



Christian Metz Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)

Volumen 1

Prólogo de François Jost Paidós Comunicación 133 Cine

[SOLO USO CON FINES EDUCATIVOS]

Paidós Comunicación Cine

Colección dirigida por Josep Lluís Fecé

- 68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
- 70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
- 72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
- 73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
- 75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
- 76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
- 78. J. Aumont - *El ojo interminable*
- 80. R. Arnheim - *El cine como arte*
- 81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
- 84. J. C. Carrière - *La película que no se ve*
- 86. Vicente Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
- 93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
- 94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
- 95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
- 96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
- 98. A. Bazin - *Jean Renoir*
- 102. VV. AA. - *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
- 103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
- 104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
- 106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
- 108. VV. AA. - *Profondo Argento*
- 110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
- 111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
- 113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
- 114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
- 115. S. M. Eisenstein - *Hacia una teoría del montaje, vol. I*
- 116. S. M. Eisenstein - *Hacia una teoría del montaje, vol. 2*
- 117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
- 118. J. L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*
- 119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
- 122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
- 126. R. Stam - *Teorías del cine*
- 127. E. Morin - *El cine o el hombre imaginario*
- 128. J. M. Català - *La puesta en imágenes*
- 129. C. Metz - *El significante imaginario*
- 130. E. Shohat y R. Stam - *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*
- 131. G. de Lucas - *Vida secreta de las sombras*
- 133. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine, vol. I*
- 134. C. Metz - *Ensayos sobre la significación en el cine, vol. II*

Christian Metz

Ensayos sobre la significación en el cine (1964 - 1968)

Volumen I

Prólogo de François Jost

FEDE6790



PAIDÓS

Barcelona • Buenos Aires • México

Sumario

FEDE6790

Prólogo a la edición castellana, de François Jost	13
Presentación	25

PRIMERA PARTE

APROXIMACIONES FENOMENOLÓGICAS AL FILME

- 1. Sobre la impresión de realidad en el cine**
«A propos de l'impression de réalité au cinema», *Cahiers du Cinéma*, nº 166-167, París, Éditions de l'Étoile, mayo-junio de 1965, págs. 75-82 31
- 2. Observaciones para una fenomenología de lo narrativo**
«Remarques pour une phénoménologie du Narratif», *Revue d'Es-*

- thétique*, tomo XIX, fascículos 3-4, París, Klincksieck, julio-diciembre de 1966 (Número especial «Les catégories esthétiques»), págs. 333-343 43

SEGUNDA PARTE

PROBLEMAS DE SEMIOLOGÍA DEL CINE

3. El cine: ¿lengua o lenguaje?

- «Le cinéma: langue ou langage?», *Communications*, n° 4, París, Éditions du Seuil, 1964 (Número especial «Recherches sémiologiques»), págs. 52-90. 57

4. Algunos aspectos de la semiología del cine

- «Quelques points de sémiologie du cinéma», *La linguistique*, París, Presses Universitaires de France, 1966, fascículo 2, págs. 53-69 115

5. Problemas de denotación en el filme de ficción

Refundición (muy «aumentada») de tres textos anteriores:

1. «Problèmes de dénotation dans le film de fiction: contribution à une sémiologie du cinéma», comunicación presentada en la *Conférence Internationale Préparatoire sur les problèmes de la sémiologie*, Kazimierz, Polonia, septiembre de 1966
2. «Un problème de sémiologie du cinéma», *Image et Son*, n° 201, París, Édition de l'Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son, enero de 1967, págs. 68-79
3. «La grande syntagmatique du film narratif», *Communications*, n° 8, París, Éditions du Seuil, 1966 (Número especial «L'analyse structurale du récit»), págs. 120-124. 131

TERCERA PARTE

EL ANÁLISIS SINTAGMÁTICO DE LA BANDA DE IMÁGENES

(Parte realizada en colaboración con Michèle Lacoste).

6. Cuadro de los «segmentos autónomos» del filme *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier

- «Tableau des "segments autonomes" du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier», *Image et Son*, n° 201, París, Édition de l'Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son, enero de 1967, págs. 81-94. 171

7. Estudio sintagmático del filme *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier

- «Étude syntagmatique du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier», *Image et Son* (misma revista, mismo número), págs. 95-98. 199

CUARTA PARTE

EL CINE «MODERNO»: ALGUNOS PROBLEMAS TEÓRICOS

8. El cine moderno y la narratividad

- «Le cinéma moderne et la narrativité», *Cahiers du Cinéma*, n° 185, París, Éditions de l'Étoile, diciembre de 1966 (Número especial «Film et roman: problèmes du récit»), págs. 43-68 207

9. La construcción «en abismo» en *Ocho y medio*, de Fellini

- «La construction "en abyme" dans *Huit et demi*, de Fellini», *Revue d'Esthétique*, tomo XIX, fascículo 1, París, Klincksieck, enero-marzo de 1966, págs. 96-101 245

10. El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?

- «Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un Vraisemblable?», comunicación presentada en la mesa redonda *Ideología y lenguaje en el filme*, en el marco del Tercer Festival del Nuevo Cine, Pesaro, Italia, mayo-junio de 1967. Reeditado en *Communications*, núm. 11, París, Éditions du Seuil, 1968 (Número especial «Le Vraisemblable»), págs. 22-33 . . . 251

FEDE6790

Prólogo a la edición castellana

Si tuviera que escoger algunos libros de cine entre los escritos teóricos producidos durante el siglo xx, escogería sin dudarlos los *Ensayos sobre la significación en el cine*, y los colocaría en el mismo estante de mi biblioteca en el que están Eisenstein o Bazin. Como ellos, Metz pertenece efectivamente a la especie rara de los «fundadores de discursividad», que Foucault definía así: «Tienen esto en particular: no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos».¹

Este «algo más», en este caso, no es más —y no es poco— que la semiología del cine, de la que los *Ensayos sobre la significación en el cine* sentaron las bases hace ahora unos cuarenta años. En cuatro décadas, ciertamente, esta disciplina ha conocido momentos altos y bajos. Los altos, de entrada, con una profusión de textos producidos en todos los países,

1. *Bulletin de la société française de philosophie*, sesión del 22 de febrero de 1969.

que contribuyeron a dar finalmente unos instrumentos para el análisis de las películas y para introducir el cine en la universidad. Los bajos, a continuación, en particular cuando, bajo el impulso de Deleuze, la semiología se convirtió, por uno de esos movimientos pendulares frecuentes en la historia de las ciencias humanas, en el discurso contra el que se construiría una nueva forma de ver, la desarrollada por *La imagen movimiento* y *La imagen tiempo*.

Tanto para quienes los reivindicaban como para quienes los criticaban, los *Ensayos sobre la significación en el cine* aparecieron en la segunda mitad del siglo XX como una referencia ineludible para quienes tenían la ambición de pensar el cine, precisamente porque este libro había fundado un nuevo tipo de discurso. Metz vio frente a él cuatro formas de acercarse al cine: la *crítica*, que juzga las películas; la *historia del cine*, que permite «no confundir demasiado las fechas» (pág. 112); la *teoría del cine* (Eisenstein, Balázs, Bazin), definida como una «reflexión fundamental sobre el cine» realizada bien por cineastas, bien por aficionados entusiastas, bien por algunos críticos; y la *filmología*, disciplina que desde los años cuarenta y cincuenta se esforzó por entender el hecho cinematográfico como tal, a través de experimentaciones de todo tipo y, en particular, sobre las creencias ligadas a su percepción.

La primera parte de este libro, titulada «Aproximaciones fenomenológicas al filme», se sitúa más acá del empeño propiamente semiológico y atestigua la profunda influencia que ejerció la filmología en el joven investigador en los años sesenta. En ella se continúa la reflexión acerca de la impresión de realidad, y se intenta situar al cine en relación con las demás artes del espectáculo; Metz adopta ahí una aproximación generalmente fenomenológica, consistente en estudiar «todo aquello que el hombre es susceptible de percibir, es decir, el conjunto de los fenómenos» (pág. 53), en el sentido kantiano de *lo aparente*. Se trate de la manera en que el cine «nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real» (pág. 32) o de saber «en qué se reconoce un relato» (pág. 44), Metz se sitúa deliberadamente del lado de la percepción del espectador. Por otra parte, toma en préstamo de la filmología un término que tendrá una fortuna singular, más allá incluso de la semiología del cine: *diégesis*. Esta palabra, introducida en 1957 por uno de los promotores de la filmología, E. Souriau, designaría el universo de la ficción, el mundo necesario para la inteligibilidad de cada relato cinematográfico.

