

Niveles de significación en el relato audiovisual de ficción

JAIME CARRASCO ZANINI RINCÓN

Departamento de Síntesis Creativa

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

jzanini@correo.xoc.uam.mx

BRUNO F. DE VECCHI ESPINOSA DE LOS MONTEROS

Departamento de Síntesis Creativa

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

bdevecchi@yahoo.com

PALABRAS CLAVE

Niveles de significación

Relato audiovisual de ficción

Significado explícito

Significado presupuesto o implícito del enunciado

Significado sugerido o implícito de la enunciación

Historia

Discurso

KEYWORDS

Levels of significance

Fictional audiovisual story

Explicit meaning

Budget or implicit meaning of the statement

Suggested or implied meaning of the enunciation

History

Speech

Partiendo de dos marcos teóricos cercanos pero diversos, el propuesto por la semántica de Oswald Ducrot, y por la semiótica, de Tzvetan Todorov y Seymour Chatman, se muestra la complejidad de los niveles de significación que pueden estar presentes en los relatos audiovisuales de ficción. Algunos de estos tipos de significación se ejemplifican con relatos audiovisuales comerciales que se sitúan en el contexto en que fueron creados y en los que circularon, para señalar posibles lecturas de las significaciones presentes no explícitas en esos relatos.

Starting from two close but diverse theoretical frameworks, one proposed by semantics by Oswald Ducrot, the other proposed by semiotics by Tzvetan Todorov and Seymour Chatman, the article shows the complexity of levels of significance in fictional audiovisual stories. Some of these types of signification are exemplified with commercial audiovisual stories that are placed in the contexts in which they were produced and also in those where they circulated, showing possible readings of the non-explicit meanings present in those stories.

En este artículo se aborda la cuestión de los diferentes niveles de significación en el relato audiovisual de ficción, se utiliza la conjunción de dos marcos conceptuales. En primer término, los conceptos desarrollados por Oswald Ducrot quien, desde la semántica, habla de la significación explícita y de la que se da a través de implícitos, sean en el enunciado (lo presupuesto) o en la enunciación (lo sobrentendido) (Ducrot, 1986: 29-43). En segundo, el formulado desde la perspectiva estructuralista de la semiótica, en la que diversos autores como Tzvetan Todorov (Todorov, 1996: 163) y Seymour Chatman (Chatman, 1978: 19) emprenden el análisis del relato a partir de concebirlo formado por dos elementos: la historia y el discurso.

Al combinar estos dos marcos conceptuales se apreciará la complejidad de los fenómenos de significación en un relato audiovisual. Para ejemplificar, se hará uso de algunos relatos cinematográficos de ficción con las siguientes películas y series de televisión: *The Cider House Rules (Las reglas de la vida)* (Lasse Hallström, 1999), *Scarface (Cara cortada)* (Howard Hawks, 1932), *Scarface (Cara cortada)* (Brian De Palma, 1983), *The Untouchables (Los intocables)* (Brian de Palma, 1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *The Tree of Life (El árbol de la vida)* (Terrence Malick, 2011) y *24* (serie de TV creada por Joel Surnow y Robert Cochran, 2001-2010).

LO EXPLÍCITO Y LO IMPLÍCITO EN EL ENUNCIADO Y LA ENUNCIACIÓN

Ducrot aborda los fenómenos de significación en el lenguaje verbal que operan de forma explícita o implícita, ya sea en el enunciado o en la enunciación; en este análisis ampliaremos su concepción al lenguaje audiovisual.

Cuando la significación se da a nivel explícito, los involucrados reconocen esta comunicación vehiculizada de manera directa por el lenguaje que se ha utilizado. Cuando se opera a nivel implícito, lo que se quiere significar no necesariamente es reconocido en forma inmediata y evidente por los destinatarios involucrados en el proceso de comunicación, aunque esto forma parte del intercambio simbólico y los procesos de significación.

Los niveles no explícitos (o implícitos) serán interpretados de acuerdo con lo siguiente:

- a) lo que esté expresado de manera tácita por la forma en que está construido el enunciado, aunque ello no dependa de la situación de enunciación o contexto.
- b) premisas que se encuentran no expresadas explícitamente, pero están presentes en la situación de la enunciación o en el contexto.

De acuerdo con lo propuesto por Ducrot (1982: 12-17), los significados no explícitos son de dos tipos:

- Implícitos del enunciado (presupuestos)
- Implícitos de la enunciación (sobrentendidos)

Frente a la propuesta de Ducrot, proponemos desde el inicio una variante que nos parece más clara y que considera los tres niveles de significación con una terminología modificada en cuanto a lo sobrentendido:

- lo explícito
- lo presupuesto o lo implícito del enunciado
- lo sugerido o lo implícito de la enunciación

Un ejemplo presentado por Ducrot para ilustrar estos conceptos, utilizando un enunciado verbal, es el siguiente: *Juan le dice a Pedro, Luis ha dejado de fumar*. La significación explícita del enunciado es que Luis ya no fuma más. Por la forma en que está construido el enunciado *Luis ha dejado de fumar*, existe el significado implícito *Luis fumaba antes*. Adicionalmente, si en el contexto presente en la enunciación se tiene el caso de que Pedro fuma, éste puede pensar que Juan le está tratando de sugerir que si Luis ha podido dejar de fumar, él también lo puede hacer. Como se puede apreciar, este significado sólo podría ser posible si en el contexto de la enunciación existe la premisa de que Pedro fuma y se le presenta al destinatario como algo sugerido. De hecho, si Pedro se incomoda con Juan y le dice que lo deje de molestar con tal asunto, éste puede argumentar que él no le ha mencionado algo sobre dejar de fumar, y que esa idea la ha pensado Pedro.

