

Análisis del espacio dialógico del discurso en el cine

Rebeca Ferreiro González

Universidad de Guadalajara

El establecimiento del diálogo como figura base en la concepción del cine, como manifestación cultural, representa la asunción de una postura activa respecto de la construcción de los discursos. Evoca además una negociación entre las distintas esferas sociales o culturales y un enfrentamiento dialógico entre las distintas focalizaciones sobre los mismos temas. Estas nociones muy generales ilustran de manera panorámica la propuesta bajtiniana sobre la reformulación del enunciado como respuesta a la delimitación puramente léxica (Greimas 58) y, por lo tanto, textual del mismo, que incluso en la actualidad cuenta con extendida aceptación. También ilustran una discusión que trasciende las fronteras de los productos culturales concretos, para llevarla a las formas de entender las relaciones socio-culturales en general.

Partiendo de esta noción, el cine como producto cultural, se materializa también como espacio de dialogización. La naturaleza de este espacio, así como de la variedad y las formas de tal dialogización, son lo que estas líneas tratarán de dilucidar. Para tal efecto, es importante establecer algunas vicisitudes teóricas que ayudarán a conceptualizar la necesidad metodológica del análisis fílmico como discurso.

La primera de estas nociones es la de contravenir a la idea estructural-funcionalista de que discurso y texto son prácticamente sinónimos (Greimas 68; Barthes 22). Tal aseveración es poco exacta y su vaguedad conlleva implicaciones trascendentales. Si discurso y texto se visualizan como iguales, los límites dentro de los cuales “lo dicho” puede y debe ser comprendido se convierten en el propio texto. Todo lo que pueda interpretarse de éste debe hallarse en el interior del espacio dialógico.

Así, los discursos están compuestos de palabras o frases, o de lo que en otro tipo de “textos” (visuales o sonoros) se conciba como sus unidades mínimas y funcionen como las unidades mínimas de la lengua (Metz 68, Carmona 24); es decir, funcionen como unidades léxicas donde “cada lengua opera sobre un número determinado de fonemas perfectamente diferenciados. Este sistema es la única realidad que interesa al lingüista” (Saussure 64). Éstas unidades mínimas pueden agruparse sintagmáticamente y generar constructos más amplios, bajo reglas establecidas por convención, así como emular las relaciones pragmáticas posibles dentro de la misma convención (Pérez 49); en resumen, el funcionamiento básico de la lengua.

Desde esta perspectiva, la lengua tiende a la estructuración, y la forma de comprenderla es analizando las formas estructurales que se encuentran en los textos. Así pues, el texto da cuenta de estructuras dentro de una lengua natural concreta así como su funcionamiento, y en gran parte de esta afirmación se deriva la confusión entre texto y discurso, dado que los discursos de una determinada cultura estarán expresados en su lengua natural y podrán observarse en los textos (Greimas, 78). El texto es suficiente para la observación. El habla, concebida a la manera saussureana, queda fuera de esta dinámica, dado que es difícilmente estructurable (llegando a linderos de imposibilidad) y se ubica en la lingüística externa, pues pertenece a un mundo que va más allá de la lengua y, por lo tanto, carece de reglas definidas lingüísticamente; “puede acumular detalle tras detalle sin sentirse atenazada en un sistema” (Saussure 51). Visto de esta forma, el habla parece pertenecer a un mundo individual.

Las divergencias que establezco en este trabajo comienzan justo ahí, en el carácter individual del habla. Pretendo invertir el orden de tal conceptualización al decir que el habla no sólo es social, sino que es el motivador, como social que es, de la lengua; puesto que no son los esquemas lingüísticos los que ponemos en funcionamiento al hablar, sino que es el habla la que

pone en funcionamiento los esquemas lingüísticos bajo ciertas situaciones y en determinados esquemas expresivos. Difiero pues, de la afirmación saussureana de que “nunca es indispensable conocer las circunstancias en medio de las que se ha desarrollado una lengua [. . .] esta ignorancia no nos impide estudiarlos [idiomas] interiormente y darnos cuenta de las transformaciones que sufrieron” (50). El habla es la instancia que evidencia el proceso de comunicación en acción y no de una comunicación abstracta. Por ello, se enfrenta a las mismas complejidades de la acción comunicativa y genera las mismas complicaciones teóricas, pero tales complicaciones deben ser asumidas.

