es que, luego de que se enfoca a Jake y se panea en dirección a lo que él ve, similar a un contraplano (Branigan, 1992), los poderes de Riggan desaparecen. Está usando sus manos y nada más. Esto parece ir acorde a la función adjudicativa de la cámara en el punto de vista (Prósper, 1991): la aparición de la mirada de uno interpela e interrumpe el dominio perceptual del otro. La instancia de enunciación, claro está, no tiene que hacer mucho para sugerir la inexistencia de las habilidades de Riggan. Mostrar a otro, sea Jake, Mike, Laura, etc. mirándolo, es suficiente. En el caso de Jake, lo que encontramos es una indicación de la percepción visual construida por el montaje interno del movimiento de cámara (Gaudrault y Jost, 1995). Lo que es más, en escenas siguientes, la mirada ajena se mantiene como un componente clave que desmiente los supuestos poderes que Riggan manifiesta en la banda de imágenes. Por cierto, ello no quiere decir que advierta que son falsos. Siguen siendo reales para él, pero ahora, gracias a una operación ocularizante, el espectador-enunciatario *sabe* algo que Riggan ignora: la dimensión del *saber* ha sido transformada, se le ha añadido una perspectiva.

Aquí, el enunciador ha dejado de privilegiar el punto de vista de Riggan. Nos hemos alejado de su visión y adoptamos la de Jake. La posición de la cámara colabora en este aspecto. En un momento, se encontraba próxima al actor, enclaustrándolo en primer plano o moviéndose erráticamente conforme él se desplazaba por el camerino, desenfocándolo o ladeándose, haciendo un equivalente figurativo con su inestabilidad emocional. Una vez lo dejamos a él y nos colocamos del lado de Jake, la quietud regresa. La cámara se mueve de forma puntual y mucho más controlada. Ahora bien, en un primer momento no podemos decir que hemos pasado a una *ocularización cero*, impersonal, sino a la *ocularización interna* de otro personaje, en este caso Jake. Sin embargo, la narración en ningún momento da motivos para sospechar que la visión de Jake sobre la realidad difiere en algo de lo que cualquier otro podría ver estando en su posición, un aspecto que concierne más a la mayor o menor opacidad de la percepción que a la identidad de quién esté viendo (Elsaesser, 2009). En otra escena, los poderes de Riggan también son interpelados: él cree llegar al teatro St. James volando, cuando en realidad había tomado

un taxi. En este caso, la cámara adquiere una posición mucho más impersonal, dando a entender que, sin importar quién vea a Riggan haciendo qué, sus poderes son ciertamente producto de su imaginación. Lo que es más, el taxista que le recrimina por no haber pagado el viaje tampoco tiene, hasta donde sabemos, algún tipo de trastorno que nos haga desconfiar de lo que cree ver (Elsaesser, 2009). Si el hecho de que Jake mira a Riggan destruir su habitación fuese un caso aislado, podríamos desconfiar de él. Pero el enunciador fílmico confirma, al repetir esto con otro personaje, que la visión del productor de la obra está mucho más cerca a la realidad objetiva de la diégesis que la de Riggan.

No obstante, esto no coincide con una *ocularización cero*, si bien la escena parte de ella. Ahora, el espectador-enunciario está en acceso a algo que Riggan no puede ver: que sus poderes no son reales, que todo está en su mente, que está volviéndose loco. Al priorizar la visión del enunciatario por encima del actante del enunciado, la instancia construye una *ocularización espectral* que, aunque es aprehendida como una sorpresa, en nuestra matriz toma la forma de una diseminación de la extensidad.



**Ocularización**

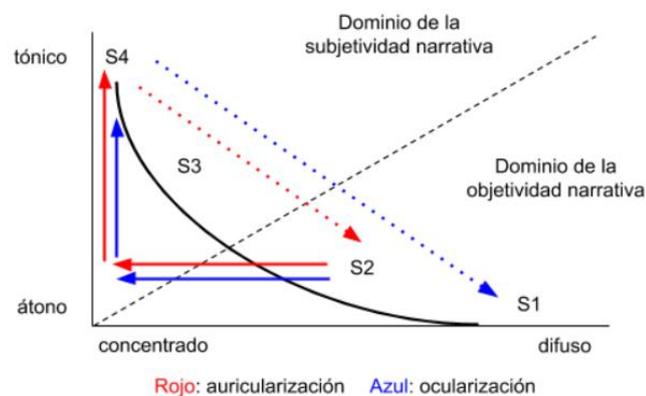
*Cero a I. interna:* transportación [S2 → S4]

*I. interna a espectral:* amortiguamiento [S4 → S1]

En lo que refiere a las variaciones de la banda sonora, tenemos una operación diferente. La voz de Birdman es un indicativo claro de que nos hallamos escuchando exclusivamente lo que Riggan puede o cree escuchar. Se trata de un recogimiento y un incremento del acento en una percepción intimista, es decir, una *auricularización interna primaria*. Claro está, la banda sonora parece penetrar con mayor frecuencia en la psiquis del personaje de Michael Keaton. Hasta este momento Birdman es solo una voz sin

cuerpo, una presencia que el enunciador no ve conveniente de manifestar visualmente por medio de la imagen, al menos no todavía. La prueba de esta agudización es que Riggan no solo escucha, sino que responde a lo que la voz le recrimina, la niega, le debate. La intromisión de Jake, igual a como ocurría con la imagen, también significa un cambio en el sonido. Birdman deja de hablar, al menos en apariencia, porque el hecho que Riggan parezca seguir respondiéndole (“¡Vete al carajo!... ¡Cállate ya!... ¡Déjame en paz!”) pone en tela de juicio el que realmente esta voz se haya callado. Otra explicación plausible es que el espectador-enunciario, ahora, sea incapaz de oírla, en cuyo caso habríamos de indicar que Birdman no ha dejado de hablar: tan solo se ha variado el nivel de la auricularización. Ahora, escuchamos *neutralmente* lo que cualquier otro personaje, estando en el lugar de Jake, escucharía, lo cual no equivale a decir que oímos exclusivamente como él oye.

De este modo, esta breve secuencia se expresa en el siguiente esquematismo, en el que se conjugan tanto la ocularización (que ya graficamos antes) con el recorrido ascendente y descendente de la auricularización:



#### Ocularización

*Cero a I. interna:* transportación [S2 → S4]  
*I. interna a espectral:* amortiguamiento [S4 → S1]

#### Auricularización

*Neutra a I. Primaria:* transportación [S2 → S4]  
*I. Primaria a Neutra:* distensión [S4 → S2]

Salvo algunas excepciones, el punto de escucha parece penetrar con mayor frecuencia y con más fuerza el umbral de la subjetividad interna del personaje, esto es, con un tempo más veloz y tono más intenso, a medida que restringe el campo de presencia

a su percepción: para ver *más* como Riggan, debemos ver *menos* como los demás y viceversa (Zilberberg, 2015). Ante esto, pareciera ser que la ideología perceptual de la película (que ya anunciamos en la sección anterior) es inversa a la dominante en Hollywood: que el sonido recibe una función narrativa que lo ubica por encima de la imagen (Chion, 1993). No obstante, el siguiente ejemplo demuestra una cosa diferente.

## 2. Ícaro vuela otra vez

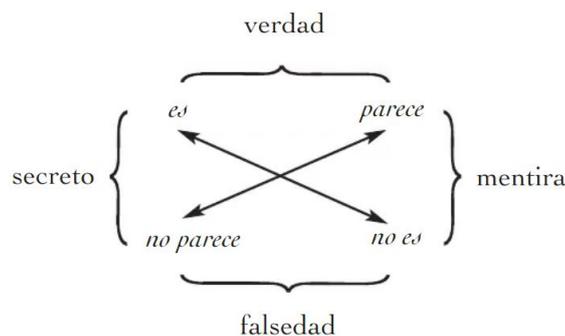
Empecemos esta segunda parte con una cita:

Desde el principio de su historia, la inquietud del cine ha consistido no solo en representar la mirada. Sino también en reproducir todas esas visiones que pasan por nuestras cabezas: imaginaciones, recuerdos, alucinaciones, imágenes mentales de todo tipo. Obviamente, la dificultad reside en diferenciarlas de las imágenes percibidas directamente en la realidad supuesta por la diégesis. (Gaudreault y Jost, 1995, p. 147)

Con estas breves palabras, los autores vinculan rápidamente las ‘imágenes mentales’ al estatuto de la ocularización interna, sin especificar si se refieren a una primaria o secundaria, por lo que la posibilidad queda abierta. Por nuestra parte, entendemos que toda intromisión no advertida (encubierta) de la psiquis de un personaje en la narración diegética conlleva por lo general un régimen de creencia falso o engañoso, en que un enunciador, introduciéndose en un claro proceso de manipulación modal, busca *hacer creer* al espectador-enunciario que las visiones ante él forman parte de la diégesis de la película. Greimas y Courtés (1990) vinculaban esto con el cuadrado semiótico de la *veridicción*<sup>98</sup>, cuya formulación canónica es la siguiente:

---

<sup>98</sup> En sus propias palabras: “La categoría de la veridicción se presenta, así, como el marco donde se ejerce la actividad cognoscitiva de naturaleza epistémica, que, mediante diferentes programas modales, trata de alcanzar una posición veridictoria, capaz de ser sancionada por un juicio epistémico definitivo”. (Greimas y Courtés, 1990, p. 434)



La tentación de ubicar una equivalencia entre las teorías de la semiótica discursiva y de la narratología fílmica de Jost parece ser obvia. Si hablamos puntualmente de las alucinaciones o delirios de un personaje, en ese caso puntual (y únicamente en ese) seremos capaces de decir que estas tienen, por lo menos, dos maneras de presentarse: o bien son evidentes divergencias de los acontecimientos de la diégesis (*no parece + no es = falsedad*), o bien se muestran como tales y luego se les comprueba como falsas (*parece + no es = mentira*). La imagen del enunciador desconfiable, tan evocada por Anderson (2016), solo tiene sentido en el segundo caso, en donde abiertamente existe una voluntad de encubrir el engaño, hacerlo pasar como real, aunque no lo sea. No obstante, siguiendo a esta autora, queda pendiente realizar una segunda diferenciación, es decir, entre un enunciador que manipula mostrando información falsa (*misreports*) o que simplemente no muestra algún elemento clave, que potencialmente delataría su mentira (*underreports*). La línea que divide ambos puede ser mucho más permeable de lo que se cree.

Pero debemos remitirnos a un ejemplo concreto para comprobar si esto es cierto. La ventaja del esquema tensivo por encima del cuadrado veridictorio resulta evidente. La gradualidad de la matriz tensiva, emparejada con las valencias respectivas de un cambio de ocularización y/o auricularización, es clave para analizar variaciones lentas o bruscas en este dispositivo. Lo que es más, al cuadrado greimasiano le es ajena la noción del afecto, la cual, como hemos visto, solo tienen cabida dentro de una eje patémico-deíctico como el cuerpo propio (Zilberberg, 2006, 2015, 2018).

Luego de enterarse que la crítica más importante de Nueva York piensa destruir su pobra a como dé lugar, Riggan pasa la noche bebiendo en la calle, en donde también duerme. Aquí sus actos son acompañados por una música de piano cuya fuente no se identifica en la diegésis, es decir, es un sonido extradieético, que supone una auricularización cero. Llegada la mañana, despierta oyendo la voz de Birdman, quien le

dice que, pese a no ser un “gran actor”, que eso no debería importarle, porque es mucho más que eso (Leshner et al., 2014). Aquí tenemos ya una intromisión de la auricularización interna, pero eso no nos dice mucho. Vemos a Birdman a diferentes distancias de Riggan, a veces volando por encima de su hombro, en otros por encima de él, a varios metros sobre el suelo y fuera del encuadre. No obstante, la distancia sonora parece mantenerse. Su voz, para no sufrir variación alguna ante estos cambios de posición, no puede estar en otro lugar si no es en la mente misma del personaje, aduciendo a una categoría *secundaria* de la ocularización, es decir, más intensa.