Pero antes de proseguir con la exposición de los conceptos, regresemos al empeño metziano. Éste sería, pues, una especie de quinta vía, que adoptaría al mismo tiempo elementos de la teoría y de la filmología, pero que se apoyaría —y ahí está la novedad— en las adquisiciones de la lingüística

para «realizar en el dominio del cine el gran proyecto saussuriano de un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en las sociedades humanas» (pág. 114).

¿Qué pinta la lingüística en esta historia? Metz responde a esta cuestión crucial en tono de broma en una nota a pie de página: «Refiriéndose al cine, se habla a menudo de “lenguaje” con total inocencia, como si jamás nadie hubiese estudiado el lenguaje. ¿Es que Meillet era mecánico? ¿O Trubetzkoi charcutero?» (pág. 113). Dicho en otros términos, el joven investigador está escandalizado por la ligereza con la que algunos autores hablan de «lenguaje cinematográfico» sin preocuparse de buscar en el ámbito de los lingüistas (como Meillet o Trubetzkoi) lo que define al lenguaje. El primer ensayo propiamente semiológico de estos dos volúmenes planteará frontalmente la cuestión que fundamenta la posibilidad misma de una semiología: «El cine: ¿lengua o lenguaje?».

Para resolver el problema, es preciso, de entrada, rechazar dos posiciones igualmente equívocas. La primera está representada por los partidarios del «cine lengua», entre los cuales Metz sitúa en primer lugar a Eisenstein. Sin saber verdaderamente qué es una lengua, creyeron poder manejar las imágenes como las palabras, las secuencias como las frases, etc., tendiendo al «montaje rey» y la «manipulación soberana». En sentido opuesto, están quienes, siguiendo en particular a Rossellini, militan a favor del plano secuencia, la profundidad de campo y el «montaje prohibido», con Bazin a la cabeza. Simple «representación de lo real» (volumen II, pág. 21), el cine estaría entonces más acá del lenguaje, «espectáculo que se significa a sí mismo, cortocircuitando al signo propiamente dicho» (pág. 69).

La primera tarea de la semiología consiste en «separar» el cine del mundo, y a ello se dedican las «Observaciones para una fenomenología de lo narrativo». El relato es definido, siguiendo al teórico Laffay, como un discurso al que todas sus características oponen al mundo. De ahí se sigue que el cine, que tiene «la narratividad bien sujeta al cuerpo» (pág. 71), puede separarse plenamente de nuestro mundo por el solo hecho de ser relato. Cuando dos imágenes se suceden, tenemos el incoercible reflejo de vincularlas entre sí con un invisible hilo narrativo (una «corriente de inducción») en el que Metz ve la huella de un lenguaje: «pasar de una imagen a dos es pasar de la imagen al lenguaje» (pág. 72). Más aún: es la comprensión del relato la que permite comprender el lenguaje cinematográfico: «sólo se comprende la sintaxis de una película porque se ha comprendido la película» (pág. 67), por el hecho mismo de que «el lenguaje cinematográfico es, de entrada, la literalidad de una intriga» (pág. 122). Metz da la razón por adelantado a los psicólogos cognitivistas que piensan que el relato exige más bien una memoria de situación que una memoria de texto (avanza en este sentido

cuando añade que de una película sólo se retiene su intriga y, en el mejor de los casos, algunas imágenes», pág. 72).

El error consistiría, sin embargo, en identificar el lenguaje con la lengua. La *segunda tarea* de la semiología es, en consecuencia, separar el cine de la cine-lengua («comprender lo que no es el cine, es ganar tiempo», pág. 85). Para hacer esto, Metz se entrega a una comparación precisa entre la imagen y los caracteres de la lengua. Resumámoslo rápidamente:

1. Contrariamente al signo lingüístico, que es arbitrario, la significación cinematográfica está motivada: hay una semejanza perceptiva —lo que Metz llama «la analogía»— entre la imagen o el sonido y lo que ellos representan.

2. El cine —o más bien, el lenguaje cinematográfico— no tiene nada en sí que corresponda a la doble articulación de las lenguas: procede por bloques de realidad completos. A diferencia de las palabras, que se pueden desglosar en unidades de sonido —fonemas— y en unidades de sentido —monemas o morfemas—, es imposible desglosar el significante-imagen sin desglosar al mismo tiempo el «significado» de esta imagen, lo que ella representa.

3. El plano cinematográfico no se asemeja a la palabra —como pretendían los celadores de la cine-lengua— sino más bien a un enunciado. Consciente de los peligros de semejante enfoque, Metz rectifica mediante una formulación que delata un ligero embarazo: «Un plano *se diferencia menos* de un enunciado que de una palabra sin por ello parecerse a un enunciado» (pág. 139).

De este paralelismo se desprende que el cine no tiene ninguna de las características definitorias de la lengua, sino que es un lenguaje, en el sentido de que éste designa «todo aquello que se dice con intención de decir» (volumen II, pág. 22). Una duda atraviesa por un instante el espíritu científico del investigador: algunos sistemas no lingüísticos —los números, las señales de tráfico, los símbolos de las guías turísticas— obedecen a una articulación única, permiten un desglose en palabras («restaurante», «hotel», «garaje», etc.). ¿Hay que concluir que son más lenguaje que el cine, y que éste es lenguaje de una forma demasiado metafórica para permitir un análisis riguroso? Esta liquidación en embrión del proyecto semiológico conduciría a un absurdo: estudiar los indicadores de carretera más que las películas, y dejar de lado un fenómeno humano de primera magnitud en nombre de una pureza teórica. Metz decide, pues, apartarse de la letra saussuriana, que sólo admite una lingüística de la lengua —sistema organizado en el que todo se sostiene— y no una lingüística de la palabra. Así, «el filme es, en

primer lugar, «habla»» (volumen II, pág. 104). La semiología deberá ocuparse de ella.

Como se puede ver, las relaciones entre la primera semiología y la lingüística son al mismo tiempo más complejas y más distendidas de lo que a veces se dice. El reproche de «logocentrismo» que a menudo se le ha dirigido a Metz delata una lectura un tanto esquemática. La primera semiología no pretende plegar la imagen a las nociones actualizadas por la lingüística: un concepto como el de «rasgo fónico distintivo» carece evidentemente de equivalente en el campo icónico, porque éste no tiene nada de fónico. En cambio, otros conceptos como la oposición paradigma/sintagma propuesta por los trabajos lingüísticos se pueden importar sin dificultad por la semiología del cine y son incluso de cierta utilidad. Si el sintagma define en una lengua un grupo de unidades unidas por un vínculo de dependencia (*el caballo loco*, sintagma nominal, por oposición a *loco caballo el*, elementos presentes, pero en desorden), ello no es una prueba de logocentrismo, como tampoco lo es imaginar que una serie de planos pueda estar regulada también por reglas de ensamblaje identificables mediante el análisis. Al igual que «loco», en nuestro ejemplo, puede ser reemplazado por cualquier adjetivo, un plano en un lugar determinado de la cadena puede ser reemplazado por otro sin afectar la estructura del montaje: en ambos casos es posible pensar en unos *paradigmas* de unidades, conmutables «con otros que podrían haber aparecido en el mismo emplazamiento» (volumen II, pág. 167).

Son esencialmente los métodos de la lingüística —y no sus resultados— los que van a servir a la semiología, y en particular esta *conmutación* que acabo de evocar. Hay una muy buena ilustración de ello en la gran sintagmática de la banda de imagen, que sigue siendo, sin duda, el ejemplo más logrado del método semiológico de Metz.

¿De qué se trata? Sencillamente de llevar hasta el final una de las consecuencias más directas del estatuto del cine como lenguaje. Si, como se dijo anteriormente, «pasar de una imagen a dos imágenes es pasar de la imagen al lenguaje», es preciso conceder una atención particular al montaje, que va a convertirse en el código privilegiado del cine (¡paradójicamente, puesto que, como hemos visto, Metz comenzó a escribir contra la primacía del montaje!).

Para trazar un cuadro completo, según él, de las diferentes configuraciones, se basó en la lectura de los teóricos que le habían precedido y en los métodos de la lingüística. Los *Ensayos sobre la significación en el cine* ofrecen al menos tres etapas de este trabajo de formalización. La primera es un esbozo («Algunos aspectos de la semiología del cine»), la segunda una cla-

sificación cabal, presentada en forma de cuadro («Problemas de denotación en el filme de ficción»), y la tercera es de alguna manera una comprobación de la gran sintagmática mediante el análisis de una película («Cuadro de los "segmentos autónomos" del filme *Adieu Philippine*»).