EL RELATO, LA HISTORIA Y EL DISCURSO

Los fenómenos de significación en un relato de ficción audiovisual pueden ser muy

complejos, por eso se requiere de un marco conceptual sobre el relato.

Es bien conocido que los formalistas rusos fueron los primeros en desarrollar y diferenciar dos nociones contenidas en una narración literaria. En primer término, el concepto de *siuzhet*, que previamente había sido entendido por otros autores como tema, pero ellos lo concibieron como el conjunto de procedimientos para construir la narración y que estaba relacionado con el estilo; la noción de *siuzhet* desarrollada por los formalistas rusos fue posteriormente traducida como trama. El segundo, el de *fábula*, al que se refirieron como el material conformado por los sucesos realizados por los personajes involucrados en la historia, según Boris Eichenbaum (1992: 86, 90 y 92):

Shlovski cambió la idea tradicional acerca de *siuzhet* como un conjunto, un número de motivos, y lo trasladó de la esfera de conceptos temáticos a la de conceptos constructivos. De este modo, el concepto de *siuzhet* adquirió un sentido nuevo, que dejó de coincidir con el concepto de *fábula*, y la composición del *siuzhet* entró en la esfera del estudio formal como una propiedad específica de las obras literarias (...). El establecimiento de distintos procedimientos en la composición del *siuzhet* (la construcción escalonada, el paralelismo, el encuadre, el hilvanado, etc.) determinó la diferenciación entre los elementos de la construcción de una obra y los elementos que forman su material: la *fábula*, la elección de los motivos, personajes, ideas, etc. (...) Shklovski formula la diferencia entre *siuzhet* y *fábula*: El concepto de *siuzhet* se confunde demasiado a menudo con la descripción de los sucesos, con lo que propongo llamar convencionalmente *fábula*. En realidad, la *fábula* no es sino el material con el que se configura el *siuzhet*...

Desde la perspectiva estructuralista diversos autores retomaron con diferentes terminologías lo desarrollado por los formalistas rusos respecto a la diferencia entre *fábula* y *trama* (*siuzhet*). Así Umberto Eco afirma que:

La *fábula* es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente... La trama, en cambio, es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie con sus dislocaciones temporales,

sus saltos hacia adelante y hacia atrás (o sea, anticipaciones y *flash-back*), descripciones, digresiones, reflexiones parentéticas. En un texto narrativo, la trama se identifica con las estructuras discursivas (2001: 145-146).

Tzvetan Todorov utiliza una terminología diferente para referirse a los mismos conceptos: historia por fábula y discurso por trama. Él considera que:

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo: podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer (...) Chklovski sostenía que la historia no es un elemento artístico sino un material preliterario, para él sólo el discurso era una construcción estética (...) Sin embargo ambos aspectos, historia y discurso, son igualmente literarios. La retórica clásica se habría ocupado de los dos: la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio* (1996: 163).¹

Otro autor que utiliza la misma terminología de historia y discurso es Seymour Chatman. Para él, la historia es el contenido o cadena de eventos: acciones, hechos o sucesos, más los llamados existentes: personajes y lo relacionado con el entorno y lugares donde ocurren dichas acciones o hechos; la historia pertenece a lo que se conoce como diégesis. El discurso se refiere a la expresión y tiene relación con los medios a través de los cuales el contenido es comunicado. En términos sencillos, la historia es lo que es representado; el discurso, el cómo, o sea, la forma en que es representado (Chatman, 1978: 19).

¹ Hay que señalar aquí que Todorov comete una omisión, ya que si bien la *dispositio* es parte del discurso la *elocutio* también forma parte de él.

LA SIGNIFICACIÓN EN EL RELATO

En un relato hay dos niveles de significación: el que se da en la historia y el que se da en el discurso; es decir, en la cadena de acciones de la narración, por un lado, y en la forma (y eventualmente el orden) en que esa narración es presentada de manera específica, por otro. La significación en la historia se puede dar de forma explícita, implícita en el enunciado o en la enunciación; a nivel del discurso, la significación se produce de manera explícita e implícita, ya sea en el enunciado o en la enunciación. En un relato audiovisual, entonces, se tienen tres formas de significación en dos niveles, lo que da seis posibilidades:

1. Significación explícita en la historia
2. Significación implícita en el enunciado en la historia
3. Significación implícita en la enunciación en la historia
4. Significación explícita en el discurso
5. Significación implícita en el enunciado en el discurso
6. Significación implícita en la enunciación en el discurso

LA SIGNIFICACIÓN A NIVEL DE LA HISTORIA

Cuando se habla de la significación a nivel de la historia, ésta se puede dar en forma explícita y puntual a través de las acciones representadas, y de forma especial a través de enunciados verbales o diálogos.