La primera de estas dificultades es la de estructurar unidades mínimas del habla, como se ha hecho con la lengua (Greimas 42). La segunda y más importante consiste en asumir que, para la comprensión de los problemas comunicativos, la búsqueda de dichas unidades mínimas no es la que nos ofrecerá un sentido del enunciado, sino las indagaciones sobre el contexto de enunciación. Entenderemos entonces que la comprensión que buscamos no es una comprensión ideal, ni de lo que el texto dice, ni de lo que el autor cree decir *per se*, sino, como señala Bajtin, “vista como una confrontación con otros textos y como una comprensión de un contexto nuevo (en el mío, en el contemporáneo, en el futuro). El contexto anticipado del futuro” (384). El habla entonces no es del todo libre, no es individual y por lo tanto, no es caótica ni inasequible para el análisis. Tal reconocimiento evoca directamente una cualidad de comunidad que aleja al habla de la concepción individualista y la acerca a la noción propuesta por Bajtin de género discursivo: “Cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (248). Asimismo, para comprenderla es necesario trascender los límites del texto y comprender las relaciones discursivas en su enclave social.

Para comprender lo anterior, cabe destacar que la noción de género concebido a partir de la formalidad, como sucede cuando se hace referencia a géneros literarios o científicos, debe ser reformulada y ubicada en su origen primigeniamente oral y desde su carácter coloquial, tal como lo ha propuesto Bajtin. Entendido de esta forma, los géneros se originan en el habla, al menos los géneros primarios, como “diálogos de salón, íntimos, de círculos cotidianos y familiares, sociopolíticos, etc” (59); y los discursos científicos o literarios serán considerados derivaciones de éstos, constituyéndose como géneros secundarios. Esto explicaría por qué para un filme es tan importante volver al cuestionamiento de estos géneros primarios, tan intrínsecamente vinculados con la concepción y el quehacer sociopolítico, y con su accionar coloquial más que con la formalidad y endurecimiento de su institucionalización (Berger, Luckmann 81).

Para esclarecer este último punto cabe mencionar otra noción importante para la comprensión de la esencia dialógica de los discursos: la distinción entre frase u oración, y enunciado. A pesar de las confusiones que con frecuencia se suscitan al respecto (así como sucede con el texto y el discurso), las implicaciones teóricas de los términos expuestos conllevan a conclusiones muy disímiles. Para los semióticos descendientes de la escuela saussureana, las frases (o también llamadas oraciones o enunciados) se presentan como unidades de significación en las cuales los límites son lingüísticos y se explican en función de relaciones lexemáticas o gramaticales internas. Siendo así, el contexto de las oraciones se limita al contexto del propio sujeto hablante, y no inmediatamente con la realidad (Bajtin, 262). La gran diferencia respecto del enunciado radica, precisamente, en el cambio de sujetos, es decir, en la emulación de un diálogo (Todorov 38). De este modo, una oración es insuficiente para expresar la plenitud del sentido, requiere de un sustento real en el que las situaciones demarquen la alternación entre sujetos y la posibilidad de respuestas. Un enunciado no es tal si no está en contacto con los

enunciados de otros sujetos lo que implica la posibilidad de ser contestado, porque dicha alteridad es la característica esencial de todo enunciado, como lo señala Bajtin (263).

De estas teorizaciones surge la concepción del discurso como diálogo. Puesto que el texto no es comprensible plenamente (en el sentido que hemos establecido en anteriores líneas) en sí mismo, debemos asumir que “una obra es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; [que] como la réplica de un diálogo, [. . .] se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella” (Bajtin 265). Así, el texto guarda un innegable diálogo con los contextos e intertextos con los que alterna.

No obstante, el propio concepto de “texto” que hasta ahora hemos manejado con algunas anotaciones, conlleva una contradicción evidente que vale la pena atender. El texto que hemos establecido como dialogizador, es también la noción que lleva aparejada una tradición de lectura; esto es, que cuando se habla de texto se habla igualmente de la lectura del mismo. Bien sea entendida como la comprensión de lo que el autor quiso expresar, al estilo clásico (Aristóteles, Saussure), bien sea concebida como la comprensión de una variedad de contextos posibles, del cual el lexema se entienda como su realización concreta (Eco), la lectura se presenta como un accionar del lector sobre el texto. Una acción incompleta para el discurso, que exige el cambio de sujetos discursivos para su actualización.

Por ello, en la presente investigación optamos por la noción de discurso, en lugar de la de texto y del mismo modo preferimos referirnos a las relaciones de éstos con otros discursos y no con intertextos o extratextos, que perpetúan el hiato inexistente en el diálogo discursivo y demarcan como frontera del diálogo la distinción entre un texto y otro, y no la alternación de sujetos discursivos, que es la noción teórica que hemos tratado de establecer en este estudio. Tras estas consideraciones, la postura adoptada en este estudio erige al filme como discurso y busca

indagar en los géneros discursivos que lo cruzan así como concebirlo como género que cruza los discursos de otras esferas. Un diálogo cultural.