A causa del estatuto particular del cine como lenguaje —que toma como unidad mínima la frase, contrariamente a la lengua—, la codificación del montaje conduce a las grandes unidades. Por esta razón, Metz la llama «gran sintagmática», a semejanza de la *dispositio* de la retórica clásica, que «consiste en prescribir ordenaciones fijas de elementos no fijos» (pág. 139). La famosa «gramática» del cine es más bien una retórica.

En este punto se puede medir el camino recorrido por Metz en pocos años; para nosotros, en algunas decenas de páginas. Mientras que, en el momento en que luchaba contra la primacía del montaje, la intriga era lo principal en la comprensión de una película, ahora lo primero ya no es el sentido, sino la estructura. «Lo que caracteriza al funcionamiento de las ordenaciones filmicas es que gracias a ellas el espectador comprende en primer lugar el sentido literal del filme» (pág. 140). Así el montaje alternado es un «esquema de inteligibilidad de la denotación» que permite al espectador comprender que los elementos presentados en alternancia son simultáneos. Más en general, el montaje es «construcción de una inteligibilidad» (pág. 156). Ciertamente, concede el autor de la gran sintagmática, «siempre es posible "contar una historia" mediante las solas virtudes de la analogía icónica» (pág. 140), como ocurrió en los primeros años del cine, aunque «la analogía icónica no podría dar cuenta por sí sola de esta inteligibilidad de las co-ocurrencias en el discurso cinematográfico. Ésta es la tarea de la gran sintagmática» (pág. 164).

Mientras que en 1964, antes de la construcción de la gran sintagmática, Metz podía afirmar que «una película se comprende siempre, más o menos. Si por ventura no se comprende totalmente, es por una serie de circunstancias particulares, no por el mecanismo semiológico propio del cine» (pág. 96), la elaboración de un cuadro de la disposición de planos en las grandes unidades de la película se convierte en una condición de formación de secuencias que no se puede alterar sin correr el riesgo de incomprensión. «Una infracción demasiado clara de la codificación tal y como existe en un momento dado tiene como sanción la ininteligibilidad, para la mayoría del público, del sentido literal de la película (por ejemplo, algunas películas de «vanguardia»).

Es imposible comentar aquí con detalle los ocho tipos de sintagmática descritos por Metz. Con un poco de atención, el lector seguirá con facilidad este recorrido, que procede por dicotomías sucesivas, según un método usual en lingüística: planos autónomos/sintagmas; sintagmas no cronológi-

cos/sintagmas cronológicos; sintagmas descriptivos/sintagmas narrativos; sintagma narrativo alternado/sintagmas narrativos lineales; escenas/secuencias; secuencias por episodios/secuencia ordinaria.

De todos modos, son obligadas algunas precauciones —sobre las que Metz no insiste lo suficiente— para hacer un buen uso de esta gran sintagmática. Hay que tener en cuenta lo siguiente:

1. El campo de aplicación de esta clasificación es únicamente el *segmento autónomo*. ¿Dónde empieza y dónde termina un segmento autónomo? Metz no se plantea realmente esta cuestión de la demarcación entre segmentos. Se ocupará de ella en el segundo tomo. En el origen de esta noción hay, por una parte, las clasificaciones de los teóricos; y por la otra, la intuición de que el espectador sabe reagrupar los planos que van juntos desde el punto de vista semántico, y que, al hacerlo, comprende en qué momento se pasa de una secuencia a otra;

2. La gran sintagmática no tiene en cuenta «el elemento sonoro y hablado». Así pues, es sólo a partir de la estructura visual que localizamos los tipos que ella describe.

Metz no tardaría en sentir él mismo el peso, para el análisis, de esta imprecisión y de esta restricción: desde el primer segmento de *Adieu Philippine* nota que «una dificultad surge en el momento de *delimitar* la unidad» (pág. 172), y a menudo recurre a las informaciones que le aportan los diálogos (véase, por ejemplo, la secuencia 5). El estudio de la película de Rozier le revelará incluso un «tipo específico [de montaje], cuyo lugar en el cuadro de conjunto de la sintagmática está por determinar» (pág. 184). En los años setenta, los semiólogos de segunda generación prosiguieron la investigación de estas configuraciones sintagmáticas no integradas en la gran sintagmática, y las encontraron sin dificultad en el cine moderno.² También conviene subrayar algo que Metz sólo formularía algunos años más tarde: la gran sintagmática sólo piensa en «los tipos de secuencias identificables en la *banda de imagen* de las películas narrativas de la época clásica» (tomo II, pág. 213). Se podría añadir incluso que sólo piensa en las películas del oeste, sin forzar demasiado sus planteamientos.

A veces se caricaturiza a los semiólogos con los rasgos de individuos fríos, que disecan las películas sin amarlas verdaderamente. Éste es un cli-

2. Véase Dominique Chateau y François Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, UGE, 10/18, París, 1979, reeditado por Minuit, París, 1983. Otras críticas fueron formuladas asimismo por Michel Colin: «La grande syntagmatique revisitée», en *Cinéma, Télévision, Cognition*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1992.

ché que una lectura atenta de estos *Ensayos sobre la significación en el cine* desmontará. Si en la gran sintagmática taladra su amor por las películas del oeste, Metz no duda tampoco en mostrar abiertamente sus cartas cuando se trata, por ejemplo, de defender el cine moderno: «Algún día habrá que emprender el análisis teórico de las películas que nos gustan». Y el semiólogo lanza un alegato a favor de algunos jóvenes cineastas, entonces contestados por numerosos críticos: Godard, Resnais, Fellini... Por otra parte, en un recodo de una nota, Metz cuenta sus gustos al lector: «Tal vez sólo hay dos cines que pueden concernirnos: por una parte el cine vivo, al que está dedicado este artículo; por la otra, el antiguo cine de género, muy a menudo norteamericano (películas del oeste, de intriga, cómicas, etcétera)» (pág. 209).

Los tres estudios sobre el cine moderno, sin embargo, no son textos militantes (aunque también lo sean). Atestiguan a su manera cuál es la exigencia semiológica aplicada al análisis de una película: explicar —pero, ante todo, explicarse a sí mismo— qué es lo que uno siente intuitivamente como espectador. «Todo el mundo coincide en reconocer que el nuevo cine se define por el hecho de que ha “superado”, “rechazado” o “hecho estallar” algo» (pág. 210). Pero ¿qué es? ¿Un realismo fundamental? ¿Un cine del plano? ¿Una renovación de la sintaxis? Esto es lo que se encargará de revelar la investigación metódica. Para responder, es preciso retomar los avances de la semiología y juzgar su validez en este contexto. Así, el análisis aparece como el complemento obligado de la andadura conceptual: gracias a él se puede descubrir en *Pierrot el loco* (Pierrot le fou, 1965) un tipo sintagmático nuevo, una «secuencia potencial» o una «secuencia dislocada».

El volumen II de los *Ensayos sobre la significación en el cine* confirmará esta apertura de la semiología a la película. El primer volumen sentaba las condiciones de posibilidad de esta disciplina básicamente a partir del estudio del estatuto de la imagen animada, abstracción hecha del sonido. Esta segunda recopilación de textos va a operar al mismo tiempo algunas revisiones críticas de las primeras proposiciones de la semiología, enmendándolas, criticándolas o prolongándolas, y sobre todo va a extender el dominio de la investigación más allá del segmento autónomo, con el fin de resolver los problemas que se plantean al análisis del cine, dando la espalda a la subjetividad de la crítica y tomando prestado el rigor de la trayectoria semiológica.

Esta extensión se efectúa en tres tiempos. De entrada, con la lectura de *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry, cuya aparición coincidió casi con la de los primeros textos de Metz, aunque la obra de Mitry era el resultado de un trabajo anterior. Este libro es representativo de una discursividad totalmente diferente de la de los *Ensayos sobre la significación en el cine*.