Como ejemplo, tenemos la siguiente situación de la película *The Cider House Rules* (*Las reglas de la vida*) (1999) del director Lasse Hallström:

Participan tres personajes: el Dr. Larch (director del orfanatorio, si lo considera necesario realiza abortos), Homer (joven huérfano de mayor edad y ayudante del Dr. Larch en atención médica ginecológica; él se niega a realizar abortos) y Buster (huérfano adolescente). Estos personajes están cavando una fosa para enterrar el cadáver de una adolescente de 14 años que ha muerto a causa de un aborto practicado por una persona sin los conocimientos adecuados y cuyo resultado había sido fatal para la madre. Mientras cavan, el Dr. Larch critica los motivos de Homer para no practicar abortos.

Dr. Larch (dirigiéndose a Homer): *Homer, si esperas que la gente sea responsable*

por sus hijos tienes que darles el derecho a decidir si tienen hijos o no. ¿No estás de acuerdo con eso?

Homer: *¿Por qué no son responsables de controlarse, para empezar?*

Dr. Larch: *¿Respecto a esta niña? ¿Esperas que ella sea responsable?*

Homer: *No estoy hablando de ella. Estoy hablando de adultos. Usted sabe a quiénes me refiero.*

(Elipsis) Los mismos tres personajes en el auto de regreso al orfanatorio, después de enterrar a la adolescente. Buster conduce el auto. Continúan con la discusión previa:

Dr. Larch: *Me asombra que aún tengas expectativas tan altas de la gente.*

Homer: *Me alegra que yo lo divierta.*

Dr. Larch: *Considéralo de esta manera. ¿Qué elección tiene Buster? ¿Cuáles son sus opciones? Nadie lo adoptará jamás.*

Homer: *Considérela así: Buster y yo estamos sentados aquí a su lado, podríamos haber acabado en el incinerador* (refiriéndose a como se deshacían en el orfanatorio de los fetos de los abortos practicados por el Dr. Larch.)

Dr. Larch: *Feliz de estar vivo bajo cualquier circunstancia. ¿Ésa es tu posición?*

En ese momento Buster se distrae con la discusión al tomar una curva y por poco provoca que el auto salga de la carretera. Finalmente logra controlar el automóvil. El Dr. Larch y Homer se le quedan mirando a Buster después del susto.

Homer: *¿Feliz de estar vivo? Sí, supongo que sí.*

En esta secuencia casi todos los diálogos tienen una significación explícita a nivel de la historia, a excepción de dos: el primero es cuando Homer le responde al Dr. Larch: *“Considérela así: Buster y yo estamos sentados aquí a su lado, podríamos haber acabado en el incinerador”*. El cual funciona en el contexto creado por la misma historia, en la que

ya hemos visto, previamente, que incineran los fetos de los abortos practicados por el Dr. Larch. La manera como se formuló este parlamento es a través del uso de la figura retórica del eufemismo, y por ello la significación se produce a través de un implícito en el enunciado. El segundo caso es el último diálogo de Homer, que después del susto por la distracción de Buster al conducir y estar cerca de tener un accidente, le contesta al Dr. Larch “¿Feliz de estar vivo? Sí, supongo que sí”. Aquí hay una significación doble: por una parte es la respuesta explícita de Homer a la pregunta del Dr. Larch, pero por otra, Homer ironiza respecto a haber estado cerca de tener un accidente y estar todavía vivo. Utiliza la figura retórica de la ironía. En esta sección de la película se puede apreciar una parte de la argumentación (de forma explícita en esta situación) que desarrollan los autores a nivel de la historia para defender la postura de quienes buscan apoyar a las mujeres que deciden interrumpir su embarazo. Aunque es importante hacer notar que en otras partes del film los argumentos no son presentados necesariamente de manera explícita, sino a través de implícitos ya sea en el enunciado o en la enunciación.²

La cuestión de la significación a nivel de la historia, a través de lo implícito en el enunciado, puede ser ampliada. Por lo general, la historia como un todo vehiculiza una idea central, que es el elemento alrededor del cual se estructuran los acontecimientos de la historia. Esta idea es la que está contenida en el concepto de premisa formulado por Lajos Egri (2009: 30-61).

La premisa, según Egri, sintetiza la significación global de la historia a partir de combinar los tres elementos estructurales básicos de la misma (Figura 1).

La idea generada por la historia en la premisa generalmente se da como un implícito del enunciado, concibiendo toda la historia representada como el enunciado mismo. En casos excepcionales, la premisa puede ser presentada en forma explícita.

Un ejemplo de una premisa que adquiere significado a través de lo implícito en el enunciado a nivel de la historia se tiene en la película *Scarface (Cara cortada)* (1983) del

premise = carácter activo + desarrollo básico del conflicto principal + conclusión del conflicto principal

Figura 1.

director Brian De Palma. La premisa es parecida a la del *Macbeth* de William Shakespeare: hacerse del poder a través del uso de la violencia conduce a ejercer el poder de manera violenta y despótica, lo que lleva al aislamiento y a ser destruido por los mismos medios violentos.