Es en el ámbito de lo visual que esta secuencia genera problemas. A fin de cuentas, en ningún momento se puede afirmar, sin miedo a equivocarnos, que Riggan mira frontalmente a Birdman. Siempre le da la espalda, nunca se voltea en su dirección. Estrictamente hablando, *el espectador-enunciatario puede ver a Birdman y por esa razón ve más que Riggan*. Con esto podríamos atrevernos a desplazarnos al límite de nuestra matriz, hacia una zona de atonía en la que la visión de la cámara supera la del personaje, es decir, una ocularización *espectatorial*, inédita en nuestro análisis.

No obstante, lo que ocurre después complica esta posibilidad. Al chasquido de sus dedos, un misil irrumpe en el espacio fílmico, destruyendo un auto y asesinando a una mujer con su bebé. Soldados y helicópteros aparecen, así como una bestia mecánica con forma de pájaro. “¡De eso es lo que estoy hablando! [...] Mira a esa gente, les brillan los ojos. Adoran esta mierda. Adoran la sangre, adoran la acción. No esta basura habladora, deprimente y filosófica” (Leshner et al., 2014), es lo que dice Birdman rompiendo la cuarta pared, mirando al lente de la cámara. Ahora bien, durante esta breve secuencia Riggan ha desaparecido de la pantalla, incluso si fue su acción (el chasquido de sus dedos) lo que aparentemente permitió un cambio tan radical de la puesta en escena, completamente disonante a lo que se ha visto hasta el momento. Pero la irrupción abrupta de estos elementos es menos desconcertante si consideramos que Birdman, antes del chasquido, le hablaba de una posible cuarta entrega de la saga homónima, en la que Riggan saldría del retiro y recobraría su fama. No sabemos si los elementos que aparecen en pantalla (soldados, misiles, el ave monstruosa) son recuerdos de la trilogía original noventera del superhéroe. En la diégesis, lo único que sabemos de esas películas es por un poster enmarcado en el camerino de Riggan, el cual él mismo destruye. Más allá de eso, todo queda en blanco. El espectador-enunciatario ignora la historia metadieética de Birdman, así como su identidad antes de asumir ese alias. Tampoco se dice quiénes eran

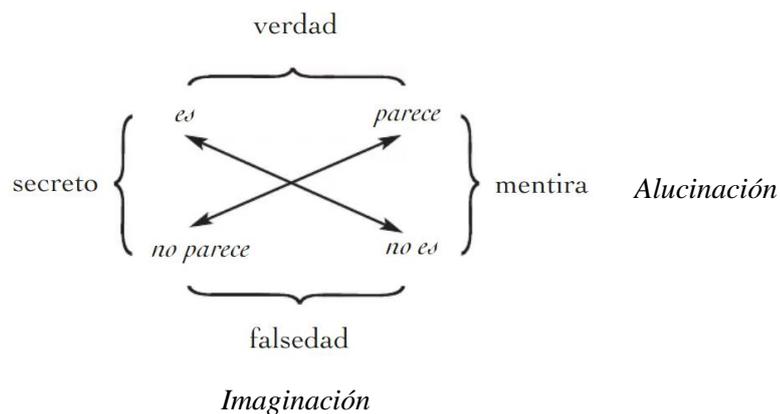
sus villanos, si está basado en un cómic o novela, ni cuánto recaudó exactamente, etc. En suma, el enunciador hace saber poco respecto a la saga de películas de Birdman que hizo famoso a Riggan Thomson, por lo cual el espectador-enunciatario no puede inferir que el helicóptero o la bestia alada sean recuerdos de películas que existen a manera de metarrelatos (cine dentro de cine), o si son construcciones mentales inéditas, correspondientes a una nueva entrega que continuase la historia del superhéroe veinte años después.

No obstante, si recordamos el monólogo del Birdman imaginado por Riggan, resulta más seguro afirmar que lo segundo es cierto, que lo que en realidad vemos no es una rememoración, sino una invención de la mente del personaje principal, *imaginación* que debe diferenciarse del *recuerdo* (Gaudreault y Jost, 1995). En ese caso, las fantasías de Riggan en esta secuencia no son retrospectivas, sino proyectivas.

La secuencia es diferente por otra razón. En las escenas anteriores, veíamos o escuchábamos algo que ocurría en el mundo de la diégesis, en los pasillos del teatro St. James o las calles de Nueva York. Era una intromisión de lo falso en lo real, por así decirlo. Eran, propiamente dicho, *alucinaciones*. Lo que tenemos ahora es una puesta en escena que de por sí es un artificio admitido como fantasioso, es decir, que *no implica el quiebre de lo real-diegético por lo irreal, sino el reemplazo total del primero por el segundo*. Cuando el espectador-enunciatario ve el combate entre los soldados y el monstruo, o a la mujer que es asesinada por el misil, lo hace con el conocimiento de que está presenciando algo que tanto él como Riggan perciben como una ficción, algo imaginario, a tal punto que, cuando la cámara lo vuelve a enfocar a él, todo ha regresado a la normalidad. Del mismo modo que el enunciador fílmico es invisible para la cámara, el cuerpo físico de Riggan abandona el espacio fílmico para que este se convierta en representación imaginaria de sus fantasías, independientemente de si estas se manifiestan en un plano subjetivo o no. Si se quiere retomar el cuadrado veridictorio, la aproximación más cercana sería la siguiente<sup>99</sup>:

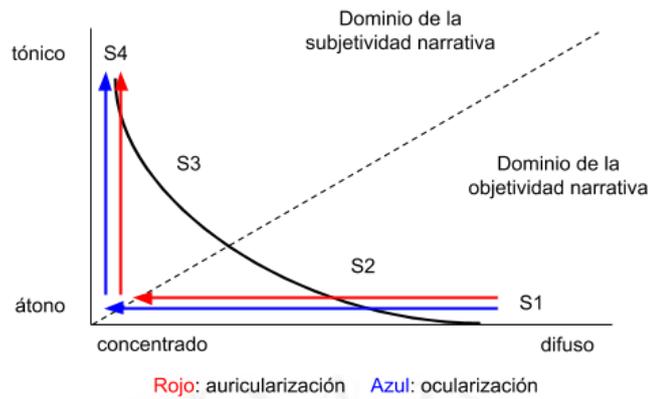
---

<sup>99</sup> Aquí conviene recordar las observaciones del propio Greimas (1989). Primero, la noción de veridicción como isotopía, articulada solo mediante la recurrencia de operaciones puntuales a lo largo del discurso y no algo dado de antemano. Por otro lado, la noción de que lo que conocemos como *verdad* (y que nos sirve para articular la categoría sémica de [verdadero vs. falso]) no es más que “un efecto de sentido”, relacionado un “hacer-parecer-verdad, es decir, en la construcción de un discurso cuya función no es decir-verdad, sino parecer-verdad”. Que el destinatario la admita como tal depende de las operaciones manipuladoras del destinatario, y de la “representación [del universo axiológico] que de este se hace el destinatario” (p. 127-128).



La diferencia clave aquí es que el personaje de Riggan es incapaz de diferenciar lo real de lo imaginario cuando se trata de una alucinación, mientras que en el caso de la secuencia que va desde 1:29:30 hasta 1:30:08 parece tener en claro que está ante algo ficticio, algo imaginario. Cuando la imaginación termina (“Y la próxima vez que chilles...”), solo entonces la cámara vuelve a enfocar al protagonista.

Las imágenes mentales (hasta donde sabemos eso es lo que es) encajan en lo que Gaudreault y Jost (1995) llamaban *ocularización interna primaria*, con la salvedad que, ahora, lo que tenemos es una representación fílmica de los estados de alma puros del personaje, incluso prescindiendo de los estados de cosas casi por completo, si es con estos comprendemos la realidad diegética de base. Cuando la fantasía termina, la cámara vuelve a enfocarse en Riggan y todo regresa a la normalidad, de golpe, por un rápido movimiento *tild down*. La operación de aumento y disminución, propios de la sintaxis intensiva, se grafican de la siguiente manera:



#### Ocularización

*Espectatorial a I. Primaria: sublimación [S1 → S4]*

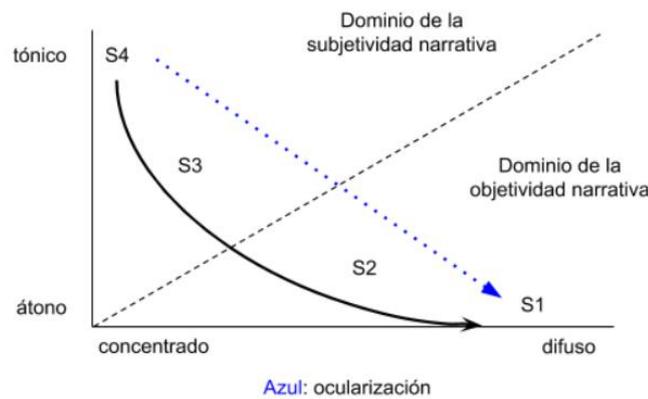
#### Auricularización

*Cero a I. Primaria: sublimación [S1 → S4]*

Estas acotaciones parecen poner en tela de juicio aquella división que proponía Anderson (2016) para películas con enunciadores desconfiables, la misma que los dividía en aquellos que ocultan (*undereport*) y aquellos que muestran información falsa (*misreport*), este último siendo, según la autora, un caso único de la enunciación fílmica. En efecto, cuando Riggan imagina el monstruo, los helicópteros o el misil, el espectador-enunciario es presentado con elementos falsos en lo que refiere al mundo ficcional construido por la película. Riggan nunca se movió un centímetro desde que chasqueó los dedos, y así la secuencia se revela como ilusión. Hasta aquí, tenemos un claro ejemplo de *misreport*, mostrar información falsa. No obstante, ¿qué hacer en el caso de las alucinaciones que recorren el resto de la película?

Tomemos la segunda parte de esta secuencia que estamos analizando. Riggan continúa escuchando la voz de Birdman en su mente y se le ve levitando hasta la cornisa de un edificio. Se escucha y se ve a la gente de la acera que se han reunido a verlo, temiendo que vaya a saltar. Se mantiene inmóvil en el filo del edificio hasta que un hombre, un buen samaritano, se acerca a él y le habla para hacerlo desistir. “¡Música!”, dice Riggan, y se oye el inicio de una sinfonía, la cual es interrumpida abruptamente cuando el buen samaritano le toca el brazo, jalándolo en su dirección y preguntándole si se siente bien o si tiene a dónde ir. “Sí, sé a dónde ir”, responde Riggan antes de correr a la cornisa y saltar, solo para salvarse de la muerte al usar sus ‘poderes’. Empieza a volar por las calles de Manhattan, hasta que el espectador-enunciario lo pierde de vista al verle ascender al sol.

Para este momento, se sabe ya que los poderes de Riggan son meras alucinaciones, por lo que estos no deberían sorprender a nadie. Es más, en la escena siguiente nuestro protagonista desciende de su vuelo en la puerta del St. James, y ordena que la música se detenga. Una vez ha ingresado al teatro, un taxista lo persigue y le recrimina no haberle pagado el viaje (asumimos que se refiere a Riggan, en vista de que nadie más entró al teatro). Las claves visuales informan algo puntual: el vuelo es una ficción, y la instancia de enunciación optó por mostrarnos un acontecimiento imaginado en lugar de un aburrido paseo en taxi. Con esto basta para identificar los ‘poderes’ como un caso de *ocularización interna primaria* (en tanto lo que se ve es una imagen mental, un delirio), para luego devenir en una *ocularización espectral*, en donde, por definición, vemos más de lo que Riggan ve; por ejemplo, que detrás suyo está el taxista, o que este le está gritando.