El caso elegido para este análisis es el filme mexicano *La Ley de Herodes*, dirigido por Luis Estrada y exhibido en el año 2000. El filme, censurado por el tratamiento no oficial sobre el discurso revolucionario, presentado en la figura institucional del PRI (Partido Revolucionario Institucional), se erige como un espacio de diálogos entre las posturas institucionalizadas y las posturas críticas de la aplicación de los preceptos revolucionarios.

Es importante establecer desde ahora la importancia de los géneros discursivos y la supeditación que ante éstos tendrá lo que Bajtin denomina el estilo. El estilo es, pues, el rasgo original de una obra, la característica de los enunciados por separado. No obstante, este rasgo se relaciona con determinados temas y aún con formas estandarizadas de organizar enunciados que son sociales. Por ello, asumiremos que “donde existe un estilo, existe un género” (254) y en donde hay cambios de estilo hay una transformación o renovación del género; lo que puede ser indicador de importantes críticas o propuestas sociales en una obra.

Visto el filme como un discurso que a la vez representa “un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva” (Bajtin 265), surgen los primeros cuestionamientos a este respecto ¿De qué tipo de comunicación discursiva forma parte el eslabón elegido?

Esta simple pregunta provoca, sin embargo, complejas posibilidades de respuesta.

Preliminarmente expresamos un planteamiento que es el generador del cuadro metodológico que propondremos aquí. La obra que se nos presenta como unidad, puede ser, no obstante, comprendida como un solo enunciado o como múltiples enunciados puestos a dialogar, la clave de esta delimitación radicarán en los discursos con los que se dialoga, es decir, de acuerdo a la alternación posible con distintos sujetos discursivos. Los primeros pasos para esta delimitación

los daremos en función del concepto de conclusividad propuesto por Bajtin, en el que el enunciado, a partir de diversos elementos, es percibido por los participantes del diálogo como conclusivo. Estas características son la posibilidad de ser contestado; la voluntad discursiva del hablante, por las que los participantes interpretan que el enunciado ha sido, al menos parcialmente, completado; y las formas típicas, genéricas y estructurales de conclusión, las cuales son fácilmente reconocibles en géneros muy estandarizados, y en el caso de los géneros más creativos se evocan por el contexto según el énfasis puesto por el hablante en alguna característica particular.

Para lograr observar los elementos anteriores es importante reconocer a los participantes directos de la comunicación, dado que ésta no es anónima, sino que pertenece a los sujetos implicados en el diálogo:

[L]os participantes directos de la comunicación, que se orientan bien en la situación, con respecto a los enunciados anteriores abarcan rápidamente y con facilidad la intención o voluntad discursiva del hablante y perciben desde el principio mismo del discurso la totalidad del enunciado en proceso de desenvolvimiento. (Bajtin 267)

Por esta razón, y dado que los géneros discursivos se delimitan por la situación discursiva, la posición social y las relaciones personales (Bajtin 268), es necesario indagar en las nociones que uno de los participantes más importantes en este diálogo fílmico tiene respecto del mismo: el director Luis Estrada.

El especial interés radica en observar su expresión sobre el filme para poder comprender plenamente la voluntad discursiva del director que “se limita por la selección de un género determinado y tan sólo unos leves matices de entonación expresiva [. . .] es posible que se

emplee con una reacentuación paródica o irónica, así como un propósito análogo puede mezclar los géneros de diversas esferas” (Bajtin 269). Sus referentes para el diálogo son importantes y operativos entendidos en tanto que le han permitido participar (que no ser fundador) de los géneros discursivos.

Esta participación caracterizada por el reconocimiento y la selección de géneros que son popularmente conocidos en la cultura de la cual emerge el filme, es importante para comprender la presencia del humor en éste como elemento que enfrenta el discurso institucional (encarnado por el PRI, la Iglesia Católica representada por un cura y la Revolución como concepto abstracto y endurecido) ante las opiniones cada vez más generalizadas de la crisis de dichas instituciones, encarnadas por los mismos actores que el discurso oficial, pero en los ámbitos históricamente ignorados e intencionalmente oscurecidos. De tal enfrentamiento surge una crítica que traspasa los límites de la ficción y se ubica en el contexto social de los diálogos sobre las instituciones generadas a partir de la Revolución de 1910. El balance de dichos diálogos, no parece favorecer la visión heredada de estabilidad y triunfo revolucionarios. En este sentido, la revolución misma se presenta en eterna crisis con miras a consumarse como fracaso.