Esta idea se genera de manera implícita en el enunciado al relacionar todas las acciones que conforman la historia para buscar así un significado de carácter general.

A nivel de la historia también puede haber significación a través de los implícitos de la enunciación. Como ya se ha comentado, en este caso la significación depende de la relación que se establece entre elementos que forman parte de la historia y elementos que se encuentran de manera implícita en la situación de la enunciación o contexto de la recepción (percepción, fruición o consumo).

Para ejemplificar este concepto, se recurrirá a *Scarface (Cara cortada)* (1983) de Brian De Palma. En el momento histórico en que se hizo, la sociedad estadounidense tenía gran preocupación por el aumento de la delincuencia, provocada por el creciente consumo de drogas prohibidas (especialmente la cocaína), suministradas por mafias de narcotraficantes. La película presenta a las bandas de narcotraficantes integradas fundamentalmente por migrantes de origen latinoamericano, con especial énfasis en los cubanos que huyeron masivamente por la apertura del puerto Mariel, en abril de 1980, por el gobierno cubano, aunque también hay entre los mafiosos personajes de origen colombiano y boliviano; éste es un elemento de la propia historia. Para una audiencia estadounidense, y en ese contexto histórico, *Scarface* sugiere, sin decirlo explícitamente, que el aumento de la delincuencia en los Estados Unidos ha sido provocado por los migrantes de origen latinoamericano. Sin lugar a dudas, éste es un mensaje xenófobo contra estos migrantes, que nosotros rechazamos tajantemente. Para segmentos de la audiencia estadounidense poco informados y con prejuicios raciales, sin embargo, esa significación puede haberse producido³ y el

mensaje xenófobo que se apoya en los prejuicios de ese auditorio probablemente haya sido entendido con claridad.

LA SIGNIFICACIÓN A NIVEL DEL DISCURSO

La significación a nivel del discurso se obtiene por la forma en que la historia es narrada y se puede presentar tanto explícita como en forma de implícitos del enunciado o de la enunciación.

Un ejemplo de significación explícita a nivel del discurso se tiene en la serie *24*, creada por Joel Surnow y Robert Cochran en 2001. Ésta se caracteriza por tener un desarrollo temporal en el que la duración de la representación es la misma que el tiempo en que transcurren las acciones en el mundo de la historia, es decir que un episodio –que dura en pantalla una hora– corresponde a una hora en el tiempo de la historia, y cada temporada –de 24 capítulos– corresponde a un solo día. Para enfatizarlo, de manera explícita se incluye en diversos momentos un reloj que va señalando la hora. Esto le da a la serie un sentido de tiempo real y de urgencia que podría haber sido conseguida con otras formas de construcción del discurso audiovisual (elipsis, por ejemplo),⁴ que son los que se utilizan en otros relatos.

Es importante señalar que el contexto en el que se genera esta serie de televisión es el de la declaración de guerra por parte de los Estados Unidos al islamismo radical, al que se culpa de perpetrar los atentados terroristas en contra de las Torres Gemelas de Nueva York y el Pentágono, motivo que se utilizó para justificar la invasión de Afganistán y par-

³ Más adelante recordaremos que la película de De Palma es un *remake*, y que en la película original (*Cara cortada, 1932, Howard Hawks*) el mensaje xenófobo ya estaba presente, aunque en ese caso se mencionaba que los culpables del aumento del crimen no eran latinoamericanos, sino migrantes italianos.

⁴ Por otra parte, deja abierta la posibilidad de hacer otras historias complementarias, *spin ups*, etc. con lo que sucede en los restantes 364 días del año que deja libres cada temporada.

² Para una información más detallada consultar Carrasco y De Vecchi (2017).



Figura 2. Fotograma de la serie de T.V. 24

cialmente la segunda Guerra de Irak. En ese momento, se afianzó una política de Estado que permitió al gobierno estadounidense el uso de la tortura para obtener información, por lo que fue duramente criticado y cuestionado. En esta serie se presentan situaciones en las que los protagonistas tienen que descubrir e impedir que terroristas realicen atentados que provocarían consecuencias catastróficas masivas. Para lograr su objetivo, cuentan con muy poco tiempo, un día máximo –que es el tiempo que narra una temporada de 24 episodios–; por ello, tienen que obtener la información que impida los atentados en situaciones muy comprometidas y en consecuencia, según la lógica de la serie, tienen que recurrir a la tortura para obtener dicha información y así impedir el atentado. En este contexto, el relato funciona en términos de significación como una justificación del uso de la tortura.

A nivel de la historia, a través de lo implícito en el enunciado, la significación es que el fin justifica los medios. Aquí se puede observar que la enunciación coincide y refuerza el significado a través de lo implícito en el enunciado; aunque es necesario hacer énfasis en que esta coincidencia y reforzamiento de significados no necesariamente se produce en otras obras.