Pertenece a lo que Metz llama la teoría. De todos modos, el comentario minucioso le va a permitir asentar las proposiciones del volumen primero y llenar algunas de sus lagunas. No repetiré las confirmaciones que ya he integrado en mi exposición de los temas del primer volumen, cuando servían para clarificar sus planteamientos. Por el contrario, es preciso decir algo sobre la emergencia de nuevos temas que esta relectura obliga a tener en cuenta. Por de pronto, las imágenes subjetivas, de las que la primera semiología sólo se había ocupado rápidamente, a remolque de la gran sintagmática, y además desde el punto de vista del montaje. En este punto, Metz adopta en general los planteamientos de Mitry, sin ampliarlos. Desde el punto de vista estructural, que es el suyo, sólo cuenta la diégesis, con la salvedad del anclaje de la imagen en la mirada de un personaje (lo dice muy claramente en su entrevista). Retomar este tema será el trabajo de la semiología de obediencia psicoanalítica (véase Christian Metz, *El significante imaginario*, 1979) y de la narratología (véase Edward Branigan, *Point of view in the cinema*, 1984; Francesco Casetti, *El filme y su espectador*, 1986; François Jost, *L'oeil-caméra*, 1987).

Segundo punto ciego de la primera semiología: la palabra en el cine y la banda de sonido. El examen de los análisis de Mitry es una ocasión para reafirmar que «la continuidad de una película está asegurada muy a menudo por el elemento visual», aunque completando este aserto: «pero la significación del plano es el resultado de la implicación de la imagen y del diálogo» (volumen II, pág. 60). Las páginas dedicadas a la música en *Estética y psicología del cine* suscitan algunos comentarios sobre la banda de sonido en general, que prolongan los desarrollos del primer capítulo de los *Ensayos sobre la significación en el cine* sobre la impresión de realidad. De la misma manera, estas páginas precisan la reflexión del semiólogo sobre la metáfora o sobre la connotación, a la vez que alimentan una idea que estará en el centro de este nuevo volumen, a saber: que «la denotación cinematográfica es en sí misma una construcción» (volumen II, pág. 93), idea que se opone a la posición del primer Metz, para quien la analogía icónica estaba más acá de la codificación. Las partes segunda y tercera del segundo volumen están contenidas, pues, en estado germinal en el enfoque crítico de Mitry.

El segundo tiempo de la extensión de la semiología hacia el cine pasa por un examen de los problemas semiológicos ligados al análisis del cine como tal. ¿Cómo hacer algo diferente a los críticos que «en lo esencial se ocupan de los significados de las películas» (volumen II, pág. 112)? Para alcanzar este objetivo, es preciso ir más allá del estudio del lenguaje cinematográfico, y asomarse al «mensaje total de cada película en particular» (pág. 118). Ahora bien, este mensaje no está constituido sólo por los códigos visuales. Lejos de arrastrarlo todo a su paso, la semiología conoce sus límites.

Es imposible operar «una detención sobre la iconicidad» (pág. 164), concebir la imagen como un mundo cerrado, «sin comunicaciones con lo que le rodea» (pág. 166). Comprender una película es comprender toda una serie de sistemas de códigos que se penetran recíprocamente: la moda en el vestir, el estatuto de tal o cual objeto en una época determinada, los estereotipos culturales, etc. ¡Para captar el sentido de *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, 1948) es preciso saber previamente qué representa este medio de locomoción en la Italia de los años cuarenta! Aquí se puede ver lo que hay de simplista en la conocida cantinela según la cual es preciso enseñar a los niños a leer las imágenes. Estudiar la imagen también es saber situarla en diferentes «hechos discursivos», y esto es lo que dificulta su pedagogía: es prematuro estudiar con niños la función de los iconos en *Iván el Terrible* (Iván Grozni, 1942-1946), si aquéllos no saben diferenciar entre un icono y un cuadro, o entre la imagen de una madre con su hijo y la representación de la virgen con el niño. De esto se desprende que el objetivo de la semiología se reformula: no debería ocuparse de la analogía, que fue su punto de partida, sino que debería tener en cuenta al mismo tiempo los códigos que la constituyen y los que se añaden a ella («Antes y después de la analogía»). En ellos se basan esos trucos imperceptibles que aprovechan la creencia de los espectadores en el estatuto analógico de la imagen cinematográfica para engañarle. El artículo titulado «Trucaje y cine», injustamente poco conocido, es muy útil hoy para quienes se esfuerzan en pensar las imágenes de síntesis.³

Ir hasta la película como mensaje supone un tercer movimiento: hacer estallar el marco del segmento autónomo y enfocar frontalmente las cuestiones que no ha dejado de suscitar. Éste es el objetivo de «Puntuaciones y demarcaciones el filme de diégesis». Se desprende de este artículo que la demarcación de los segmentos autónomos puede hacerse mediante un procedimiento óptico —un fundido, por ejemplo— o mediante un significante cero, como el corte. En este caso, es el espectador el que infiere el paso de un segmento a otro, bien sea a partir del contenido de los diálogos, bien sea por un cambio brusco de la intriga. Imaginemos una escena de amor que sucede a una escena de batalla: incluso si ambas están montadas según el mismo principio formal, por ejemplo la alternancia, «todos comprenden que se trata de dos sintagmas diferentes» (pág. 141).

En esta ocasión, la argumentación es muy reveladora del método metziano. Aunque proceda por conmutación, colocando el corte en paradigma con el fundido, nunca pierde de vista que este procedimiento formal no se utiliza por el mero placer de la abstracción, sino para dar cuenta de la com-

prensión de la película por parte del espectador. Hay un punto, en efecto, en el que Metz no transige de principio a fin de los *Ensayos sobre la significación en el cine*, a saber: que «una película se comprende siempre» (volumen I, pág. 96), y que la semiología no tiene que inventar modelos brillantes que se aparten de la intelección cinematográfica, sino que debe explicar los mecanismos de ésta. En definitiva, *comprender por qué el espectador comprende*.

Este programa no siempre se consigue, por supuesto, y hemos de tenerlo siempre en cuenta para pensar las transformaciones continuas de la imagen por obra de los medios de comunicación, a través de la multiplicidad de sus manipulaciones. En cuarenta años, sin lugar a dudas, han cambiado muchas cosas: por de pronto, las imágenes, hasta el punto de que la analogía ya no basta para discernir las que son huellas del mundo y las que han sido producidas por ordenador. Luego, los métodos: los investigadores han asumido la necesidad de comprender la imagen en su contexto y de permanecer atentos a la pluralidad de saberes que ella moviliza. Ya nadie comparte el optimismo del esquema de la comunicación de Jakobson, que dominó en los años sesenta. Según éste, recordémoslo, un mensaje está codificado por un emisor y basta con descodificarlo para comprenderlo, pasando el mensaje de uno a otro sin pérdidas.

Hoy en día la semiología está más atenta a la comprensión de los procesos de construcción del sentido que a la clasificación de los códigos, y le importa más el profundizar en los lazos que unen a los diferentes participantes en la comunicación audiovisual. Pero sean cuales sean los cambios inevitables de modelos epistemológicos —sin los cuales no hay avance científico posible— los *Ensayos sobre la significación en el cine* siguen siendo un punto de partida obligado.

FRANÇOIS JOST
Profesor de la Sorbonne Nouvelle - París III
Director del Centre d'Étude sur les Images
et les Médiatiques

3. He trabajado en este sentido en *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, De Boeck Université-INA, Lovaina, 2001.

Presentación

Diez son los textos que conforman la presente recopilación, dividida en cuatro secciones. Diez textos correspondientes a doce artículos aparecidos con anterioridad; la diferencia en el número se debe a que el texto nº 5 refunde tres artículos distintos. Como indica el título del volumen, los artículos que aquí figuran se han elegido exclusivamente entre los que el autor ha dedicado a problemas cinematográficos.

Tratándose de una recopilación, no hemos intentado eliminar u ocultar ciertas reiteraciones inevitables.¹ Asimismo, no hemos querido suprimir ni sustituir las argumentaciones teóricas que, en virtud del lapso temporal transcurrido entre la aparición de los artículos y la edición del presente volumen, hayan podido quedar rezagadas con respecto al estadio actual de las investigaciones del autor: así, para realizar las necesarias «actualizaciones»,

1. Salvo en un caso, donde la repetición adoptaba la forma de un pasaje algo extenso que hemos suprimido en su totalidad, señalándolo convenientemente.

hemos preferido, en lugar de modificar el texto de la obra, incluir notas especiales (de considerable extensión si ello era preciso) en los casos de cambios parciales de orientación o cuando simplemente han tenido lugar nuevas progresiones, o cuando se debían tomar en cuenta ciertas intervenciones recientes de otros autores en el debate.²

En cambio, no hemos dudado en efectuar varios retoques menores respecto a los textos originales a fin de mejorar determinados detalles de las formulaciones.