Desde otro punto del estudio, es igualmente importante la selección puntual de la muestra que servirá para el análisis. La muestra pues, debería estar delimitada por las necesidades de la investigación. De este modo, si nos preguntamos en qué consiste el papel social del discurso político religioso moral construido en el filme, es posible caer en cuenta de que el parámetro de selección no debe ser estructural (secuencia, escenas, planos) sino temático y basado en enunciados. Por lo tanto, podemos responder con la siguiente hipótesis: consiste en establecer un diálogo con las distintas esferas socio-culturales que construyen sus propios discursos sobre la política, la religión y la moral, a partir del ideal revolucionario de 1910, y dirigirlo hacia una

perspectiva crítica de las posturas oficiales sobre dichos discursos, mostrando a través de las alternativas no predominantes, la crisis de las versiones hegemónicas.

Así, dado que la hipótesis remite a tres importantes procesos: la presentación de una postura oficial, la presentación de una postura alternativa y un deslizamiento crítico contra la primera. La selección realizada obedece a estos procesos, eligiendo enunciados con un discurso oficial, enunciados con un discurso no oficial y enunciados en los que se presenta una aplicación pragmática del discurso que se muestra como predominante (que no necesariamente es el discurso oficial) sobre la política, la religión y la moral.

Estas esferas como las tentativas a responder los enunciados propuestos en el filme ya que “todo enunciado debe ser analizado desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada” (Bajtín 281) bien sea que los refute, los confirme, los complete o se base en ellos.

Ahora bien, dado que la selección de los distintos medios que utiliza el hablante se encuentra bajo menor o mayor medida influenciado por el destinatario, es necesario reconocer la respuesta prefigurada de dicho destinatario (Bajtín 280). En este caso no me dedicaré a realizar un estudio de recepción, sino a localizar los rasgos que proponen la prefiguración (anticipación) del sujeto o sujetos con los que se dialoga. Para esto es importante ubicar la construcción cinematográfica dentro de sus coordenadas culturales, las mismas que lo convierten en una de las manifestaciones sociales más propias para la dialogización.

Por un lado, el cine cuenta con distintos modos de construir enunciados de acuerdo a sus posibilidades técnicas, por las cuales no se puede comparar con ninguna otra manifestación artístico-cultural. Así, el cine genera diálogos a partir de recursos verbales, sonoros y de imagen en movimiento. Esta pluralidad le facilita los modos para dialogar desde distintas esferas dado

que cuenta con recursos variados para entablar un diálogo desde y para distintos niveles discursivos.

Por otro lado, el cine como producto cultural se encuentra multimediado en su relación con el destinatario. Antes de llegar a él, los procesos de producción, de distribución y de exhibición interponen otros niveles de destinación que debe considerar el autor de la obra desde el momento en que la concibe. Así, este estudio propone, a partir de los indicios del filme y de las respuestas de la entrevista con el director, una revisión de las condiciones internas de producción (producción y dirección), de distribución (contexto de censura) y de exhibición.

El siguiente paso consiste en un análisis del discurso del título del filme (buscar sus relaciones sociales, así como sus relaciones hacia con el filme mismo) e igualmente analizar narrativamente los títulos de las secuencias de la película. Esto puede ofrecer un panorama de las relaciones básicas de la obra. Tras este primer acercamiento, los enunciados elegidos como muestras se analizarán en función de los conceptos de organización del relato propuestos por Todorov en su libro *Los Géneros del Discurso* (1996), en donde la base de dicha clasificación es el nivel de conocimiento que muestran al interior del relato los participantes. Esta clasificación puede ofrecer respuestas preliminares sobre el tipo de destinatario que se está prefigurando puesto que podemos caracterizarlos de acuerdo al tratamiento de los géneros discursivos que lanza el filme.

La clasificación propuesta por Todorov que este trabajo retoma tres formas de organización de un relato: mitológica, gnoseológica e ideológica. En la forma mitológica, lo que importa es pasar del proyecto a la realización de la acción proyectada. No es relevante saber de qué manera esto fue posible, ni las causas, ni las motivaciones, basta con el acto. En la gnoseológica, más que el acto interesa la percepción del hecho: pasar de una percepción

equivoca a la percepción justa. En la ideológica, ni siquiera tiene relevancia una transformación, sino que se enfoca en las variaciones de una misma situación. En este sentido, es una idea la que produce distintas peripecias, mismas que resultan contradictorias entre sí.