Para continuar con esta cuestión de la significación, se ha de mencionar que esto se produce por la forma elegida para narrar la historia y que no está formulada de manera explícita.

Un implícito del enunciado a nivel del discurso se puede ilustrar con los complejos recuerdos de la infancia del personaje representado por Sean Penn en *The Tree of Life* (*El árbol de la vida*) (2011) del director Terrence Malick. En este caso, los recuerdos fragmentados se mezclan y su orden en la historia no es evidente; además, por momentos imagen y sonido se separan y no se corresponden necesariamente con el discurso visual y el sonoro; así, en una secuencia se observa al protagonista de niño ver a su padre tocar música de Bach en un órgano, por lo cual ésta se considera como diegética,⁵ ya que es producida por las acciones que están siendo representadas, sin embargo, la música transita a no diegética cuando se ve a padre e hijo realizando otras acciones en otro tiempo y espacio, pero con la música de Bach como fondo sonoro; posteriormente, al final de la secuencia, la imagen regresa al carácter diegético cuando se ve al hijo escuchar al padre terminar de interpretar dicha música. Para dar un sentido a esta narración, el espectador tiene que evaluar los fragmentos, ubicar los sonidos en relación con las imágenes y reconstruir las relaciones temporales y espaciales. Con este

⁵Lo diegético es lo perteneciente al mundo y al tiempo de la historia narrada. Lo no diegético es lo que no pertenece al mundo de la historia, sino al del discurso, por ejemplo la música de fondo utilizada convencionalmente para escenas de persecución o escenas de amor, que surgieren emociones y se origina fuera del mundo y tiempo de la historia (la llamada música de foso).

discurso se quiere mostrar la forma en que el protagonista, a una edad madura, recupera los recuerdos entremezclados de su infancia en su tiempo presente, que corresponde con la actualidad del personaje adulto.

La sexta posibilidad de significación, la de lo implícito de la enunciación a nivel del discurso, sucede cuando se da una relación en la forma en como está hecha la narración con algún elemento del contexto. Un ejemplo se puede apreciar en la película española *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) del director Pedro Almodóvar. En ese momento, el contexto en España era el de un país que había tenido una transformación vertiginosa; en poco tiempo se había transitado de un régimen dictatorial y autoritario a uno de cara democrática. El país recién había tenido un impulso económico significativo, a la vez que en 1986 había sido admitido en la Comunidad Económica Europea. La película fue realizada con un tipo de movimiento de cámara, uso de lentes angulares y manejo del color, además de recurrir a referentes intertextuales que la ubicaban en un estilo posmoderno, ágil y ecléctico. En el contexto mencionado, dicho estilo hizo sentir a un amplio segmento de la audiencia española que una historia de ese tipo con esos personajes era el reflejo de esa España renovada que ya había ingresado al primer mundo y a la posmodernidad.

Para profundizar el análisis, se ha de proceder ahora con uno más detallado de la significación en algunas de las películas que ya se han mencionado.

***Scarface* (Cara cortada) (1983) Dir. Brian De Palma**

Resulta interesante el caso de esta película realizada en 1983, segunda versión que retoma en muchos aspectos la historia de la película realizada en 1932 por Howard Hawks.

La película de De Palma trata sobre la historia de un cubano, Tony Montana, que emigró a Florida, Estados Unidos, durante el episodio conocido como Mariel o Puerto Mariel, ubicado en 1980, en un momento en que el gobierno cubano abrió una salida por ese puerto y permitió emigrar de Cuba a quien así lo quiso, también dejó salir a prisioneros que estaban purgando alguna pena por delitos del orden común. El personaje de Tony Montana es ubicado en este último caso. Junto con muchos otros que se encontraban en la misma circunstancia; al llegar

a los Estados Unidos, él es recluido en un campamento especial. Ahí, una de las mafias de narcotraficantes le ofrece a él y a su compañero arreglar su situación si asesinan a un político cubano caído en desgracia. Una vez que han cumplido con el trato, se integran al grupo de narcotraficantes en el que Tony Montana con arrojo e intrepidez logra ascender en la jerarquía utilizando métodos muy violentos. Al final, éste logra el liderazgo de ese grupo de narcotraficantes, lo que le permite acumular una gran fortuna. El personaje termina aislado después de haber matado a su amigo más cercano y mano derecha en su organización debido a que inició una relación con su hermana, cuya seriedad y alcance Montana no logra comprender. Al final, después de una batalla campal, es asesinado por los matones de sus socios en Bolivia, que consideran los ha traicionado.

La premisa que indica el significado del relato a nivel de la historia a través de lo implícito del enunciado (presupuesto) es la siguiente: hacerse de poder a través del uso de la violencia criminal conduce a ejercerlo de manera despótica y violenta, lo que lleva al aislamiento y a ser destruido por los mismos medios con los que se hizo del poder.