En cuanto al texto n° 5, titulado «Problemas de denotación en el filme de ficción», representa un caso aparte: hemos aprovechado la ocasión de la presente recopilación para unificar (y «aumentar» considerablemente) tres artículos preexistentes que tocaban temas afines, si bien de manera parcial en cada caso y con la presencia de algunas divergencias precisas entre unos y otros. El texto en cuestión es, pues, inédito en su forma actual, aunque muchos de los pasajes que lo componen no sean inéditos.

El esfuerzo por mejorar los pormenores de la argumentación en los distintos textos primitivos, así como la inclusión, cuando ello era necesario, de notas relativas a los desarrollos más recientes, y por último el intento de ofrecer, con el texto n° 5, un «estado» general y actual de los principales problemas existentes, tienen como objetivo presentar al lector, en este terreno de investigación aún nuevo y en plena evolución que es la semiología del cine, una obra tan unitaria y tan «actualizada» como permita su naturaleza misma de recopilación.

El autor expresa su agradecimiento a las cinco revistas que acogieron la aparición inicial de los textos que componen el presente volumen: *Revue d'Esthétique*, *La Linguistique*, *Cahiers du Cinéma*, *Image et Son* y *Communications*, así como al Centre d'Études de Communications de Masse (École Pratique des Hautes Études, Sección VI), que edita la última de las revistas citadas, y, por otra parte, a la Academia Polaca de las Ciencias, organizadora del coloquio internacional en cuyo marco se presentó uno de los textos «refundidos» en el que aquí lleva el número 5, así como al Festival del Nuevo

2. Los textos n° 3, 4 y 8 son los que contienen un mayor número de tales «notas de fondo», especialmente en el texto n° 3 titulado «El cine: ¿lengua o lenguaje?». Se trata, efectivamente, del texto más antiguo de los que aquí figuran. En dos o tres puntos precisos y sustanciales no se corresponde con el estado actual de la cuestión. Hemos aprovechado la circunstancia para ilustrar este último mediante las notas de «auto-reanudación» y para situarlo *en perspectiva*, puesto que el itinerario intelectual de fondo que animaba este texto programático quizá permitirá mostrar, de modo más «sensible» y menos «técnico» que en otros casos, en qué consiste el *proyecto semiológico* cuando aborda un territorio nuevo.

vo Cine (Pesaro, Italia), organizador de la mesa redonda donde se presentó por vez primera el último de los textos que constituyen el presente volumen.

En el sumario se dan las referencias exactas relativas a la aparición inicial de cada texto.

El autor desea asimismo dar gracias a la señorita Michèle Lacoste, ayudante de investigación en el departamento de semiolingüística del Laboratorio de Antropología Social (París), quien contribuyó activamente a la realización de la tercera parte de esta obra (textos 6 y 7), encargándose en particular del minucioso trabajo de visionado y análisis exigido por el estudio «segmento» a «segmento» de la película *Adieu Philippine* (1963), de Jacques Rozier. La copia del filme, así como un aparato de proyección Bell-Howell, fueron amablemente cedidos en préstamo por la Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son.

Fue el señor Mikel Dufrenne, profesor de la Universidad de París-Nantes y director de la colección donde aparece por primera vez esta obra, quien tuvo originalmente la idea de reagrupar en un volumen un cierto número de artículos del autor, que ahora resultarán mucho más accesibles. Quiero expresarle desde aquí mi más profundo agradecimiento.

Cannes, agosto de 1967

PRIMERA PARTE

APROXIMACIONES FENOMENOLÓGICAS AL FILME

1. Sobre la impresión de realidad en el cine

En la época en que el cine constituía una novedad asombrosa, cuando su mera existencia era ya de por sí un problema, la literatura cinematográfica solía adoptar un cariz teórico y fundamental. Era el tiempo de los Delluc, Epstein, Balázs, Eisenstein... Todo crítico de cine era un poco teórico, un poco «filmólogo» incluso. Hoy, algunos se sonríen ante este tipo de escritura, o suponen más o menos rotundamente que la crítica de los filmes particulares agota todo cuanto puede decirse del cine. Sin duda, la crítica de los filmes —o mejor aún, su análisis— representa una empresa capital: son los cineastas los que hacen el cine, y la reflexión sobre los filmes que nos gustan (o que no nos gustan...) permite aproximarse a muchas verdades sobre el arte del filme en general. Pero hay otras aproximaciones posibles. El cine es un fenómeno vasto y dispone de más de una vía de acceso. Visto en conjunto, el cine es antes que nada un *hecho* y, como tal, plantea problemas a la psicología de la percepción y de la intelección, a la estética teórica, a la sociología del público y a la semiología general. Todo filme, bueno o malo, es,

para empezar, un *fragmento de cine*, en el sentido en que hablamos de un fragmento de música. Como hecho antropológico, el cine presenta cierto número de contornos, figuras y estructuras estables que merecen ser estudiadas directamente. Demasiado a menudo se considera al hecho fílmico en su realidad más general como algo obvio, más allá de toda explicación; y sin embargo, queda tanto por decir sobre el cine... Como afirma Edgar Morin, el *asombro* ante el cine nos ha dado algunas de las obras más ricas de entre las consagradas al séptimo arte.

Entre todos estos problemas de teoría cinematográfica, uno de los más importantes es el de la *impresión de realidad* que el espectador experimenta ante el filme. Más que la novela, más que la obra de teatro, más que el cuadro del pintor figurativo, el filme nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real, como apuntó Albert Laffay.¹ Desencadena en el espectador un proceso a la vez perceptivo y afectivo de «*participación*» (uno casi nunca se aburre en el cine), evoca de entrada una especie de creencia —no total, evidentemente, pero más intensa que en cualquier otro lugar, en ocasiones muy vívida en términos absolutos—, halla el modo de dirigirse a nosotros en el tono de la evidencia, con esa convicción del «Así es», accede sin dificultades a un tipo de enunciado que el lingüista denominaría plenamente asertivo, y que, además, casi siempre se hace tomar en serio. Existe una modalidad fílmica de la presencia altamente *creíble*. Este «aire de realidad», ese dominio tan directo sobre la percepción, tienen el don de hacer correr a las masas, que se molestan mucho menos cuando se trata de ir a ver la última obra de teatro o de comprar la última novela. Se sabe que André Bazin concedía gran importancia a esa «popularidad» del arte de las imágenes en movimiento.² Si bien no es extraño que un filme excelente conozca el fracaso comercial, el cine en general —hasta en sus manifestaciones nuevas o «atrevidas»— conserva pese a todo un *público*. ¿Puede decirse lo mismo de las demás artes de nuestro tiempo? ¿Podemos calificar de «público», en toda la extensión del término, al conjunto de iniciados que se interesan por la pintura abstracta, la música serial, el jazz moderno o el *Nouveau Roman*; pequeños grupos ilustrados que, por desgracia, poco tienen en común con la denominada sociedad *cultivada* (por no decir nada de la otra) y que, además, están constituidos esencialmente por cómplices del artista creador, conocidos o desconocidos de él, o en última instancia por sus igua-

les, sus colegas virtuales o reales, sabiendo que una *audiencia* no se transforma en un *público* si no surge, entre los creadores y sus destinatarios, un mínimo de desmesura numérica y de diversidad sociocultural?

Si el cine escapa, como mínimo en gran parte, al gran divorcio contemporáneo entre el arte vivo y el público, si el cineasta aún se puede permitir hablar a quienes no sean únicamente sus amigos (o que podrían llegar a serlo), es porque en el *influjo* del filme anida el secreto de una presencia y de una proximidad que congregan a la mayoría y llenan, mal que bien, las salas. Topamos de nuevo aquí con la impresión de realidad, fenómeno de grandes consecuencias estéticas, pero cuyos fundamentos son ante todo psicológicos. Este sentimiento tan directo de credibilidad actúa tanto en los filmes insólitos o maravillosos como en los filmes «realistas». Una obra fantástica sólo es fantástica cuando convence (si no, es simplemente ridícula), y la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que lo irreal aparece realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias de un surgimiento gradual, no de la plausible ilustración de algún proceso extraordinario puramente *concebido*. Los temas fílmicos pueden dividirse en «realistas» e «irrealistas», si uno quiere, pero el poder de realización del *vehículo* fílmico es el denominador común a estos dos «géneros», asegurándole al primero su intensa familiaridad, tan reconfortante para la afectividad, y al segundo su potencial de extrañamiento, tan succulento para la imaginación. Las fantásticas criaturas de *King Kong* (King Kong, 1933) fueron *dibujadas*, pero luego estos dibujos fueron *filmados*, y es ahí donde empieza el problema para nosotros.