### Ocularización

I. *Primaria a Espectral*: amortiguamiento [S4 → S1]

Es en este tipo de situaciones donde las categorías de *undereport* (subinformar) y *misreport* (contrainformar) parecieran colapsar entre sí, o, al menos, aproximarse mucho. Por un lado, el enunciador fílmico optó por no mostrar una escena mundana, pero colocó en su lugar una secuencia imaginada que era totalmente falsa y solo después hizo evidente su engaño. Este tipo de acontecimientos parece ser una posibilidad admitida por la autora, especialmente cuando se trata de un personaje con trastornos mentales que le nublan el juicio sobre lo real: “Al focalizar a través de un personaje que, intencionalmente o no, juzga erróneamente la realidad, el [enunciador] cinematográfico puede presentar una versión falsa de la historia” (Anderson, 2016, p. 89). Es en estos casos donde la división entre subinformar y contrainformar se hace más difusa. En efecto, *mostrar* información falsa (contrainformación) puede implicar ya una forma de *no mostrar* (subinformación),

en el sentido que, para que la versión ilusoria no despierte sospechas, la versión real debe mantenerse oculta; mostrar a Riggan volando hasta el teatro es al mismo tiempo ocultar su viaje en taxi<sup>100</sup>. Lo contrario no parece ser cierto, en vista de que la instancia correspondiente puede restringir el acceso a la información sin necesidad de ofrecer una explicación falsa en su lugar, lo cual se consigue fácilmente con ayuda de una elipsis, tanto en cine como en literatura (Zavala, 2018).

Pero la voluntad de engañar no tiene sentido si no se admite, aunque sea implícitamente, la existencia de un espectador que deba ser engañado. Articulando la mentira, dosificando la información y contrainformando cuando tiene que hacerlo, el enunciador fílmico incorpora al espectador-enunciario como agente inmerso en el proceso semiótico-fenomenológico que consiste ver una película, con la salvedad que, para Zilberberg (2006, 2015, 2018) y Fontanille (2001), este solo se incorpora al discurso a la manera de un cuerpo propio, sensible y propioceptivo, mientras que para Baracco (2017) los espectadores son entidades autónomas, sujetos empíricos, pero que igualmente participan de un proceso cognitivo:

En una perspectiva pluralista, la construcción del mundo fílmico ha sido descrita como un proceso a través del cual el espectador participa en los significados del filme. Como expresión del pensamiento fílmico, el mundo fílmico le habla filosóficamente al espectador y pide una investigación filosófica basada en un enfoque hermenéutico. (p. 304)

La aclaración proviene del hecho que el autor, cuando utiliza el término ‘mundo fílmico’, no se refiere al mundo representado por el film, es decir, a la diégesis. En su lugar, Baracco (2017) lo usa para designar “el mundo percibido e interpretado por el espectador” (p. 75). Con todo, la desinformación permite identificar un aspecto crucial de la relación entre la diégesis y el espectador: la existencia de una instancia que manipula el montaje, lo presente y lo ausente, los ingresos y salidas, estableciendo mediante su

---

<sup>100</sup> Lo mismo podría aplicar a películas como *Joker* (2019) de Todd Phillips, en donde el personaje principal imagina tener una relación con la madre soltera que vive en su mismo piso, creyendo que está presente con él en un club de comedia, luego en la calle, después en el hospital. Más allá de cierto cuestionamiento por la causalidad y la rapidez con que ellos se vuelven una pareja, ningún elemento figurativo señala que ella era, en realidad, una alucinación. Solo después el enunciador fílmico muestra dichas escenas como realmente ocurrieron, revelando que el protagonista siempre estuvo solo. Una vez más, para *no mostrar* algo se tuvo que *mostrar* una mentira; la contrainformación llega de la mano con la subinformación. Entre mostrar algo falso y ocultar algo verdadero, de hecho, la distancia parece ser salvable, si es que consideramos a ambos términos al interior de una categoría mayor, a la cual podríamos llamar *desinformación*, que emerge, en la lógica de la semiótica estructural, como término categorial de ambos elementos contrarios (Courtés, 1997).

actuar un campo de presencia sobre el cual articular la narración (Fontanille, 2001). Aquella entidad que hemos denominado (con mayor o menor acierto) el enunciador fílmico.

### 3. “¿Papá?”

La secuencia que ocupa a esta última sección de nuestro análisis es, sin dudas, de las más enigmáticas de la película, y lo ha sido desde su estreno.

Riggan se ha disparado en el escenario, pero la bala le destrozó la nariz y él se salvó de una muerte segura. Despierta en el hospital con un vendaje en el rostro. Junto a él están Lydia y Jake. Este último dice estar eufórico por dos razones (la segunda mayor que la primera): Riggan está vivo, y su intento de suicidio ha hecho que la obra tenga excelentes críticas, incluso de quienes juraron destruirla en los tabloides. Prende a televisión a imágenes que muestran grandes masas de gente rezando por él, solidarios con su supuesto sacrificio. Un fotógrafo de prensa irrumpe en la habitación, y es echado por Jake hasta el corredor, donde se ve a muchos otros periodistas amontonados en la sala de espera. Entonces llega Sam con flores, entra al cuarto y su madre los deja a solas, y pueden intercambiar algunas palabras.

Sam se retira a buscar un jarrón para las flores. Riggan, completamente solo, se levanta y entra al baño, donde se retira los vendajes y alucina a Birdman sentado en el inodoro. “Adiós, y vete al carajo”, le dice. Cuando Riggan vuelve a su habitación, la luz del sol que hasta hace un momento entraba por la ventana se ha ido. Todo está azulado, el día está nublado y él ve una bandada de pájaros volando en el cielo gris. Como en un trance, Riggan abre la ventana de su cuarto, y la cámara lo pierde de vista. Cuando Sam vuelve, no encuentra a su padre por ningún lado. “¿Papá?”, dice sin obtener respuesta. Corre a la ventana. Algo en el cielo (más allá de lo que la cámara muestra) llama su atención, y sonrío antes de que la escena corte a negro. Se oyen dos voces riéndose, antes que los créditos empiecen.

La ambigüedad respecto a esta escena es ampliamente discutida. Murch y McGrath (2015) consideran que las intenciones de Iñárritu son justamente esas, con la salvedad de que tener posibilidades ilimitadas es lo mismo que no tener ninguna. Todo es posible, pero nada es seguro. En concordancia a nuestros objetivos, nos limitaremos a analizar las variaciones del punto de vista y de escucha en relación con las valencias

tensivas, y solo en un segundo momento podremos ofrecer una teoría de qué ocurre a nivel narrativo.

Partimos del supuesto de que el plano de la expresión y el plano del contenido, tanto en lo que refiere al cine como a cualquier semiótica-objeto, son solidarios entre sí, de tal modo que uno no puede permanecer invariable si el otro es afectado. Esto es planteado por Hjelmslev en los *Prolegómenos*, y es repetido numerosas veces por Fontanille (2001, 2017) y Zilberberg (2006, 2015, 2018) en diferentes momentos de su obra. De no ser este el caso, la semiosis<sup>101</sup> sería imposible. El principio de solidaridad recíproca se traduce al metalenguaje de la hipótesis tensiva con la siguiente máxima: *cualquier variación en la intensidad conlleva un cambio en la extensidad y viceversa*. Lo que es más, es a partir de la correlación de las valencias que se puede hablar de valor en el discurso. Su correlación en el espacio tensivo permite la formación de valores (Fontanille y Zilberberg, 2004).

En la secuencia, por ejemplo, uno debe atender al lenguaje de la cámara, su proximidad y lejanía respecto a los personajes antes de formular cualquier tipo de hipótesis del punto de vista (Prósper Ribes, 1991). Cuando se inicia la secuencia, enfocamos el techo del cuarto de hospital con un plano contrapicado, el cual luego descende hasta la cama, muy cerca de la cabecera. Con todo, pareciera que pasamos a ocupar la mirada de un personaje, el cual, por lo ocurrido antes, sabemos que probablemente sea Riggan. No obstante, cuando Jake entra al cuarto y empieza a hablarle a Riggan, su mirada no se conduce directamente a la cámara, como se podría esperar, sino unos centímetros a la izquierda. Con esto, se confirma que, aunque la cámara se aproxima mucho a ser un plano subjetivo, este no es el caso. No obstante, ello no quiere decir que no veamos lo que Riggan ve. La posición de la cámara y el nivel de ocularización pertenecen a dominios distintos, si bien el primero es indicativo del segundo (Gaudreault y Jost, 1995). Lo que tenemos en este caso no es tanto una solidaridad plena entre la cámara y el punto de visión de Riggan, sino una aproximación parcial, es decir, una *ocularización interna secundaria*, indicada por el montaje interno.

---

<sup>101</sup> Entendido a la manera de Fontanille (2017), como un proceso de articulación correlativa entre ambos planos, y que “determina la distinción y la reunión de los dos planos, y no al revés” (p. 314). El mismo autor define también una semiótica-objeto como el resultado de una semiosis. Este término, en realidad, es doblemente objeto: *objeto-de-la-semiosis*, por un lado; *objeto-de-estudio-del-semiótico*, por otro.

Cuando el periodista irrumpe en la habitación, la cámara se muestra mucho más impersonal. Pese a que sigue a Jake mientras repele al intruso, sus movimientos son tan erráticos como para ceñirse a lo que él ve. Cuando Sam ingresa al espacio fílmico, la cámara la sigue mientras avanza por el corredor de manera frontal, refiriendo a una instancia extradiegética próxima a una no ocularización, u *ocularización cero*<sup>102</sup>. Debido a la inexistencia de un actante-sujeto deambulando por el pasillo frente a ella, asumimos un punto de vista netamente impersonal, extradiegético.

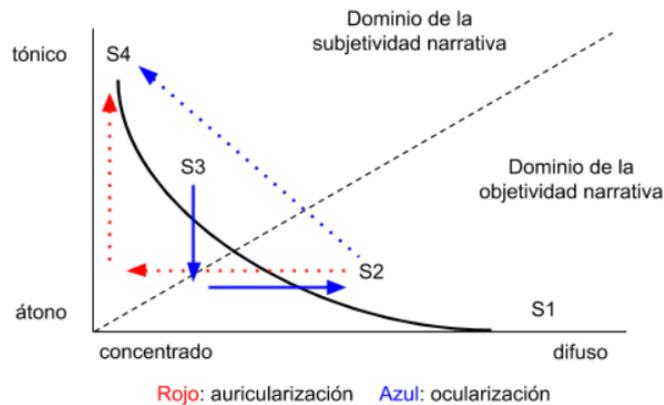
En lo que refiere al punto de escucha, la auricularización, el enunciador no informa de ninguna voz o música proveniente de la mente de Riggan. Lo que es más, la profundidad con la que se perciben los sonidos de la puesta en escena es, ante todo, determinada por las fuentes de sonido y su posición relativa al aparato cinematográfico: si recorremos el pasillo, oímos la voz del periodista y de Jake que están en él, del mismo modo que al alejarnos de ellos y volver a entrar al cuarto de Riggan, sus voces desaparecen detrás de la puerta cerrada. Con todo, no estamos más próximos a lo que oiría cualquiera que estuviese en el sitio de la cámara al momento de producirse el ruido, pero tampoco atestiguamos música ni sonidos que no correspondan al espacio-tiempo inmediato de la película, es decir, lo que se halla frente a la cámara o próximo a ella. Es una escucha *neutra* que nos ancla al momento presente.

No obstante, cuando Riggan ingresa al baño, ocurren dos variaciones importantes. Por un lado, ve a Birdman reflejado en el espejo, sentado en el inodoro, pero a través de un reflejo en la ventana del tocador. Su breve frase (“Adiós, y vete al carajo”) señala, al mismo tiempo, una ascendencia en la hipérbole tensiva, no solo porque la aparición fue impronta, sobrevenida, sino porque ahora hemos dado un paso más cerca de su subjetividad y sus alucinaciones, más próximos a sus estados del alma. Así, lo que era una mirada en *cero* deviene en una *ocularización interna primaria*, mientras que la *auricularización neutra* avanza al estadio siguiente, es decir, la *interna primaria* (S4). La primera variación del punto de visión, descrito en el anterior párrafo, se indica por una

---

<sup>102</sup> Esta afirmación tiene mayores repercusiones de lo que parece. Si partimos del hecho obvio que, cuando la cámara enfoca a un personaje el espectador-enunciador observa su rostro, cuerpo, ropa, etc. mientras él o ella no pueden, por definición, acceder visualmente a ellos, esto querría decir que todo plano del montaje que mostrase a un personaje correspondería de facto a una *ocularización espectral*, dándole la ventaja de la visión al espectador por encima del personaje. Esto evidentemente no se cumpliría cuando el personaje tiene frente a sí mismo un espejo y la cámara lo enfoca viéndose en él, o, claro está, cuando se trata de un plano subjetivo o que replique las alucinaciones del personaje, en cuyo caso pasamos a una ocularización interna, ya sea *secundaria* o *primaria*. Pero esto es solo especulación.

línea continua, mientras que las variaciones que acontecen dentro del baño aparecen con líneas punteadas.