La principal intencionalidad de la película, sin embargo, está en su significación a través de lo implícito de la enunciación (lo sugerido) que, como ya habíamos mencionado, en el contexto estadounidense de la época, en el que había gran preocupación por el aumento de la delincuencia derivado del creciente consumo de drogas prohibidas suministradas por mafias de narcotraficantes, pudo significar para importantes segmentos de la audiencia de ese país que el aumento de la delincuencia en los Estados Unidos había sido provocado por los migrantes de origen latinoamericano. En este caso se puede observar que la significación a través de lo implícito en el enunciado no tiene una relación ni refuerza aquélla que opera por medio de lo implícito en la enunciación.

Es interesante analizar en esta película el cambio en la significación a través de lo implícito en la enunciación cuando se exhibió en un contexto diferente como fue el cubano después de la emigración de Mariel en 1980 y, que le permitió al régimen justificar su política argumentando que los que habían migrado en esa situación eran lacras sociales o delincuentes, como el personaje de Tony Montana.

Una característica de la significación, a través de lo implícito en la enunciación, es que si cambian algunas premisas en el contexto, la significación puede variar radicalmente. Por ello es interesante comparar la versión de *Scarface* de De Palma de 1983 con la de Howard Hawks de 1932. En la película de Hawks, tanto en el título como en la caracterización del personaje principal, Tony Camonte, que tiene una cicatriz en la cara, se hacía una referencia a Al Capone, ya que era ampliamente conocido que este personaje tenía el sobrenombre de *Scarface*, precisamente por tener una cicatriz similar. Tanto el apodo del famoso pandillero como su cicatriz deben haber estado mucho más presentes en la audiencia de 1932 que en la de los años ochenta, por lo que la referencia debe haber sido más directa; pero al conservar esta referencia en el contexto norteamericano de 1983, probablemente se quería sugerir que, así como se combatió exitosamente a Al Capone usando "métodos duros" (lo que actualmente significa utilizar métodos que no respetan los derechos humanos), así se podía combatir a las mafias de narcotraficantes de 1983.

En la versión de Hawks de 1932, el personaje principal es un inmigrante italiano, Tony Camonte, que participa de las mafias que controlan el mercado negro de alcohol durante la prohibición. En esta versión las mafias están integradas principalmente por migrantes italianos, como era el propio Ca-

pone; por ello, aquí la significación a través de lo implícito en la enunciación, puede sugerir, al igual que en la versión de 1983, que el aumento en la criminalidad se debía a los migrantes, solo que en este primer caso son los de origen italiano.

Una diferencia significativa entre las dos versiones es que en la cinta de 1932 existe una introducción, un texto en el que se hace un planteamiento explícito acerca del tema del incremento de la criminalidad por causa de las pandillas de gánsteres, que ha ocurrido ante la indiferencia del gobierno y en el que se menciona explícitamente que el propósito de la película es exigir al gobierno que responda sobre qué va a hacer para dar solución a ese problema.

Otro planteamiento explícito a nivel de la historia, se presenta también, en forma de diálogo entre personajes, en la secuencia en la que representantes de organizaciones ciudadanas critican al director de un periódico por publicar noticias sobre los enfrentamientos entre las diferentes mafias y los crímenes que cometen. En estos diálogos se hacen propuestas para reformar leyes, incluyendo el control en la venta de armas y la deportación de migrantes.

En la versión de 1983, en cambio, no hay ninguna propuesta explícita como las que se hacen en la primera película; esto se debe a la evolución de las audiencias. Las audiencias de principios de los años treinta no tenían la misma experiencia acumulada como espec-



Figura 3. Tony Montana. *Scarface* (1983).



Figura 4. Tony Camonte. *Scarface* (1932).



Figura 5. Al Capone.

This picture is an indictment of gang rule in America and of the callous indifference of the government to this constantly increasing menace to our safety and our liberty.

Every incident in this picture is the reproduction of an actual occurrence, and the purpose of this picture is to demand of the government: "What are you going to do about it?"

Figura 6. Texto inicial *Scarface*, (1932).



Figura 7. *Scarface* (1932). Discusión sobre la publicación de noticias sobre crímenes.

tadores que las audiencias de los ochenta. Hacer planteamientos explícitos a las últimas audiencias podrá haberlas puesto a la defensiva, mientras que vehicular el significado a través de implícitos en el enunciado y en la enunciación es una vía menos directa, que usualmente genera una posición menos defensiva.

Una diferencia importante entre las dos películas está en que los que finalmente matan y detienen la carrera criminal del protagonista son distintos: en la película de Hawks son policías y en la de De Palma son sus propios cómplices criminales.

Otro punto de interés en relación con la significación es que ambas versiones utilizan el elemento del letrero luminoso de *The world is yours* (*El mundo es tuyo*): primero, cuando el personaje principal lo ve en el momento en que llega a la cúspide de su poder; y segundo, al final, cuando el personaje es asesinado violentamente.

A través del énfasis en este elemento, la narración utiliza la figura retórica de la ironía, para remarcar, en cada caso, la forma desastrosa en que terminaron las aspiraciones del protagonista que aspiraba a apropiarse del mundo y hacerlo suyo.