En su «Rhétorique de l'image»³, Roland Barthes dedica algunas observaciones⁴ a la cuestión, pero a propósito de la *fotografía*: ¿cuál es la naturaleza de la impresión de realidad producida por ésta? En especial, ¿cuáles son sus límites? Como se sabe, el tema se ha abordado bastante a menudo respecto al filme (es uno de los temas clásicos de la filmología y de la teoría del cine), pero mucho menos frecuentes son los comentarios respecto a la fotografía fija. Roland Barthes afirma: contemplar una fotografía no es apuntar hacia un estar-allí —definición demasiado general, aplicable a toda *copia*— sino a un haber-estado-allí: «Se trata, por lo tanto, de una nueva categoría del espacio-tiempo: local inmediata y temporal anterior. En la fotografía, se produce una conjunción ilógica del *aquí* y del *antes*». Ello explica la «irrealidad real» de la fotografía. La parte de realidad debe buscarse en la anterioridad temporal: lo que nos muestra la fotografía fue verdaderamente así, un día, ante el objetivo; la fotografía —medio *mecánico* de duplicación— sólo

1. «L'évocation du monde au cinéma», en *Temps modernes*, 1946. Reeditado en *Logique du cinéma*, Masson, 1964, págs. 15-30.

2. Véase, en especial, el tomo II (*Le cinéma et les autres arts*, 1959), de *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, a propósito del problema de las adaptaciones, del teatro filmado, de las películas sobre arte, etc. (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1992).

3. En *Communications*, n° 4, 1964 (número especial «Recherches sémiologiques»), págs. 40-51.

4. *Ibid.*, pág. 47.

tuvo que registrarlo para proporcionarnos ese «precioso milagro: una realidad de la que estamos a cubierto». En cuanto a la parte de irrealidad, se debe a la «ponderación temporal» (las cosas fueron de este modo, pero ya no lo son) tanto como a la conciencia del «aquí»; que «tendremos entonces que reducir nuestro entusiasmo acerca del carácter mágico de la imagen fotográfica», nunca se vive como ilusión verdadera, sabemos siempre que lo que nos muestra no se halla verdaderamente *aquí*. Por esa razón, continúa Roland Barthes, la fotografía tiene un débil poder proyectivo (los tests proyectivos emplean preferentemente dibujos), y en vez de una conciencia mágica o ficcional suscita una mirada puramente espectral, una actitud de contemplación desde la exterioridad. «El *esto fue* hace retroceder al *soy yo*» (el subrayado es de Roland Barthes). La fotografía es así muy distinta del cine, arte de ficción y narrativo, cuyo considerable poder proyectivo ya conocemos; el espectador de cine no apunta hacia un haber-estado-allí sino a un estar-allí viviente.

Tomando como punto de partida este análisis, resumido aquí demasiado brevemente, quisiéramos prolongarlo con algunas observaciones que nos conducirán al caso particular del cine. La impresión de realidad —impresión más o menos intensa, pues admite múltiples grados— privativa de cada una de las técnicas de representación existentes en nuestros días (fotografía, cine, teatro, pintura y escultura figurativas, dibujo realista, etc.) es siempre un fenómeno de dos caras: su explicación puede buscarse en el objeto percibido o en la percepción. Por un lado, la duplicación es más o menos «parecida», más o menos próxima a su modelo, incluye un número más o menos elevado de *índices de realidad*; por otro lado, esta construcción activa que es siempre la percepción se apodera de ella de modo más o menos *realizante*. Hay una interacción constante entre ambos factores: una reproducción lo bastante convincente suscita en el espectador fenómenos de participación —participación a la vez afectiva y perceptiva— que acaban de otorgar realidad a la copia. Desde esta perspectiva, podemos preguntarnos por qué la impresión de realidad es mucho más intensa ante un filme que ante una fotografía, como tantos autores han señalado y como cualquiera puede comprobar en su experiencia cotidiana.

Una respuesta se impone de entrada: es el *movimiento* (una de las principales diferencias, sin duda la mayor, entre el cine y la fotografía), el movimiento es lo que da una intensa impresión de realidad. Esto ya se ha dicho a menudo anteriormente, desde luego, pero quizá no hasta sus últimas consecuencias. «La conjunción entre la *realidad*⁵ del movimiento y la *apariencia*⁵ de las formas conlleva la sensación de vida concreta y la percepción de

5. Es Edgar Morin quien subraya los términos «apariencia» y «realidad».

la realidad objetiva. Las formas proporcionan su base objetiva al movimiento, y el movimiento da cuerpo a las formas», constata Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*.⁶ Con respecto a la fotografía, el cine aporta así un índice suplementario de realidad (puesto que los espectáculos de la vida real son móviles), pero también aporta mucho más que eso, como señala una vez más Edgar Morin,⁷ retomando el célebre análisis de A. Michotte van der Berck:⁸ el movimiento confiere a los objetos una «corporalidad» y una autonomía que les estaba negada a sus efigies inmóviles, los arranca de la superficie plana donde estaban confinados, les permite destacar mejor como «figuras» sobre un «fondo»; liberado de su soporte, el objeto se «sustancializa»; el movimiento aporta el relieve⁹ y el relieve, la vida¹⁰. El lector habrá reconocido aquí, en efecto, el «efecto estereocinético», cuya importancia para el cine fue subrayada por Cesare L. Musatti en su artículo titulado «Les phénomènes stéréocinétiques et les effets stéréoscopiques du cinéma normal».¹¹

El movimiento aporta entonces dos cosas: un índice suplementario de realidad y la corporeidad de los objetos. Pero no basta con decir esto, y se puede pensar que la importancia del movimiento en el cine responde, esencialmente, a un tercer factor que no ha sido suficientemente analizado como tal, aunque Edgar Morin lo sugiera de paso (cuando opone, dentro de lo que el filme nos ofrece, la apariencia de las formas a la *realidad* del movimiento) y pese a que Michotte le dedique específicamente un espacio aparte.¹² Veamos lo que dice este último: el movimiento contribuye a la impresión de realidad de manera indirecta (dando cuerpo a los objetos), pero también contribuye a ello directamente, puesto que en sí mismo se presenta como un movimiento real. En efecto, es una ley general de la psicología que el movimiento, a partir del momento en que es percibido, casi siempre se percibe como real, al revés de lo que sucede con muchas otras estructuras visuales como por ejemplo el *volumen*, que puede perfectamente percibirse como irreal en el momento en que es percibido (como sucede con los dibujos en perspectiva). Michotte ha estudiado las interpretaciones causalistas —impresión de que algo ha sido «empujado, arrojado, lanzado, etc.»— esboza-

6. Éditions de Minuit, 1956, pág. 123. (Trad. cast.: *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001).

7. *Ibid.*, pág. 122.

8. «Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques», en *Revue internationale de Filmologie*, tomo I, nº 3-4, octubre de 1948, págs. 249-261.

9. Queremos decir simplemente: un equivalente aceptable del relieve. Es sabido que el problema del relieve en el cine es vasto y complejo.

10. A. Michotte, *ibid.*, págs. 257-258.

11. *Revue Internationale de Filmologie*, nº 29, enero-marzo de 1957.

12. Artículo citado, págs. 258-259.

das por los sujetos a quienes simplemente se les ha permitido *ver movimiento*, gracias a un pequeño dispositivo combinado de modo que sólo aparezca el movimiento y no el mecanismo que lo produce: este causalismo espontáneo, opina Michotte, se debe a que los sujetos no dudan ni un solo instante de la realidad del movimiento, desde el momento en que lo han visto.