Clasificados de esta forma, el siguiente paso consiste en reconocer y establecer con qué referentes dialogan a partir de esa intención mitológica, gnoseológica o ideológica del relato, según sea el caso; esto es, si lo hacen con filmes previos, otras obras artísticas, situaciones socio-históricas, así como el diálogo con las situaciones posteriores, con la opinión de la prensa, con las siguientes obras del mismo autor o de otros autores en respuesta a este filme y con las instituciones aludidas en la obra.

Por otro lado, más allá del discurso verbal, partimos del supuesto de que tanto la imagen en movimiento como los sonidos y la música, funcionan como respuestas bien sea a los discursos verbales, bien sea al resto de discursos, aunque la intención final sea generar un discurso congruente con los géneros que pondera que, según la hipótesis de esta investigación, son de desacreditación de discursos oficialistas sobre la Revolución Mexicana.

En el interior de la obra, los sonidos e imágenes pueden reforzar el discurso oficial o descalificarlo, así como generar patrones de aparición, sólo en ciertas circunstancias o con ciertos personajes, que resulten significativos. Igualmente es importante localizar estos patrones en la música, en qué momentos se repiten los acordes y qué partes de la pieza musical son ubicados en distintas situaciones del relato. Ésta ofrece además un diálogo con la historia y con ciertos ámbitos sociales. Para ello, es relevante indagar en la autoría de la misma y su posible presencia en otros filmes, su reconocimiento en ciertas esferas sociales y su posible alegoría a temas específicos.

No obstante, existen otros elementos que pueden dar cuenta del diálogo multidiscursivo del filme con el entorno social, algunos no considerados por el análisis de otros autores y que forman parte de esta propuesta, que pueden ser abordados de la siguiente forma:

La observación de los distintos filtros fotográficos que generan la coloración de la imagen para después indagar, a partir de concepciones más o menos convencionales sobre el color, las razones de las variedades de coloración en los enunciados y su relación con la situación que plantea, por ejemplo ¿porqué existen escenas en sepia, mientras otras manejan un filtro verde y otras más se desarrollan a colores? ¿Cuál es la relación de estas diferencias con las situaciones planteadas al interior de la obra y cuál su relación con otros filmes construidos de manera similar?

Los escenarios son un elemento más a interpretar a partir de su caracterización como espacios abiertos o cerrados y de las acciones que en ellos se desarrollan. Igualmente su relación con las situaciones del relato, así como su dialogo con escenarios similares de otras obras o del entorno social.

Los gestos y ademanes (Bajtín 391) son expresivos y forman parte de la interpretación necesaria de la obra en torno a un contexto cultural. Su interpretación sólo es posible en relación al discurso verbal, ya sea que lo refuerce, lo contradiga o lo complete. Son además actitudes corporales estandarizadas por el contexto cultural y que resultan de suma importancia ya que manifiestan, junto con la elección de los géneros discursivos, el estilo del autor; pudiendo completar e, incluso, modificar las características del género. Es importante el momento verbal en que se presentan así como su reiteración o su modificación a lo largo del filme.

Las alegorías y los símbolos (Todorov 64) son elementos que pueden no presentarse en todos los enunciados seleccionados, pero su importancia radica en su plena relación con la

historia y la cultura además de generar un hilo temporal capaz de relacionar el pasado, el presente y el futuro en una imagen condensada. Pueden reiterarse a lo largo del filme, pero su sola presencia es suficiente para llamar la atención.

Estos enunciados, los enunciados cinematográficos, conformados de distintas maneras discursivas, ofrecen variadas posibilidades para el diálogo social. Con este análisis la intención es conocer de qué tipo es dicho diálogo y por qué un filme, es decir, una construcción en forma de relato multimediado, dialoga sobre discursos profundamente institucionalizados. ¿Será una alternativa crítica al diálogo ofrecido por otros espacios de dialogización de los discursos oficiales?

Obras citadas

- Aristóteles. *La poética*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2000.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1999.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1980.
- Berger, Peter, Luckmann, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1999.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, España: Cátedra, 2002.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Greimas, Algirdas J. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1987.
- Greimas, Algirdas J. *Del Sentido II, ensayos semióticos*. Madrid: Gredos, 1989.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Madrid: Paidós, 2002.
- Pérez, Herón. “Hacia una semiótica de la comunicación”: (28/05/2007) *Comunicación y sociedad* 7 (2007): 35-58. Web. 25 Jul. 2010.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Ciudad de México: Fontamara, 1998.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.