Debemos señalar que los autores del presente material no compartimos la visión de ambas películas y que su postura xenófoba ante el fenómeno de la migración nos parece inaceptable; sin embargo, pensamos que es necesario analizar en casos concretos los fenómenos de significación para es-



Figura 8. Tony Comonte en la cúspide de su poder. *Scarface* (1932).

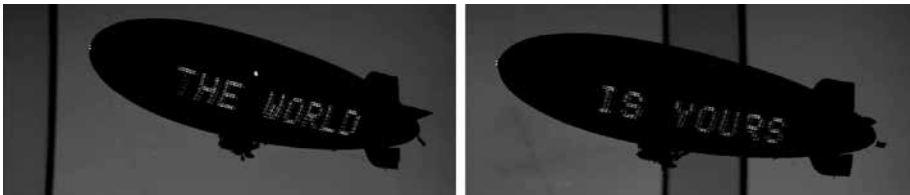


Figura 9. Tony Montana en la cúspide de su poder. *Scarface* (1983).



Figura 10. Tony Comonte muerto a manos de la policía. *Scarface* (1932).



Figura 11. Tony Montana muerto a manos de sus ex socios. *Scarface* (1983).

tudiar y deconstruir los mecanismos usados al respecto.

The Untouchables (Los intocables) (1987)

Dir. Brian de Palma

Este ejemplo en su significación tiene relación con la película *Scarface (Cara cortada)* realizada por el mismo director cuatro años antes. La historia de *Los intocables* narra el caso del agente del Departamento del Tesoro, Elliott Ness, quien junto con su equipo de trabajo, apodado precisamente “Los intocables”, logra combatir con éxito a la pandilla liderada por Al Capone, jefe de la mafia de Chicago, haciendo uso de “métodos duros”. Como ya señalamos, tales métodos actualmente son vistos negativamente por amplios sectores por no respetar a los derechos humanos; la película hace un elogio del uso de los métodos “rudos” sin hacer mención del tema de los derechos humanos. Si se hiciera una nueva versión, el discurso probablemente sería matizado hoy en día en los Estados Unidos si se tratase de delincuencia común, pero podría mantenerse con la misma postura si se refiriese al combate a grupos islámicos (como lo demuestra la serie 24).

Respecto de la significación a nivel de la historia, a través de lo implícito en el enunciado, sintetiza la idea central en la premisa de la historia, que se puede formular de la siguiente manera: el combate a la delincuencia organizada que usó “métodos duros” condujo, sin importar los medios, a lograr el objetivo de encarcelar al dirigente de dicha delincuencia organizada, Al Capone. No importa para la significación de la narración que históricamente esto sea inexacto.

Al mismo nivel de la historia, pero a través de lo implícito en la enunciación, en el contexto de la sociedad estadounidense de los ochenta, se sugiere que para tener éxito en el combate a las nuevas mafias se deberían usar los mismos “métodos duros” que 50 años antes habían tenido éxito para desarticular la mafia de Al Capone.

En este caso, también resulta interesante analizar la significación a nivel del discurso a través de lo implícito en la enunciación. En la película hay una secuencia realizada de tal manera que hace referencia a la célebre secuencia de la escalera de Odesa de la película *El acorazado Potemkin* (1925) del director soviético Sergei Eisenstein. Básicamente la secuencia narra que Eliot Ness está esperando detener en la estación de trenes

al contador de Al Capone, a quien el gánster quiere sacar de la ciudad para evitar que sea interrogado por la policía. Ness está a la espera de la llegada del contador en la parte alta de una larga escalera. Una señora que lleva una carriola con un bebé y unas maletas comienza a subir los escalones con dificultad. Mientras se desarrolla esta acción llega el contador escoltado por varios matones. Se arma una balacera y la señora queda en medio del fuego cruzado, por lo que suelta la carriola que se desliza escaleras abajo (tal cual sucede en la película de Eisenstein). Un compañero de Ness logra detener la caída de la carriola y da muerte a todos los matones que dan protección al contador y así se logra arrestarlo.

Al hacer esta referencia, el director De Palma aparentemente busca hacer un homenaje a Sergei Eisenstein, aunque la significación política de ambas secuencias es totalmente diferente y la denuncia de la represión de la película del director soviético es completamente soslayada en este supuesto homenaje. Lo que en realidad quiere sugerir el director De Palma con la referencia a través de lo implícito en la enunciación está dirigido al sector de la audiencia que puede reconocer y ubicar la secuencia de *El Acorazado Potemkin* como un hito en la historia del cine y, a su vez, hacer la analogía entre las dos secuencias para, finalmente, hacerles notar que él, Brian De Palma, puede idear y filmar una secuencia similar con tanta habilidad y solvencia en el montaje como la del realizador soviético. En resumidas cuentas, lo que hace De Palma es un homenaje a sí mismo.