#### Ocularización

*I. Secundaria a Cero:* disminución [S3 → S2]

*Cero a I. Primaria:* transportación [S2 → S4]

#### Auricularización

*Neutra a I. Primaria:* transportación [S2 → S4]

Como vemos, las transformaciones del punto de visión corresponden conjugar un tiempo lento y luego uno medio (Zilberberg, 2006), mientras que las del punto de escucha se ubican exclusivamente con un tiempo medio. Pese a que ambos cruzan el umbral que separa la subjetividad de la objetividad narrativa, el dominio sobre el tiempo es variado.

Lo que ocurre a continuación en la secuencia es el verdadero rompecabezas de muchos cinéfilos. El final de la película es, tristemente, la razón principal por la que esta es recordada hoy en día. Saber si la secuencia final del hospital es real o no, si Riggan sobrevivió a su intento de suicidio, si todo es un sueño, si él siempre estuvo muerto y la película en sí es el purgatorio, o una representación amable de este, no fueron, no son, ni serán los objetivos de esta tesis. Lo que haremos, lo que podemos hacer aquí, es limitarnos a identificar las claves visuales que permiten inferir el grado de ocularización y auricularización según la instancia de enunciación las plantea. Cualquier otro tipo de conclusión viene del lector de esta tesis, no de nosotros.

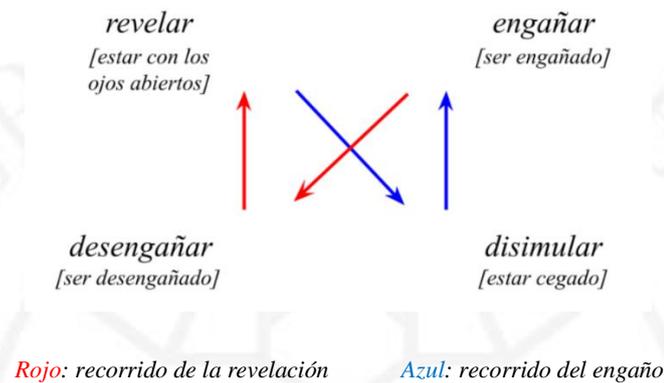
Retomemos de donde nos quedamos. Estamos en la *ocularización interna primaria*, es decir, el enunciador nos hace ver lo que Riggan ve, su última alucinación de Birdman sentado en el inodoro. A partir de aquí él se dirige a la ventana, ve una bandada de aves con fascinación y regresa la música sinfónica, la cual, según se ha mostrado antes,

él es capaz de escuchar y hasta de producir en su mente. Si este es el caso ahora, entonces los sonidos que oye el espectador-enunciario provienen de la mente de Riggan, en tanto nos encontramos en su universo cognitivo. El discurso audiovisual, en tanto genera isotopías veridictorias, obliga al simulacro del espectador a constantemente interpretar las claves audiovisuales con las que es confrontado, lo cual equivale a decir que, en tanto *acto epistémico*, implica “una operación de comparación de lo ‘propuesto’”, lo nuevo, y de lo que ya se sabe, es decir, “de la totalidad o de los fragmentos de ‘verdad’ que ya se poseen” (Greimas, 1989, p. 137).

¿Qué hacer, entonces, si el enunciador fílmico demanda anular algo que ya manifestó como verídico? Esto ya ha sido discutido antes, y ocurre que, desde que Jake ingresó al camerino a encontrar a un Riggan iracundo arrojando cosas por su habitación, todo se complica. El espectador-enunciario entiende que aquella presencia que le decía la verdad también le podía mentir; es más, desde un punto de vista más cabal, le ha mentido siempre, y es esa la condición de toda obra de ficción: nada es real; todo es, como quiere Baracco (2017), una percepción de una percepción. Pero el problema de una película de ficción no es ser *verosímil*, es decir, no se trata de ser considerado verdadero según los juicios veridictorios de una sociedad determinada, sino construir lo verdadero como efecto de sentido, restituyendo así la autonomía del discurso (Greimas, 1989). En lugar de ‘contar la verdad’, se busca un *parecer-ser-verdadero*. El propósito del actante-enunciador no es “la adecuación con el referente” extradiscursivo o con la opinión general, sino “la adhesión de parte del destinatario a quien va dirigido” (p. 128). Claro está, todo criterio con el cuál el espectador-enunciario evalúa los enunciados audiovisuales se fundamenta en los otros enunciados que ha atestiguado antes o que atestiguará después.

En un primer momento, esto se consigue con éxito. El espectador-enunciario espera ingenuamente que se le muestre la verdad, que el mundo de la diégesis se *revele* ante él sin más, y se sorprende cuando esto no ocurre, cayendo en cuenta que, en realidad, había sido *engañado*. Pero al construirse como un enunciador desconfiable, lo que la instancia pierde en credibilidad lo gana en intriga, obligando al simulacro del espectador a tomar un papel más activo en la construcción de la diégesis. Desde que se ve a Riggan

destruyendo su cuarto sin sus poderes, entra en acción un cierto *juego de la sospecha*<sup>103</sup>, que pone en alerta al espectador al momento de identificar, de ahora en adelante, qué es verdadero y qué es falso, y, lo que es más, cómo estar seguro de ello, cómo saber que su juicio sobre lo verdadero es verdadero. Cualquier demostración de sus poderes, o de la voz de Birdman, ahora se admite como una *disimulación*, un punto inflexivo previo a *ser engañado*, pero que no debe confundirse como tal.



No obstante, completar el recorrido por el cuadrado es más difícil de lo que parece. Ciertamente, el espectador-enunciario ya no se dejaría *engañar* tan fácilmente habiendo sido expuesto a información con anterioridad, información que le lleva a dudar de la veracidad de lo que ahora ve. En la secuencia final, no obstante, algo particular ocurre. Si Riggan salió por la ventana y no ha caído a su muerte, lo más lógico es inferir que está ‘volando’, es decir, alucina que vuela (*parece lo que no es*). No obstante, llega su hija, y ve algo en el cielo que la hace sonreír. Si se creía estar en la *ocularización interna primaria* de antes (lo cual es perfectamente plausible), la inclusión de otro punto de visión (el de Sam) equivaldría a pasar o bien a otra *ocularización interna* de otro personaje, o bien a una *ocularización cero*, impersonal. Si tomamos esto último, ahora somos confrontados con algo inédito: alguien más es capaz de ver el supuesto vuelo de Riggan, lo cual desmentiría el encuentro previo entre él y el personaje de Jake. En otras palabras: *el enunciador fílmico nos pide que pasemos por alto algo que él mismo parecía develarnos antes*, en apariencia negando, desengaño y sugiriendo que, de hecho, Riggan siempre tuvo poderes, en cuyo caso los valores verdadero/falso asignados hasta entonces

<sup>103</sup> Mantenemos nuestra prudente distancia de la *economía de la sospecha* de Groys (2010), que él establece como condición ontológica de todos los medios, incluyendo al cine. Nuestras preocupaciones, no obstante, responden menos a la ontología que a la semiótica.

se invierten. Las secuencias que desmentían esto (el viaje en taxi, la intromisión de Jake) eran, en realidad, las falsas, o, si se quiere, un *falso desengaño*. Pero estas reflexiones se caen apenas se recuerda que el enunciador fílmico ya nos ha sabido engañar antes. Haciendo que lo falso parezca verdadero, solo para eventualmente revelarse, ahora sí, como realmente es. Lo único que le impide volver a contradecirse es que la película termina inmediatamente después de su última manipulación.

Ahora bien, ¿qué tal si seguimos en la ocularización interna de Riggan? Pues técnicamente lo estamos. Si es verdad que Riggan está en el espacio en *off*, volando una vez más, lo que vería al mirar hacia abajo es a Sam, mirándolo desde la ventana. En una escena anterior (min 38:00) se ha utilizado este recurso: Riggan es el foco de la atención del espectador-enunciatario, pese a encontrarse en el espacio en *off*, mientras que la única que aparece es su hija, mirándolo. La misma puesta en escena funciona en la secuencia final. Pero esto tampoco es apuesta segura, en la medida que una misma configuración del espacio fílmico no es garantía de nada, en especial con una gramática audiovisual que depende de una instancia de enunciación tan esquiva y ambivalente como la que maneja los hilos de la película de Iñárritu. En una simple escena, el enunciador fílmico no solo complejiza el valor de verdad de los poderes de Riggan, también elimina todo criterio veridictorio firme que permitiera deducirlos.

#### 4. Aproximaciones a lo verdadero y lo falso

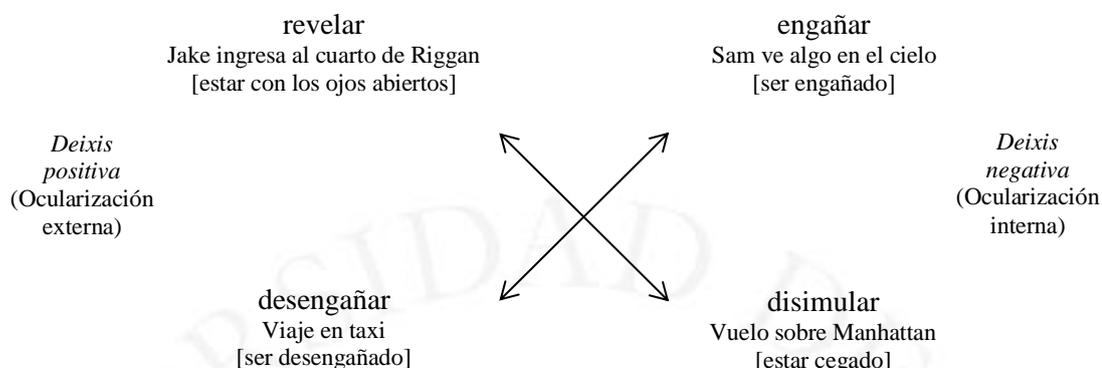
Por lo demás, algo nos queda por decir. Aunque se relacionen entre sí, algunas escenas que hemos estado discutiendo a lo largo de nuestros resultados son abiertamente *contrarias*, otras se *complementan*, y otras se *contradicen* abiertamente, pero es justamente eso lo que permite (al menos así lo creemos) ubicarlas al interior del cuadrado semiótico que manifestamos líneas arriba, que, si bien no formaba parte de nuestra metodología original, ha venido a complementar nuestro estudio sobre las operaciones de ocularización y auricularización.

Pues bien, partamos de un hecho evidente: la escena de Riggan volando al St. James (min 1:33:45) y el taxista que lo sigue detrás mantienen, entre sí, una relación asertiva, lo que equivale a decir que se definen mutuamente por oposición: se sabe que una es real si la otra es falsa. No obstante, el espectador-enunciatario, en este momento de la película al menos, está consciente de que el vuelo en sí es mero delirio, por lo que

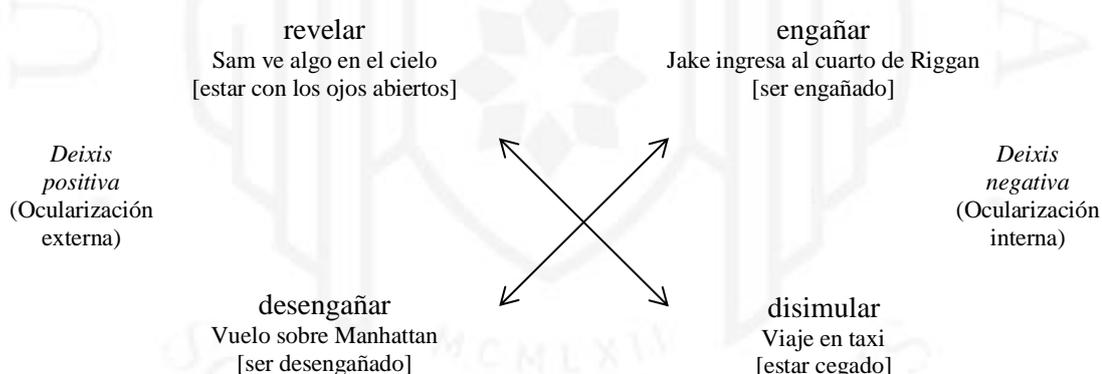
experimenta los acontecimientos como algo *disimulado*, porque, como dijimos, difícilmente se dejaría *engañar* ahora que *crea saber* la verdad; la aparición del taxista solo llega a confirmar que esto es así. Se sabría que el vuelo es una ilusión aún sin su intervención.