Vayamos más lejos: siendo la fotografía fija en cierto modo la *huella* de un espectáculo pasado, como decía André Bazin¹³, cabría esperar que la fotografía animada (es decir, el cine) fuese percibida, paralelamente, como la huella de un movimiento pasado. De hecho, no es en absoluto así, ya que el espectador percibe siempre el movimiento como *actual* (aunque «reproduzca» un movimiento pasado), de tal modo que la «ponderación temporal» de la que habla Roland Barthes —esta impresión de un «antes» que irrealiza la imagen fotográfica— deja de actuar ante el espectáculo de un movimiento. Los objetos y los personajes que el filme presenta ante nuestros ojos aparecen sólo como efigies, pero el movimiento que los anima no es una efigie de movimiento, aparece realmente.¹⁴

El movimiento es «inmaterial», se ofrece a la vista pero nunca al tacto: por esta razón no puede admitir dos grados de realidad fenoménica, lo «verdadero» y la copia. Muy a menudo, la referencia implícita al sentido táctil, árbitro supremo de la «realidad» —lo «real» se confunde irresistiblemente con lo tangible—, hace que sintamos como *reproducciones* las representaciones de los objetos:¹⁵ he aquí un gran árbol que está ahí, fielmente entregado a la vista sobre la pantalla de cine, pero si alargásemos la mano ésta se cerraría sobre un vacío traspasado de luces y sombras, no sobre la corteza desigual y rugosa que esperaba encontrar. Una y otra vez el criterio táctil, el criterio de la «materialidad», confusamente presente en nuestro espíritu, es el que divide al mundo en objetos y copias,¹⁵ sin permitir nunca (salvo en ciertos casos considerados precisamente como patologías) que esta división sea seriamente transgredida. Tiene razón Roland Barthes al recordarnos que las «participaciones» fotográficas más intensas no conllevan nunca una ver-

13. «Ontologie de l'image photographique», en *Problèmes de la peinture* (recopilación colectiva, 1945). Reeditado en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, tomo I (*Ontologie et langage*, 1958), págs. 10-19 (trad. cit.).

14. Aunque, evidentemente, se le haya amputado una de las tres dimensiones espaciales en las que se despliega habitualmente. Pero de lo que aquí se trata es de su carácter fenoménico de realidad, no de su riqueza o variedad.

15. El caso de la escultura, donde la efigie posee un fuerte carácter de «materialidad» plantearía problemas distintos. Y, aún así, si imaginásemos una estatua cuya semejanza visual con su modelo humano llegase hasta el *trompe-l'œil* (algo que viene en mente en el Musée Grévin), sería el criterio táctil —la cera frente a la carne— lo que nos permitiría distinguir en última instancia la copia del modelo.

dadera ilusión. Pero el rigor de esta división se suspende allí donde el movimiento empieza: no siendo nunca el movimiento material sino *en todos los sentidos* visual, reproducir su visión equivale a reproducir su realidad; en verdad, un movimiento ni siquiera se puede «reproducir», sólo se puede reproducir mediante una segunda producción cuyo orden de realidad será para el espectador idéntico al de la primera. No basta, en consecuencia, con constatar que el filme es más «viviente», más «animado» que la fotografía, ni que los objetos que muestra «se corporizan» más. Hay algo más: en el cine, la impresión de realidad es también la realidad de la impresión, la presencia real del movimiento.

En *Le cinéma et le temps*,¹⁶ Jean Leirens desarrolla una teoría según la cual la identificación en el cine —estrechamente ligada a la impresión de realidad— sería un fenómeno en cierto modo negativo. El autor se apoya en la célebre distinción de Rosenkrantz¹⁷ entre el personaje de teatro, objeto de «oposición» para el espectador, y el personaje de cine, objeto de identificación.

En el teatro, escribe por su parte Giraudoux,¹⁸ «lo que se presenta al espectador son imaginaciones, pero cada una de ellas aparece enmascarada por un cuerpo entero y rigurosamente sexuado». Al espectador, según Rosenkrantz, se le conmina a posicionarse respecto a estos actores totalmente reales, en lugar de identificarse con los personajes que encarnan. Su peso carnal se «opone» a la tentación, siempre presente durante el espectáculo, de percibirlos como protagonistas de un universo de ficción, y el teatro sólo puede ser un juego libremente aceptado que se desarrolla entre cómplices. El teatro es demasiado real, y por ello las ficciones teatrales sólo ofrecen una débil impresión de realidad; e inversamente, como señala Jean Leirens,¹⁹ la impresión de realidad que nos proporciona el filme no se debe en absoluto a una fuerte presencia del actor, sino, por el contrario, al débil grado de existencia de estas criaturas fantasmáticas que se agitan sobre la pantalla, incapaces de resistirse a nuestra constante tentación de investirlos con una «realidad» que es la de la ficción (noción de «diégesis»), con una realidad que no surge sino de nosotros, de las proyecciones y de las identificaciones que se mezclan con nuestra percepción del filme. Si el espectáculo cinematográfico ofrece una intensa impresión de realidad, es porque corresponde a «un vacío en el cual

16. Éditions du Cerf, 1954.

17. En *Esprit*, 1937 (citado de André Bazin, «Théâtre et cinéma»).

18. En «Théâtre et film», prefacio de la obra *Le film de la Duchesse de Langeais*, Grasset, 1942. Reproducido en la recopilación de Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma*, La Nouvelle Édition, 1946, págs. 297-302. Pasaje citado: pág. 298.

19. *Op. cit.*, *passim* y, en especial, en la pág. 28.

el sueño se sumerge sin trabas».²⁰ Henri Wallon desarrolla una idea que confluye en parte con la de Jean Leirens, en «L'acte perceptif et le cinéma».²¹ El espectáculo teatral, nos dice, no llega a ser una reproducción convincente de la vida porque en sí forma parte de la vida, y demasiado visiblemente. Ahí están los entréactos, el ritual social, el espacio real de la escena, la presencia real del actor; todo ello tiene un peso excesivamente grande como para que la ficción desarrollada por la obra se reciba como real. El decorado, por ejemplo, no produce el efecto de crear un universo diegético, no es más que una convención en el interior del mundo real (Podríamos añadir, desde una misma perspectiva, que lo que llamamos «ficción» en el cine es la diégesis, mientras que en el teatro la «ficción» sólo lo es en el sentido de «convención» y con idéntico carácter que hay ficciones en la vida cotidiana, como las convenciones de la cortesía o de los discursos oficiales). El espectáculo cinematográfico, por el contrario, es completamente irreal, se desarrolla en otro mundo. Es lo que Michotte denomina la «segregación de los espacios»:²² nada tienen en común el espacio de la diégesis y el de la sala (que engloba al espectador), ninguno de los dos incluye o influye al otro, todo acontece como si una barrera invisible pero estanca los mantuviese totalmente aislados. La suma de las impresiones del espectador, según Henri Wallon,²³ se divide durante la proyección de un filme en dos «series» completamente separadas, la «serie visual» (es decir, el filme, la diégesis) y la «serie propioceptiva», es decir, el sentimiento del propio cuerpo —y por lo tanto del mundo real— que continúa actuando débilmente (por ejemplo, cuando alguien se mueve en la butaca para encontrar una posición mejor). Como el mundo no interfiere con la ficción para desmentir constantemente sus pretensiones de constituirse en mundo —tal y como sucede en el teatro—, la diégesis de los filmes puede provocar esta extraña y célebre impresión de realidad que estamos aquí tratando de esclarecer.

A estas explicaciones negativas que acabamos de resumir se les puede reprochar precisamente el ser demasiado negativas. Dan cuenta de las circunstancias en las que se hace posible la impresión de realidad, no de las circunstancias en las que efectivamente ésta se produce; delimitan condiciones necesarias, no condiciones suficientes. Es muy cierto que cuando el actor de teatro estornuda o vacila respecto a su texto, esta brutal interrupción de la realidad de lo real echa por tierra la realidad de la ficción; igualmente cierto es que estas interferencias no adoptan únicamente la forma caricaturesca y ex-

20. *Op. cit.*, pág. 113 (a propósito de las stars).

21. *Revue internationale de Filmologie*, nº 13, abril-junio de 1953.

22. *Op. cit.*, pág. 256.

23. *Op. cit.*, *ibíd.*

cepcional del estornudo, sino mil formas más insidiosas que la calidad de los espectáculos más perfectamente organizados no logra evitar, puesto que también deben buscarse en la sala, en la «libertad afectada del hombre y en la *toilette* de la mujer».²⁴ Al aislar herméticamente la ficción de la realidad, el cine desestima de un solo golpe ese juego de resistencias y allana todos los obstáculos a la participación. Sin embargo, todavía es necesario que ésta se produzca. Un hombre libre de trabas también puede permanecer inmóvil en su sitio... En el caso de la fotografía o de la pintura figurativa, la segregación entre lo real y la ficción es tan rigurosa como en el cine (dos espacios sin relación alguna, ausencia de intérpretes de carne y hueso), sin que por ello comporten una intensa impresión de realidad. Jean Mitry²⁵ observa con acierto que todas las explicaciones del «estado fílmico» por la hipnosis, el mimetismo u otros procesos puramente pasivos no dan cuenta de la participación del espectador en el filme, sino únicamente de las circunstancias gracias a las cuales ésta no es imposible: el espectador está «desconectado» del mundo real, de acuerdo; pero aún tiene que conectar con otra cosa, llevar a cabo una «transferencia» de realidad²⁶ que implica toda una actividad afectiva, perceptiva, intelectual, que sólo puede ser estimulada por un espectáculo que se asemeje, por poco que sea, a los del mundo real. Al intentar explicar un fenómeno *intenso* como la impresión de realidad en el cine, nos encontramos con la necesidad de tomar en cuenta factores positivos, y en especial los elementos de realidad contenidos en el propio filme, en primer lugar, la realidad del movimiento.