CONCLUSIONES

Combinar los conceptos provenientes de la semántica como son lo explícito, lo implícito en el enunciado o en la enunciación, con una perspectiva pragmática, con los conceptos de historia y discurso, derivados de la semiótica, resulta ser un camino adecuado y fructífero para el análisis, ya que provee un marco conceptual que permite dar cuenta, en una proporción importante, de los complejos fenómenos de significación presentes en los relatos audiovisuales de ficción. Por un lado, esto es resultado de combinar teorías que al explorar la cuestión de la significación por un lado, desde la perspectiva semántica, toman en cuenta tanto los factores que pertenecen al lenguaje como los que dependen de la enunciación (como es el caso del con-

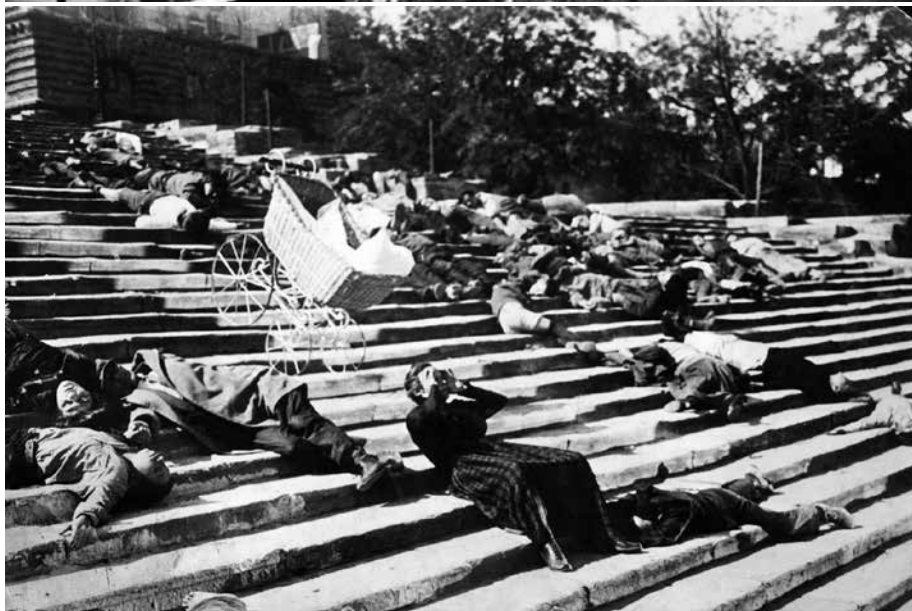


Figura 12. *El acorazado Potemkin* (1925) del director soviético Sergei Eisenstein.



Figura 13. *Los Intocables* (1987) del director Brian De Palma.



Figura 14. *Los Intocables* (1987) del director Brian De Palma.

texto); por otro, desde el punto de vista de la semiótica, los elementos de un relato que generan significado con la articulación del *qué* (los hechos narrados pertenecientes a la historia) con el *cómo* (la manera de narrar tales hechos a través de los recursos expresivos del discurso).

Es pertinente señalar, como se pudo observar en los ejemplos presentados, que las seis posibilidades de generar significación que resultan de la combinación de las tres formas semánticas de significación con los dos niveles del relato, si bien confluyen en un solo discurso, en algunos casos pueden generar significados que actúen de manera concertada y colaboren entre sí en relación con la intencionalidad del autor; aunque en otros no necesariamente es así.

También es necesario comentar que con la combinación y confluencia de los dos marcos conceptuales mencionados no se alcan-

zan a explicar en su totalidad los complejos fenómenos de significación, ya que no incluye el factor del destinatario con sus propios elementos sociales, históricos y hasta individuales que intervienen en la construcción de sentido, como puede ser la enciclopedia personal que propone Umberto Eco (2001: 75 y ss). La intervención del destinatario y sus circunstancias y condiciones puede generar significados muy diversos, aunque eso sería materia de otro artículo.

FUENTES CONSULTADAS

Barthes, Roland. (1983) *Mitologías*. México, D.F., Siglo XXI.

Carrasco Zanini, Jaime y Bruno de Vecchi. (2017) Análisis retórico del largometraje *The Cider House Rules* (Las reglas de la vida), en *Diseño en Síntesis, Reflexiones sobre la cultura del diseño*, Primavera 2017, núm. 57.

Chatman, Seymour, (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press.

Ducrot, Oswald. (1986) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona, Paidós Comunicación.

Ducrot, Oswald, (1982) *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Barcelona, Ed. Anagrama.

Egri, Lajos. (2009) *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, México, D.F., Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM,

Eichenbaum, Boris. La teoría del "método formal" en Volek, Emil, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, (1992) Vol. I, Polémica, historia y teoría literaria. Madrid, Ed. Fundamentos.

Eco, Umberto. (2001) *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.

Todorov, Tzvetan. (1996) Las categorías del relato literario, en Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*. México, D.F., Ediciones Coyoacán.

Referencias cinematográficas y televisivas

Scarface (Cara cortada), Hawks, Howard, 1932.

Scarface (Cara cortada), De Palma, Brian, 1983.

The untouchables (Los intocables), De Palma, Brian, 1987.

The Cider House Rules (Las reglas de la vida), Hallström, Lasse, 1999.

Mujeres al borde de un ataque de nervios, Almodóvar, Pedro, 1988.

24, serie de TV de Surnow, Joel y Robert Cochran, 2001-010.

The Tree of Life (El árbol de la vida), Malick, Terrence, 2011.