Por otro lado, la escena en la que Jack observa a Riggan destruyendo su camerino (min 1:01:16) y el plano final de la película en el hospital (min 1:52:15) también parecen oponerse mutuamente, en tanto una tiene que ser necesariamente un *engaño* y la otra necesariamente una *revelación*. Dependiendo de cuál se admita como engañosa, el cuadrado puede tomar una u otra forma. Si *Riggan no tiene poderes*, ello quiere decir que la secuencia final y el vuelo sobre Manhattan son alucinaciones, intentos, por medio de la ocularización interna, de burlar al espectador-enunciario, en cuyo caso los momentos de revelación serían el ingreso de Jake al camerino, así como el viaje en taxi, ambos momentos de ocularización externa. Si, por el contrario, *Riggan tiene poderes*, las posiciones se invierten: lo que Jake observa al ingresar al cuarto de Riggan es una estrategia contrainformativa (*misreport*) del enunciador fílmico para despistar al espectador-enunciario, lo mismo con el viaje en taxi; por otro lado, el vuelo sobre Nueva York y las secuencias finales en el hospital serían, en efecto, los momentos de *desengaño* y *revelación* respectivamente.

Primera posibilidad: *Riggan no tiene poderes*



Segunda posibilidad: *Riggan tiene poderes*



Lo que define ambos cuadrados semióticos es la relación de contrariedad. En esta, la presencia de uno de los términos habrá de suponer la presencia del otro, uno ha de ser verdadero para que el otro sea falso (Greimas & Courtés, 1990). En efecto, las escenas y lo que plantean se configura como información mutuamente excluyente: *Riggan no puede tener y no tener poderes al mismo tiempo*. Por su posición al interior de la narración, las escenas fundamentales son la rabieta de Riggan en su cuarto (momento en que, por primera vez, se advierte que él no tiene poderes) y la escena final en el hospital (donde

se observa que, en realidad, él podría tener poderes). En tanto suscitan momentos de sospecha respecto a su grado de veridicción, invocan, además, la mira del espectador-enunciario, demanda su asombro. Al mismo tiempo, en ambos cuadrados los semas de base y las negaciones de su sema contrario se complementan: en el primer cuadrado, la falsedad del vuelo sobre Manhattan *implica* la falsedad de aquello que Sam observa desde la ventana del hospital: si uno es un engaño, el otro debe serlo también. Lo mismo puede decirse de las escenas en que el taxista persigue a Riggan y cuando Jake lo ve destruyendo su camerino, ya sea que se les tome como *revelaciones* o como *engaños* (o pseudorevelaciones y pseudoengaños, por qué no). Su complementariedad es evidente y ambos términos del cuadrado resultan solidarios entre sí (Greimas & Courtés, 1990; Courtés, 1997). Por lo demás, por la posición en que se encuentran al interior del sintagma audiovisual, ambas escenas ocurren en momentos durante el film en que el espectador-enunciario ya *crea saber* la verdad, por ende no invocan su sospecha: cuando Riggan vuela, el espectador ya ‘sabe’ que es una fantasía; cuando el taxista lo sigue, el espectador-enunciario se desengaña de una falsa apariencia, mas no le es revelado nada que no supiera ya antes, o, al menos, no lo percibe como tal<sup>104</sup>.

Ahora bien, vemos que adaptar estos cuadrados a la lógica de la tensividad sigue pareciendo posible. En ese caso, se puede establecer una matriz que adapte los términos del cuadrado semiótico que Fontanille y Zilberberg (2004) habían esbozado, manteniendo los semas y sus negaciones respectivas, aunque prescindiendo de las relaciones lógicas y las operaciones que las vinculaban para, en su lugar, instaurar las modulaciones aspectuales que rigen la sintaxis tensiva, es decir, los repuntes y redoblamientos, para el caso de la ascendencia, y las atenuaciones y aminoraciones, cuando se recorre el camino opuesto, decadente (Zilberberg, 2000, 2006, 2015).

super-contrario átono s1	sub-contrario átono s2	sub-contrario tónico s3	super-contrario tónico s4
engañar	disimular	desengañar	revelar
repunte → ← aminoración		redoblamiento → ← atenuación	

<sup>104</sup> Recuérdese a Fabbri (2001), para quien el simulacro necesita más de la verosimilitud que la verdad.

En la ‘revelación’, verdadera sublimación del sentido, el enunciatario recibe aquello que no sabía que ignoraba. El espectador-enunciatario asiste a un encuentro abrupto, un espasmo de índole catastrofista que lo obliga a reevaluar todo lo que creía saber. El *parecer*, imperfecto por naturaleza, deja camino para la emergencia del *ser* de la narración. Se le informa, en suma, que ahí donde parecía que todo se había revelado sobrevive algo de misterio, que subsiste algo invisible en lo visible (Greimas, 1997). En el caso de *Birdman*, aquello último tiene menos de metáfora y más de evidencia. Lo verdadero estaba escondido bajo el velo de las alucinaciones, o, al revés, si se quiere, que las alucinaciones de la mundanidad de terceros, su insistencia en que los superhéroes solo existen en los cómics y en las pantallas, ocultaban su verdadera naturaleza al espectador-enunciatario, indispuestos a aceptar los ‘poderes’ de Riggan como reales. Sea cual sea el caso (no está en nuestros objetivos poner fin a este debate), el enunciador fílmico secunda estos ocultamientos y revelaciones, acercándose bastante a la figura del *agente doble* que tanto ha discutido Fabbri (2001), “especialista en la reversión de las apariencias y en la conversión de lealtades” (p. 103-104), menos interesado por los signos y más en sus tácticas, que a veces está de nuestro lado (revelándonos los secretos de la trama) y acto seguido nos traiciona, indispuesto a comprometerse de manera plena y que, a causa de ello, opera por encima de toda lealtad. Como tal no escapa, tampoco, a la dimensión afectiva del discurso. No es una impropiedad afirmar este *sentimiento de verdad*, un “efecto estésico-estético que hiere los sentidos y la imaginación como brusca irrupción de la cotidiana impostura del mundo” (Fabbri, 2001, p. 126), lo cual, claro está, no nos libra en ningún momento de estar “inmersos en la reversibilidad enigmática de las apariencias” (Fabbri, 2001, p. 125), donde la categoría *verdadero/falso* parece haber agotado su dialéctica y lo falso se ‘revela’ como verdadero, mientras lo verdadero se utiliza para engañar.

Hay sin duda mucho qué discutir de un simple juego del *parecer*. Nada más, pero tampoco nada menos. Mejor volvamos a nuestra matriz.

El engaño y la disimulación ocupan el intervalo de la atonía, comprendiendo esto como un relajamiento de la mira por una extensión de tiempo prolongada (seguimos, claro está, en una correlación inversa). Un engaño que suscitara la sospecha del sujeto manipulado (es decir, que despertase en él la atención vigilante propia de la sospecha) dejaría de inmediato de ser un engaño, al menos no uno bueno. En la génesis de toda ilusión efectiva está la condición fundamental de pasar desapercibida; el espectador-

enunciatario no debe advertir que se le está ocultando información relevante (subinformar) ni que se le muestra una información falsa (contrainformar) (Anderson, 2016).

Pero todo esto cambia cuando se le advierte del engaño. Cuando, propiamente dicho, se le *revela* (S1 → S4) que lo que se le iba diciendo y mostrando no era tan transparente, lo cual, claro está, no quiere decir que ahora lo sea. Pecaríamos de ingenuos si dijésemos que la revelación de una mentira supone indefectiblemente su verdad. En efecto: la revelación de la mentira no lo arroja necesariamente con la realidad de los estados de cosas al interior de la diégesis, sino con una *apariencia de verdad*<sup>105</sup>, que, a fin de cuentas, podría seguir siendo una ilusión segunda, mejor camuflada que la anterior<sup>106</sup>, pues, según se sabe, “las apariencias normales pueden ser tanto o más alarmantes cuanto que son imperceptibles, y la inocencia de sus apariencias es menos segura cuanto más dependan de ellas las personas implicadas” (Fabbri, 2001, p. 115). Sea cual sea el caso, revelar supone indefectiblemente un asombro, un momento estupefactivo que lleva a reevaluar la lógica veridictoria de la película<sup>107</sup>. Es ahí donde, por así decirlo, el espectador-enunciatario es capaz de recorrer la matriz en su cabalidad, evidenciando que, entre lo opacamente engañoso y la transparencia de la revelación, se hallan gradualidades intermedias y no siempre obvias.

Claro está que, una vez alcanzado el punto de revelación primigenio, toda segunda oportunidad será una revelación a medias, es decir, ya no una revelación sino un *desengaño*, que difícilmente supondrá un asombro semejante al primero, del mismo modo que cualquier intento de engañar será, de ahora en adelante, una mera *disimulación*, nunca tomada enteramente como verdadera. Un desengaño posterior podrá ser inesperado, incluso cómico, ligeramente tónico, pero no podrá retomar el mismo efecto patemizante que el original; algo semejante ocurre con la *disimulación*, en tanto la mira del

---

<sup>105</sup> Aquí conviene recordar los aportes de Greimas (1989) respecto al contrato veridictorio, el cual no busca anteponer al enunciador con una realidad extradiscursiva, sino que tiene, como fin último, lograr la adhesión del mismo a lo que el enunciador-manipulador plantea con su *hacer*.

<sup>106</sup> Piénsese, por ejemplo, en películas como *Inception* (2010) de Christopher Nolan, cuya escena final también plantea un final abierto que depende de saber si lo que vemos es real en la diégesis de la película, o si no estamos ante un mero sueño que ni el protagonista llega a advertir.

<sup>107</sup> En este momento, la instancia veridictoria encuentra un punto común con la semiótica del *evento* de Zilberberg (2015): “El surgimiento del *evento* le descubre al sujeto su ‘carencia de proporción’, su déficit definitivo; sin contemplaciones de ningún tipo, hace conocer al sujeto la limitación que desconoce y que, no obstante, lo constituye” (p. 124). Bajo estas premisas, toda revelación imprevista de un simulacro insospechado supone un pico de intensidad y el reconocimiento de lo que hasta entonces era desconocido, lo nuevo, lo inesperado. El espectador recibe aquello que no sabía que le hacía falta, irónicamente, cuando ya no siente su carencia.

espectador-enunciario se relaja ante la certeza de que lo que ahora ve, en realidad, es ilusorio. Es casi como si, una vez recorrido el intervalo supercontrario [S1 ↔ S4], tan solo quedara por explorar el intervalo de los subcontrarios [S2 ↔ S3], como si el umbral se convirtiera en un límite a la manera de una demarcación matricial (Zilberberg, 2018), al menos hasta que el enunciador vuelva a cuestionar las posiciones de lo verdadero y lo falso dentro de la narración, posiciones que, como el caso de *Birdman* demuestra, son siempre movibles, en cuyo caso la matriz demuestra una ventaja metodológica evidente sobre el cuadrado de Greimas. Lo que cambia, en todo caso, son las escenas y los fenómenos que se ubican en los diferentes términos matriciales, en las casillas que la estructura acoge y preserva: el vuelo sobre Manhattan, el viaje en taxi, Riggan levitando, etc.

Sea cual fuere la dinámica aspectual de los umbrales, algo queda claro: el *acto epistémico* greimasiano, en la medida que recurre a engaños y revelaciones, invoca una dimensión estética complementaria (Fabbri, 2001). Porque, claro está, además de adquirir un *saber*, el sujeto *padece* afectivamente un asombro, al encontrarse, ahora, en presencia de una *apariencia-de-verdad* inédita y que viene a neutralizar la anterior. Esto es lo que nuestra matriz se esfuerza por articular de un modo coherente.

No está de más manifestar nuestra matriz a la manera de una red, según lo demanda la epistemología tensiva.

enunciador ↓	enunciario		enunciador ↓
	<i>mira atenta</i>	<i>mira relajada</i>	
<i>revelación parcial</i>	Desengañar (s3)	Disimular (s2)	<i>ocultamiento parcial</i>
<i>revelación plena</i>	Revelar (s4)	Engañar (s1)	<i>ocultamiento pleno</i>

Advertimos desde ya algo sobre nuestra red: una cosa es el *hacer* del enunciador, el cual consigue o no que el enunciario crea en lo que se le muestra, y otra muy distinta es la intensidad de la mira de este último. Piénsese, por ejemplo, en el caso de *Fight Club* analizado por Anderson (2016) y mencionado por Elsaesser (2009). El éxito de la película

consiste en que el espectador-enunciario no advierta que el personaje de Tyler Durden es una invención de la mente del narrador o, al menos, depende de que su sospecha sea débil. Luego, sobreviene la gran revelación: el narrador sufre de un severo trastorno y alucinaciones, Tyler nunca fue real. Sobrevenido y desconcertado, su mira se intensifica ante el *hacer* del enunciador, el cual, por una vez, se ha dignado a mostrar la verdad (o lo que parece ser la verdad). Pero hay más: incluso después de esto, Tyler continúa apareciendo, interfiriendo con la trama y, como es de esperarse, el enunciador se mantiene firme a sus propias reglas y desengaña al espectador-enunciario cada vez que tiene oportunidad. En una secuencia, el protagonista busca detener el plan de Tyler, yendo a una furgoneta llena de explosivos en el sótano de un edificio. Tras desactivar la bomba, ‘Tyler’ se enfurece y lo muele a golpes, le tuerce el tobillo y lo arroja por las escaleras. No obstante, en todo este proceso la instancia entrecorta diferentes ángulos para reafirmar la ‘verdad’: el personaje está solo y su ‘golpiza’ es producto de su imaginación, por más que sus heridas no lo sean. Para este momento, el espectador-enunciario no se deja engañar. Sabe que Tyler no es real, y lo sabría incluso si el enunciador no se lo reconfirmase una y otra vez. Las disimulaciones y desengaños no persiguen ni logran ese objetivo. El espectador-enunciario no está engañado, y por la misma razón no puede revelársele nada que no sepa ya. Ambos extremos parecen ser difíciles de alcanzar; como si una vez experimentados los límites de la matriz, no existiera más opción que deambular entre los grados intermedios de ella, como si estos mutasen en límites.

Como se verá, una vez efectuada la *revelación* inicial nada vuelve a ser lo mismo, razón por la cual convendría asignarle un nombre que ya hemos utilizado en otra parte de esta tesis: la revelación se vive como *evento*, como instante de transformación y deslumbramiento, como realización sin actualización que comprueba la regencia de lo afectivo sobre lo cognitivo, y que, alcanzado su punto más álgido, prosigue a la ralentización del discurso (Zilberberg, 2000, 2018). Pero este retorno no es un regreso a los estados de cosas que antes ofrecía la narración: el espectador-enunciario ha sido arrojado de golpe a una perspectiva inédita sobre la diégesis, sobre lo que consideraba verdadero y ahora juzga como falso. Nada lo devolverá jamás a su ingenuidad primera; nada garantiza que esta no pueda volver a jugarle en contra, solo que con otros espacios, tiempos y actores. Lo que antes era una diégesis prístina y transparente se muestra ahora como opaca, manipulable y manipulada. La instancia ha develado su *hacer* y, con este, se ha señalado a sí misma (Fontanille, 2001).

## CONCLUSIONES: “*ADIÓS, Y VETE AL CARAJO*”<sup>108</sup>”

La percepción es selectiva, y no solo porque nuestro campo fenoménico se halle heterogéneamente distribuido. Su dinamismo responde a que dicha aprehensión elemental depende en igual medida de la atención y orientación del cuerpo. En otras palabras, percibir no responde a una simple captación pasiva de la extensidad, no se encuentra exclusivamente a merced del advenimiento de las formas del mundo. La responsabilidad de la selección recae, también, en aquella otra operación que la hipótesis tensiva reconoce: ese es el trabajo de la *mira*. Por ello Zilberberg (2015), sin perder de vista la operatividad epistemológica de la dependencia hjelmsleviana, concluye que la extensidad termina siendo regida por la afectividad, por los estados del alma del sujeto. Después de todo, “mirar el objeto es hundirse en el mismo, y porque los objetos forman un sistema en el que no puede mostrarse uno sin que oculte a otros”, la virtualización de estos últimos responde a una actividad guiada por una intencionalidad<sup>109</sup>; como tal, la presencia “no puede devenir objeto sin que los objetos circundantes devengan horizonte” (Merleau-Ponty, 1993, p. 87). Lo mismo que ocurre con la enunciación se aplica a la percepción: percibir algo es *hacerlo presente*, y, también, tomar una cierta posición respecto de él, en cuyo caso la nomenclatura de Genette (1989, 1998), la *perspectiva*, adquiere todo su sentido. Esta observación es transversal a nuestros tres objetivos, por más que cada uno halla merecido un subcapítulo propio e incluso un instrumento de análisis particular, sin por ello escapar a los principios elementales de la semiótica, la narratología y la fenomenología.

### **Sobre la sucesión de los modos de vivencia**

Nuestro primer objetivo específico es en realidad una extensión de aquello que ya se mencionaba en *Semiótica tensiva*: reconocer la tensividad como sincretismo de la tonicidad intensiva y la temporalidad extensiva, articuladas en el discurso ya sea como *evento* o como estado (*ejercicio*) y, desde ahí, ubicar formas de reconciliar la primera con

---

<sup>108</sup> Esto es lo último que le dijo Birdman a Riggan, o, al menos, lo último que creyó escuchar de él.

<sup>109</sup> O tensión, simplemente. El “fundamento de la significación, es decir, la estructura tensional de toda significación”, la cual nos lleva “más allá de una mera significación semántica”, hacia los fundamentos de la estesis (Blanco, 2012, p. 251).

la segunda (Zilberberg, 2006). Esta noción, graficada a la manera de una correlación inversa, nos llevó (quizá ingenuamente) a plantear una muy distinta en la que los valores del universo y del absoluto fuesen más bien de la mano, ya sea como suspenso o como aburrimiento. La materialidad secuencial del plano secuencia (Bazin, 1966; Rajas, 2008) permitiría, así, pasar de una simple hipérbola a una onda en el esquema tensivo.

Nuestro primer fracaso refiere a la modalidad del aburrimiento, la cual, al menos en lo que refiere a *Birdman*, no parece encontrarse o confirmarse, ni en la enunciación ni en el enunciado, ni en la narración ni en lo narrado (García-Noblejas, 1983; Bordwell, 1996). El problema parece ser el siguiente: el suspenso se definió a partir de un reordenamiento de las categorías de los modos semióticos (*eficiencia, existencia y junción*), pero lo mismo no parece ocurrir para el aburrimiento, en tanto los modos se sirven principalmente de las subvalencias de la temporalidad y la tonicidad. Una prolongación temporal que supusiera un declive (atenuación y aminoración) de la intensidad, rápidamente se articularía como una espera, expresada también en la fórmula *aún no* → *ya* (Zilberberg, 2006, 2018). No hay forma (al menos no vemos cómo) en que la afectividad del espectador-enunciario no intervenga de algún modo u otro en el devenir de las presencias y magnitudes tensivas: patemizado por lo imprevisto (*sorpresas*) o anticipando lo gradual (*espera*), añorando un retraso (*ya* → *aún no*) o demandando un encuentro (*aún no* → *ya*) (Zilberberg, 2006, 2018). El aburrirse no calza con ninguno de ellos.

No obstante, en lo que refiere al suspenso, nuestro análisis resulta mucho más fructífero. Lo primero que tuvimos que hacer fue recurrir a fuentes más propias de la narratología para confirmar que, en efecto, el suspenso hitchcockiano no es el único camino posible (Zilberberg, 2006; Zavala, 2015), y que una *espera intensiva* (en efecto eso es lo que es el suspenso), basada en el *no saber*, era viable. La transformatividad de los estados de cosas al interior de la narración era crucial en ambos casos, pero los resultados de dicha transformación narrativa no tenían por qué ser conocidos a priori por el espectador-enunciario. Si en el relato lo que primaba era el *no saber*, mera circulación modal, en el discurso lo que tomaba forma era una particular sintaxis de la espera, la cual ya había sido prevista por la hipótesis tensiva (Zilberberg, 2006). Pese a que nuestro punto de partida era el evento, comprendido como uno de los sincretismos posibles de los modos semióticos (Zilberberg, 2015), lo que tenemos no es exclusivamente una semiótica del *evento* ni una semiótica del estado (que bien podría resolverse con ayuda

de la sintaxis narrativa greimasiana<sup>110</sup>), sino una *semiótica de la espera*, que toma en cuenta las respuestas afectivas del cuerpo propio en tanto agente sincrético de la intensidad y la extensidad (Fontanille, 2001; Quezada & Blanco, 2014). Si dijimos que el suspenso tiene algo de sorpresa y algo de espera (esto es, algo de *evento* y algo de *ejercicio*), es solo en la medida en que los modos semióticos de base continúan siendo el repertorio virtualizado de sus funitivos (en sentido hjelmsleviano), los cuales, lo dijimos, eran el *sobrevenir*, la *mira* y la *concesión* (Zilberberg, 2015).

De esta forma, el suspenso, hitchckoniano o no, podría comprenderse con la fórmula tensiva *aún no* → *ya*: una magnitud se avecina, se acerca, y, ante su ‘no llegada’ (aún no), el espectador-enunciario se impacienta, se turba, demanda el encuentro con aquello que anticipa (ya). Estamos ante un enunciado concesivo: *aunque (A) aún no llega, (B) ya quiere que llegue*. La prolongación de la espera es directamente proporcional a la turbación del cuerpo propio, algo que no ocurre ni con el *evento* ni con el *ejercicio*. Entonces, se concluye que el suspenso saca algo del *evento* y algo del *ejercicio*. En tanto que lo que prevalece es la vivencia subjetal del cuerpo propio (la instancia de discurso, primero) y del espectador-enunciario (la instancia de enunciación, después) (Blanco, 2012), se trata, más bien, de una *semiótica de la espera*.

¿Qué ocurre con la continuidad de un esquematismo al otro? La onda no sería sino la representación gráfica de la continuidad postulada por la hipótesis tensiva (Fiorin, 2020a), pero, como vimos, esto requiere de condiciones bastante específicas: o bien se tiene una decadencia (a mayor extensidad, menor intensidad) seguida de una amplificación (a mayor extensidad, mayor intensidad), o bien las modulaciones ocurren al revés, amplificación primero y decadencia después. Aunque esto soluciona el problema a nivel gráfico, metodológicamente parece tener resistencias (Fontanille & Zilberberg, 2004). Ciertamente no habría una necesidad epistemológica de graficar la onda, pero, por nuestra parte, tampoco vemos razones para negarla como imposibilidad. Claro está, según discurren los acontecimientos del relato (Riggan suicidándose, la aparición física de Birdman, el vuelo sobre Manhattan, etc.) ninguna onda parece resistir la patemización del evento, el cual no solo se expresa gráficamente en una correlación opuesta, sino que invierte la dirección de las magnitudes en devenir a la manera de un contraprograma (Fontanille, 2001; Zilberberg, 2006). Aunque insistamos en la posibilidad de la onda

---

<sup>110</sup> Recuérdese que, para los autores, el esquema narrativo greimasiano prioriza los enunciados implicativos (*si... entonces*) dentro de la lógica narrativa (Fontanille & Zilberberg, 2004).

tensiva, nada nos libra de que esta pueda siempre graficarse como dos esquematismos independientes, al mismo tiempo que demuestra ser extremadamente vulnerable a la discontinuidad radical del *evento* (Dastur, 2000; Jullien, 2005).

Nuestra primera hipótesis específica planteaba la capacidad del plano secuencia para articular diversos modos de vivencia de manera sucesiva: además de la sorpresa y la espera, el suspenso y el aburrimiento. En lo que respecta al caso de *Birdman* (solo de este tenemos autoridad para hablar) diremos que ha habido un éxito y un fracaso: por un lado, pudimos comprobar el primero la existencia de las vivencias subjetales, con la clara excepción del aburrimiento. Claro está, en tanto sus manifestaciones han de ser ‘sucesivas’, la hipótesis es cierta solo si la onda lo es. Por ende, nuestra primera hipótesis puede habernos guiado a resultados interesantes, mas no ha sido plenamente confirmada por el análisis.

### **Sobre la integración del fuera de campo**

Sobre el fenómeno de la praxis enunciativa, esta mostró inmediatamente su utilidad metodológica al incluir la dimensión praxemática de la enunciación, es decir, la noción de que al repertorio virtualizado de las figuras se halla constantemente en expansión gracias a la inclusión del modo potencializado, el cual presupone, entre otras cosas, que las formas virtualizadas habrán de manifestarse previamente en el discurso (Fiorin, 2020a).

En efecto, describir en su momento a Birdman, a Sam, a Lydia o al propio Riggan Thomson como ‘ausencias’, fue algo arriesgado. La ausencia no se define sustancialmente sino relacionamente, por su imbricación con alguna presencia, de modo que toda definición es en realidad interdefinición (Greimas, 1971; Zilberberg, 2006). Es por ello que algunos actantes del relato en ocasiones eran clasificados de ausentes, otras de presentes, y siempre en contraposición a algún otro actante-sujeto/objeto que ingresara al espacio fílmico. Este último, claro está, representó una barrera cómoda que sirviese a nuestros objetivos, determinando el límite entre lo visible y lo invisible (Branigan, 1995; Gómez Tarín, 2002, 2008). A ello respondimos que ‘no visible’ no equivale necesariamente a una ausencia fenoménica, en cuyo caso convenía considerar el modo potencializado y el actualizado como umbrales dentro de una categoría que ya no

dependía estrictamente de la visión para establecer su metalenguaje. Podemos entrever aquí, una vez más, la primacía de lo visual sobre lo sonoro de la que habló Chion (1993).

En nuestro análisis, si algo no se hallaba del todo virtualizado o del todo realizado, si estaba ‘en vías de desaparecer’ o ‘en vías de ocurrir’ (Fontanille & Zilberberg, 2004), era porque el actante hablaba o establecía algún tipo de relación con actantes en el espacio fílmico (Lydia hablándole a Riggan desde el espacio en *off*, Birdman ‘reducido’ a una mera voz sin cuerpo hasta muy avanzada la película, el baterista fantasma, etc.). He ahí, pues, porqué su ‘no visibilidad’ no era homologable a una virtualización, a la ausencia, al menos no desde la lógica de la praxis. Y, justamente, por esa correlación entre una forma potencializada y otra actualizada es que decimos que nos encontramos ante una *praxis tónica*, donde ambas figuras parecían coexistir en el espesor discursivo de la película (Fontanille y Zilberberg, 2004; Fiorin, 2020a). Podríamos incluso ir más allá y afirmar que, de este modo, el enunciador fílmico manipula la *mira* del cuerpo propio del espectador, el cual se hallaba obligado a tomar la posición de enunciatario al momento del visionado empírico. La heterogeneidad de las formas del discurso se ve manipulada por el *hacer* del enunciador fílmico (Quezada, 1991; Courtés, 1997): moviendo la cámara para revelar al baterista, invalidar dicho movimiento para impedir ver el rostro de Riggan, rodear a los personajes en el ensayo mientras la luz se alista para caerle a Ralph en la cabeza, etc. Con ello no pretendemos decir que el movimiento de la cámara se manifieste como una enunciación enunciada, claro está, en la medida que este recurso, tan familiar dentro de la gramática audiovisual, se experimenta como parte del enunciado y no un simulacro de la enunciación. Como se ve (y como afirmamos antes), no toda enunciación está enunciada, y el simulacro de la enunciación no es la única marca posible dentro del nivel enunciativo (Filinich, 1998).

Como afirma Merleau-Ponty (1993), algo no puede desprenderse del horizonte y volverse objeto sin que los demás objetos devengan horizonte. El *hacer* del enunciador<sup>111</sup> fílmico, respecto a las modulaciones de la categoría presencia/ausencia que la praxis enunciativa articula, no puede eludir esta constatación, con la salvedad que entre lo realizado y lo virtualizado hay posiciones intermedias (Fiorin, 2020a). La diégesis no

---

<sup>111</sup> Y, por extensión, de la instancia de enunciación de la que depende. Esta “tiene a su cargo el reparto entre el principio de participación y el principio de exclusión”; de esta forma, “para conducir su tarea, es decir, el ordenamiento del mundo [del discurso], debe someter al aspecto, o sea, aspectualizar los principios que pone en marcha; sin introducir al menos un umbral, el principio de exclusión sería prisionero del ‘todo o nada’ [...]”. (Zilberberg, 2018, p. 97-98)

puede evitar fundamentarse en este juego de la presencia, pero no por ello se aboga únicamente a lo que se muestra en pantalla, sino que engloba lo ‘no mostrado’ y el efecto de sentido particular de una ausencia visual mas no fenoménica, así como la presencia latente de un manipulador primigenio que nunca *se dice*, pero siempre dice (Metz, 2002; Groys, 2010; Blanco, 2012)<sup>112</sup>.

En el caso de Baracco (2017), la diferencia entre diégesis y mundo fílmico resulta ahora algo problemática. Según esta, una cosa es el mundo ficcional articulado por el relato, la historia inferida a partir de los acontecimientos, y otra muy distinta es la imagen que el espectador-enunciario<sup>113</sup> se hace de él. Como tal, podría quedar una objeción: decir esto equivale a pensar que la película muestra una ‘realidad’, simulada e inmanente que la percepción del espectador vendría a deformar, frente a la insistencia de que la diégesis (y la película en su totalidad) no es otra cosa que aquello que se infiere de ella, en cuyo caso la distinción entre diégesis y mundo fílmico sería inoperante. La distinción puede que, en la práctica, sea redundante: el espectador no sabe más de la película que lo que llega a percibir e inferir de esta. Para fines del análisis, no obstante, se debe mantener la diferenciación entre el uno y el otro, con la muy importante aclaración de que Baracco (2017) parte de un espectador empírico, psicológica y filosóficamente constituido, mientras que el espectador-enunciario es una unidad sintáctica del discurso (Greimas & Courtés, 1990)<sup>114</sup>. He ahí el porqué de su distinción, la cual no afecta mayormente nuestros resultados, sino que se limita a señalar la importancia de establecer ese *no-yo* de la enunciación (el enunciario) y del acto del lenguaje correspondiente, los cuales, por lo demás, desde hace mucho tiempo forman parte integral del metalenguaje semiótico y narratológico (García-Noblejas, 1983; Greimas & Courtés, 1990; Quezada, 1991; Gaudreault & Jost, 1995).

---

<sup>112</sup> Es esto mismo lo que se entiende por enunciación cinematográfica: “ese momento en que el espectador [enunciario], escapándose del ‘efecto ficción’, tuviese la convicción de estar ante el lenguaje cinematográfico como tal”, un repentino sobrecogimiento, traducido en palabras como un ‘estoy en el cine’ (Gaudreault & Jost, 1995, p. 52).

<sup>113</sup> El término es nuestro, no de Baracco.

<sup>114</sup> En todo caso, podríamos decir que el ‘mundo fílmico’, cuya construcción supone “un proceso a través del cual el espectador participa en los significados del filme” (Baracco, 2017, p. 304), podría entenderse mejor desde la perspectiva de un simulacro modal del enunciario por el enunciar, es decir, una estrategia de este buscando anticipar las conjeturas de su contraparte de la enunciación, recordando que esta pareja (enunciador/enunciario) está siempre implícita en el enunciado (Courtés, 1997; Filinich, 1998). En suma, Baracco (2017) no tiene necesidad de implicar en la enunciación cinematográfica nada que esta no haya construido ya. Quizá, después de todo, el ‘mundo fílmico’ sea una respuesta innecesaria a una carencia que nunca fue tal cosa. Pero esto es solo especulación.

Nuestra segunda hipótesis específica, que aseguraba la pertinencia de formas semióticas en el fuera de campo como magnitudes del campo de presencia en *Birdman*, sin necesidad de integrarse al espacio fílmico o visible, queda así confirmada.

### **Sobre la estructura matricial de la ocularización y la auricularización**

Aunque no las graficamos antes, nuestras matrices de la ocularización y auricularización partían, como demanda la hipótesis tensiva, no de términos simples sino complejos (Fontanille & Zilberberg, 2004; Zilberberg, 2006). Es decir, la matriz, en tanto articulación aspectual del devenir del sentido, tiene como base el entrecruzamiento de dos dimensiones a la manera de una red, la cual ahora presentamos.

	tonicidad	atonía
subcontrariedad	<i>ocularización interna secundaria</i>	<i>ocularización cero</i>
supercontrariedad	<i>ocularización interna primaria</i>	<i>ocularización espectral</i>

Lo mismo ocurre para el caso de la auricularización, si bien la distribución que hacen Gaudreault y Jost (1995) no es terminológicamente homologable con el punto de visión, lo cual nos llevó a incluir, también, un cuarto término al metalenguaje (auricularización neutra) para satisfacer las condiciones del análisis tensivo:

	tonicidad	atonía
subcontrariedad	<i>auricularización interna secundaria</i>	<i>auricularización neutra</i>
supercontrariedad	<i>auricularización interna primaria</i>	<i>auricularización cero</i>

Junto con la inclusión de la matriz, las teorías del punto de vista cinematográfico se benefician de los escritos de Anderson (2016) y Elssaeser (2009), demostrando las particularidades de la enunciación cinematográfica en comparación con otro tipo de discursos (el literario, por ejemplo), al mismo tiempo que nos hizo virar en nuestros

instrumentos y revisar, si bien brevemente, los paradigmas semióticos de la veridicción y la posibilidad del enunciador como *agente doble* (Greimas, 1989; Fabbri, 2001).

Así, desde la semiótica discursiva, encontramos una divergencia y una convergencia. La primera es la clara predilección por el metalenguaje de Greimas y Courtés (1990), optar por un enunciador fílmico antes que un narrador fílmico, como sí hace gran mayoría de los narratólogos. En la jerarquía del discurso, la pareja narrador/narratario, tan común entre los textos de Anderson (2016), Prósper (1991), Branigan (1995) o Gómez Tarín (2008), no siempre existe, por la sencilla razón de que la instancia de enunciación no tiene la obligación de desembragar al enunciador o al enunciatario en el enunciado (Quezada, 1991; Blanco, 2012; Fiorin, 2020b). Por otra parte, la convergencia se da en el ámbito aspectual del discurso, si es que admitimos que “la aspectualidad no es tal vez otra cosa que la dialéctica entre lo *absoluto*, enfrentado a la alternativa del todo o nada, y lo *relativo*, encargado de desenmarañar lo más o menos” (Fontanille & Zilberberg, 2004, p. 335). Esto es, más o menos ocularizado, más o menos auricularizado. En *Birdman*, la dinámica del punto de visión y de escucha, además de invocar la noción semiótica de la fiducia, la dinámica entre los límites (espectatorial/interna primaria) y los grados (cero/interna secundaria) resulta bastante fértil para ejemplificar las diferentes formas de manifestación del personaje homónimo: primero como una voz (auricularización), luego como una aparición física (ocularización), en cuyo caso la categoría visualidad/sonoridad pareciera empezar a sintetizarse en la metacategoría de la focalización, si bien Gaudreault y Jost (1995) separan el *ver* y el *oír* del *saber*.

Una pregunta resulta ahora incómodamente urgente. Nuestra hipótesis señalaba que las modulaciones aspectuales (repunte, redoblamiento, atenuación y aminoración) de una manera bastante amplia. Como se sabe, la sintaxis tensiva se sirve de ellas y las especifica, ya sea para la sintaxis intensiva (aumentos y disminuciones), ya sea para la extensiva (selecciones y mezclas). Zilberberg (2015) es bien claro al decir que, de cara al análisis, en lugar de conjugar las sintaxis de una manera descuidada o pródiga, ha de establecerse la prevalencia de una de ellas. Pues bien, nuestras matrices, ¿se benefician más de la sintaxis intensiva o de la extensiva? Haría falta un metaanálisis para determinar la mayor o menor pertinencia de la una o de la otra, siendo que, en principio, nos parece igualmente válido hablar de un *aumento* de la ocularización o de una *selección* del actante en el cual el relato se oculariza, sin que ninguna formulación se vea opacada por la otra.

Por último, las múltiples modulaciones aspectuales que presenta la narración de *Birdman* solo en apariencia constituyen un problema para nuestra hipótesis. Si bien habíamos contemplado cuatro, los desplazamientos del punto de visión y de escucha fueron bastante más complejos (además de S1 a S2, de S2 a S3 y hasta S3 a S1), lo cual nos llevó a emplear una nomenclatura propuesta por Zilberberg (2006) en *Semiótica tensiva* para completar el análisis.

Esto nos lleva a concluir que nuestra hipótesis específica número tres demostró ser insuficiente para explicar la complejidad del dispositivo visualidad/sonoridad que la instancia de enunciación de la película construye a lo largo del relato, si bien su planteamiento de base demuestra la pertinencia del *hacer* del enunciador fílmico de cara a la diégesis (quien, por extensión, está facultado para regular las ocularizaciones y auricularizaciones). Que el espectador-enunciario sepa distinguir una ocularización de otra es fundamental para comprender, por ejemplo, si Riggan tiene o no poderes, si realmente sobrevivió a su intento de suicidio, o si la escena del hospital es una fantasía. Pese a la diferenciación de Gaudreault y Jost (1995), la pareja ver/no ver demuestra tener repercusiones considerables para la dimensión del *saber*.

Para terminar, aclaramos que si bien la semiótica del aburrimiento no pudo ser hallada aquí, no por ello deberíamos descartarla como imposibilidad y planteamos que su búsqueda podría continuar, si bien no necesariamente dentro de los parámetros del cine narrativo. Por otra parte, enfatizamos la importancia de retomar las premisas de Zilberberg (2006) respecto a la subdimensión de la tonicidad, según aparece en *Semiótica tensiva*, pues, como dimos cuenta, las cuatro modulaciones aspectuales de la matriz resultaron insuficientes de cara al objeto de estudio, siendo que en dicho libro se ubica una discretización mucho más minuciosa del mismo fenómeno que, a nuestro juicio, no recibe la atención que merece. Además, exhortamos a todo el que haya leído esta tesis a que aproveche las matrices de ocularización y auricularización como instrumentos de análisis, tanto para descubrir sus potencialidades como para corregir sus excesos y carencias. Lo segundo no es menos importante que lo primero.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía*. Adriana Hidalgo editora.
- Anderson, E. (2016). Telling Stories: Unreliable Discourse, Fight Club and the Cinematic Narrator. *Journal of Narrative Theory*, 40(1), 80 - 107.
- Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricœurian Method for Film Interpretation*. Springer International Publishing.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón Editor.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2010). *Camera lucida. Reflections on Photography*. Hill and Wang.
- Bazin, A. (1966). La evolución del lenguaje cinematográfico. En *Qué es el cine* (122-139). Rialp.
- Belting, H. (2015). Imagen, médium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 153-170.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC>
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI.
- Blanco, D. (1989). *Claves semióticas. Comunicación/Significación*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2012). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2018). *Semiótica del texto fílmico*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas*. Amorrortu.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 55(3), p. 16 - 28.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2008). *Film Art: and introduction*. McGraw-Hill.
- Branigan, E. (1975). Formal Permutations of the Point-of-View Shot. *Screen*, 16(3), p. 54 - 64.

- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Routledge.
- Çağlayan, O. (2014). *Screening boredom: the history and aesthetics of slow cinema* (Tesis doctoral). Universidad de Kent, Kent, Reino Unido.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Cátedra.
- Castañeda, A. (2013). Sobre la estética de las intensidades en el cine digital. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (80), 145-152.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Contreras, M.J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes*, 12, 13-29,
- Cook, P. (2007). *The Film Book*. BFI.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Gredos.
- Dargis, M. (16 de octubre de 2014). Former Screen Star, Molting on Broadway. *The New York Times*: Recuperado de <https://www.nytimes.com/2014/10/17/movies/birdman-stars-michael-keaton-and-emma-stone.html>
- Dastur, F. (2000). Phenomenology of the event: waiting and surprise. *Hypathia*, 15(4). <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2000.tb00360.x>
- Debray, R. (2016). *Elogio de las fronteras*. Gedisa.
- Deleuze, G. (1990). *Logic of Sense*. The Athlone Press.
- De Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.
- De Saussure, F. (2004). *Escritos sobre lingüística general*. Gedisa.
- De Souza, M. (2015). Django livre: tradução intersemiótica do cinema para as histórias em quadrinhos. *Anais do VISAPPIL – Estudo do Linguagem*, 1, 386 – 401.
- Eberwein, R. (1980). The Filmic Dream and Point of View. *Literature/Film Quarterly*, 8(3), 197 - 203.
- Elsaesser, T. (2009). The Mind-Game Film. En W. Buckland (Ed.), *Puzzle films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Gedisa.
- Fabbri, P. (2001). *Tácticas de los signos. Ensayos de semiótica*. Gedisa.
- Fabbri, P. (2017). *Elogio del conflicto*. Sequitur.

- Filinich, M. I. (1998). *Enunciación*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Fiorin, J. (2020a). Duas concepções de enunciação. *Estudos Semióticos*, 16(1), 122-137. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172329>
- Fiorin, J. (2020b). *Sintaxe e estratégias do nível discursivo: Enunciação* (Webinar). Centro de Pesquisas Sociosemióticas.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2015). La inmanencia: ¿estrategia del humanismo? *Tópicos de seminario*, 33(1), 291-331.
- Fontanille, J. (2017a). *Cuerpo y sentido*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2017b). *Formas de vida*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. y Zilberberg, Cl. (2004). *Tensión y significación*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Galofaro, F. (2008). La colonna sonora in Eyes Wide Shut. *Ocula*, 9. Disponible en <https://www.ocula.it/files/OCULA-9-GALOFARO-La-colonna-sonora-in-eyes-wide-shut.pdf>
- García-Noblejas, J. J. (1983). *Poética del texto audiovisual*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Síntesis.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós.
- Genette, G. (1970). Fronteras del relato. En *Análisis estructural del relato* (pp. 193-208). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Gómez Tarín, F. (2002). *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, España.
- Gómez Tarín, F. (2008). *Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales*. Santiago de Compostela, España: Asociación Española de Investigación de la Comunicación.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Gredos.
- Greimas, A. J. (1989). *Del Sentido II. Ensayos semióticos*. Gredos.
- Greimas, A. J. (1997). *De la imperfección*. Fondo de Cultura Económica.

- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado para una teoría del lenguaje. Volúmen I*. Gredos.
- Groys, B. (2010). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. PRE-TEXTOS.
- Henry, M. (2010). *Fenomenología de la vida*. Buenos Aires: Prometeo.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos.
- Illesca Nájera, M. D. (2014). La vivencia del cuerpo propio en la fenomenología de Edmund Husserl. En A. Xolocotzi y R. Gibu (Coord.), *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad* (pp. 15 – 26). Plaza y Valdés Editores.
- Jullien, F. (2005). *Del tiempo. Elementos de una filosofía del vivir*. Arena Libros.
- Kramer, K. (2016). Subjective Identity Takes Flight: Magical Realism in Birdman. *Montview Liberty University Journal of Undergraduate Research*, 2(1).  
Disponible en: <http://digitalcommons.liberty.edu/montview/vol2/iss1/10>
- Kohn, E. (31 de agosto de 2014). Review: Why ‘Birdman’ is the First Modern Showbiz Satire. *IndieWire*. Recuperado de <https://www.indiewire.com/2014/08/review-why-birdman-is-the-first-modern-showbiz-satire-22702/>
- Landowski, E. (2015). Modos de presencia de lo visible. En *Pasiones sin nombre. Ensayos de sociosemiótica* (197 - 214). Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores*. Cactus.
- Leone, M. (2019). Sentidos del intervalo: el giro digital en la semiótica de las culturas. *deSignis* (30), p. 93 – 103.
- López Saens, M. (2014). De Husserl a Merleau-Ponty: del cuerpo propio como localización de sensaciones al movimiento de la *chair*. En A. Xolocotzi y R. Gibu (Coord.), *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad* (pp. 35 - 82). Plaza y Valdés Editores.
- Martínez Expósito, A. (2006). Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine. *ALPHA* (23), p. 181 – 200.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 - 1968) Vol.1*. Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1971). *La prosa del mundo*. Taurus.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Murphy, T. (2012). Defining the reliable narrator: The (mostly) marked status of the first-person fiction. *Journal of Literary Semantics*.

- Parret, H. (2017). *Epifanías de la presencia*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Prósper Ribes, J. (1991). *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Fundación Universitaria San Pablo Ceu.
- Prósper Ribes, J. (2013). El sistema de continuidad: montaje y causalidad. *Historia y Comunicación Social* (18), Número Especial Octubre, 377-386.
- Orr, C. (24 de octubre de 2014). Birdman: A Giddy Fantasia of Broadway (and Superheroes). *The Atlantic*. Recuperado de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/birdman-a-giddy-fantasia-of-broadway-and-superheroes/381849/>
- Ortega y Gasset, J. (2019). *Ideas y creencias y otros ensayos*. Alianza editorial.
- Quezada, O. (1991). *Semiótica generativa. Bases teóricas*. Lima: Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima (Cicosul).
- Quezada, O. y Blanco, D. (2014). Modos de inmanencia semiótica. *Tópicos de Seminario*, 31, 117-138.
- Rajas, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica de continuidad* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Raviv, O. (2016). The Cinematic Point of View: Thinking Film with Merleau-Ponty. *Studia Phaenomenologica* (26), 163–183.
- Silvestre, A.P. (2017). *Análisis de la estructura narrativa de Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)*. Alejandro G. Iñárritu, 2014 (Tesis de pregrado). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
- Souriau, É. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.
- Stam, R., Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Paidós.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film*. Princeton University Press.
- Tatit, L. y Bevidas, W. (2017). Potencialidades de la narrativa greimasiana. *Tópicos de seminario*, 37(1), 49-72.
- Todorov, T. (1970). Las categorías del relato literario. En *Análisis estructural del relato* (pp. 155-192). Editorial Tiempo Contemporáneo.

- Van Heiningen, O. (2017). *The Unexpected Virtue of Transgression Sound and Image Relations in Birdman* (Tesis de pregrado). Radboud Universiteit Nijmegen, Nijmegen, Países Bajos.
- Yacavone, D. (2012). Spaces, Gaps, and Levels. From the Diegetic to the Aesthetic in Film Theory. *Music, Sound and Moving Image*, 6(1), 21 - 37.
- Yacavone, D. (2016). Film and the phenomenology of art: Reappraising Merleau-Ponty on cinema as form, medium, and expression. *New Literary History*, 47(1), 159 – 186.
- Zavala, L. (2015). *Narratología y lenguaje audiovisual*. Universidad Nacional de Cuyo.
- Zavala, L. (2018). *Para analizar cine y literatura*. El Barco Ebrio.
- Zeccheto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Abya-Yala.
- Zilberberg, C. (2000). *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Zilberberg, C. (2015). *La estructura tensiva*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Zilberberg, C. (2018). *Horizontes de la hipótesis tensiva*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

### **Películas citadas**

- Leshner, J., Milchan, A., Skotchdopole, J. y Iñárritu, A. (productores) e Iñárritu, A. (director). *Birdman o (La inesperada virtud de la ignorancia)* [Cinta cinematográfica]. E.U: Regency Enterprises, New Regency Pictures, M Productions, Le Grisbi Pictures, TSG Entertainment y Worldwide Entertainment.