Por su parte, Rudolf Arnheim²⁷ reconoce que la fotografía, carente de tiempo y de volumen, produce una impresión de realidad mucho más débil que el cine, que a su vez posee la dimensión temporal así como un equivalente aceptable del relieve (obtenido sobre todo por la intervención de los movimientos). Pero añade que el espectáculo teatral es aún más convincente que la ficción cinematográfica. Es conocida la teoría de este autor sobre la «ilusión parcial»:²⁸ todas las artes de representación se sustentan en una ilusión parcial de realidad, que define la regla del juego —en el teatro, reímos si un decorado se viene abajo, pero no reímos al ver un «salón» de sólo tres paredes—, y esta ilusión estatutaria es más o menos intensa según las artes; el cine ocupa, en este sentido, un lugar intermedio entre la fotografía y el

24. Jean Giraudoux, *op. cit.*, pág. 299.

25. *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions Universitaires, 1963, tomo I, págs. 182-192 (Trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1989).

26. *Ibíd.*, pág. 183.

27. *Film als Kunst*, Berlín, Rohwolt, 1932, pág. 40 (Trad. cast.: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1990).

28. *Ibíd.*, pág. 39.

teatro. La naturaleza y el grado de ilusión parcial dependen, en efecto, en cada caso de las condiciones materiales y técnicas de la representación; ahora bien, el cine sólo nos presenta imágenes, mientras que la interpretación teatral se inscribe en un tiempo y un espacio reales.²⁹ Este análisis no parece muy aceptable; se ve desmentido por la experiencia más cotidiana («creemos» mucho más en la ficción del filme que en la de la obra teatral); además, si seguimos al autor, no es la «ilusión» de realidad lo más «intenso» en el teatro, sino la realidad en sí (particularmente, el espacio real de la escena y la presencia real de los actores), a la que Rudolf Arnheim opone esas simples imágenes, único alimento del espectador de cine. No diremos entonces, sin embargo, que el espectador de teatro tenga la ilusión de lo real: lo que tiene es la percepción de lo real, de que asiste a acontecimientos reales.

Todas las discusiones de este género demuestran que convendría distinguir mucho más claramente —también en la terminología, donde la palabra «real» genera continuas confusiones— entre dos problemas distintos: por una parte, la impresión de realidad provocada por la diégesis, por el universo ficcional, por lo «representado» característico de cada arte y, por la otra, la realidad del material empleado en cada arte a efectos de representación; por un lado, la impresión de realidad, y por el otro, la percepción de la realidad, es decir, todo el problema de los índices de realidad incluidos en el material de que dispone cada una de las artes de representación. En el teatro, la creencia en la realidad de la diégesis se ve comprometida precisamente porque el arte teatral maneja un material demasiado real. Es la irrealdad total del material fílmico —recuperamos aquí la idea de Jean Leirens y de Henri Wallon— la que permite que la diégesis adquiera una cierta realidad.

Pero de ello no se desprende, en virtud de alguna ley mecánica, que la impresión de realidad diegética sea tanto más intensa cuanto más alejado se encuentre el material empleado de la realidad. Si así fuese, la fotografía —material todavía más irreal que el filme, pues carece de movimiento— debería suscitar un modo de creencia más intenso que el cine. Todavía más el dibujo figurativo, al estar menos próximo a lo real que la fotografía, ya que no respeta la literalidad de los contornos gráficos con la misma seguridad que la toma fotográfica. Vemos, entonces, a qué incongruencias nos llevaría esta concepción de una escala continua de proporciones inversas. Existe más bien, en verdad, un punto óptimo representado por el cine, más allá y más acá del cual la impresión de realidad producida por la ficción tiende a disminuir. Más allá, tenemos al teatro, donde un material demasiado real pone límites a la ficción; más acá, la fotografía y la pintura realista, donde un material demasiado pobre en índices de realidad acaba por no tener suficiente

29. Ibid., pág. 40.

intensidad para sostener y constituir un universo diegético. Si bien es cierto que no creemos en la realidad de la intriga teatral porque el teatro es demasiado real, también es cierto que no creemos en la realidad del objeto fotografiado porque el rectángulo de papel (grisáceo, exiguo, inmóvil) no es lo bastante real. Una representación que integre un número excesivamente reducido de alusiones a la realidad no es lo suficientemente *indicativa* como para que la ficción tome cuerpo; una representación que integre en sí la totalidad de lo real, como en el caso del teatro, se impone a la percepción como algo real que remeda lo irreal, no como algo irreal realizado. Entre estos dos escollos, el filme encuentra un precioso equilibrio: aporta suficientes elementos de realidad —respeto textual de los contornos gráficos y, sobre todo, presencia real del movimiento— para servirnos una información rica y variada acerca del universo de la diégesis, información inaccesible para el material de la fotografía o de la pintura. Como ambas, sin embargo, el filme está hecho de imágenes: la percepción del espectador lo trata como tal, sin confundirlo nunca con un espectáculo real (volvemos a encontrar aquí la «segregación de los espacios» de Michotte). La realidad parcial integrada en el material del espectáculo, al no ser lo bastante intensa para imponerse como una parte de la realidad —hecho que distingue al cine del teatro—, pasa en bloque a cuenta de la diégesis. La realidad total del espectáculo es más intensa en el teatro que en el cine, pero la porción de realidad a disposición de la ficción es más intensa en el cine que en el teatro.

En suma, el secreto del cine consiste en conseguir introducir muchos índices de realidad dentro de las imágenes, que, así enriquecidas, seguirán siendo percibidas pese a todo como imágenes. Las imágenes pobres no alimentan lo bastante a lo imaginario como para que éste adquiera realidad. Inversamente, la simulación de una fábula con medios tan ricos como lo real —caso del teatro— corre siempre el riesgo de aparecer simplemente como una simulación demasiado real de un imaginario sin realidad.

Antes del cine, estaba la fotografía. De todas las clases de imágenes, la fotografía era la más rica en índices de realidad, la única, como señalaba André Bazin,³⁰ en darnos la garantía moral absoluta de que los contornos gráficos se habían respetado fielmente, puesto que su representación se había obtenido mediante un procedimiento mecánico de duplicación y, en cierto modo, era el objeto en sí lo que se había impreso en la película virgen. Pero este material, tan parecido a la realidad, no lo era en una medida suficiente; le faltaba el tiempo, le faltaba una representación aceptable del volumen, le faltaba la sensación de movimiento, comúnmente experimentada como sinónimo de vida. El cine consiguió aportar todos estos elementos de una sola

30. Idénticas referencias que para la nota 13.

vez y —suplemento inesperado—, no se limitó a presentar simplemente una reproducción plausible del movimiento, sino el movimiento mismo en toda su realidad. Por último, inversión suprema, fueron las imágenes, esas imágenes de la fotografía, las que se vieron habitadas por ese movimiento tan real, que les confirió un poder de convicción inédito cuyo único beneficiario fue, sin embargo, lo imaginario, puesto que a pesar de todo se trataba de imágenes.

Estas breves líneas sólo pretenden recordar uno de los aspectos³¹ del problema de la impresión de realidad en el cine. El «secreto» del cine *también* radica en esto: inyectar en la irrealidad de la imagen la realidad del movimiento, y realizar así lo imaginario hasta un punto jamás alcanzado hasta entonces.

2. Observaciones para una fenomenología de lo narrativo

Como se sabe, el estudio del relato es actualmente¹ objeto de un gran interés por parte de diversos investigadores de inspiración estructuralista. Tras el célebre estudio de Vladimir Propp sobre los cuentos populares rusos, y después de los trabajos de Claude Lévi-Strauss sobre los mitos, se acaban de proponer diversos «modelos» de análisis del relato, o de ciertos relatos, según los casos (Algirdas-Julien Greimas, Roland Barthes, Claude Brémont, número 8 de *Communications*, etc.).

Las siguientes líneas no pretenden proponer otro modelo más, sino invitar al lector a reflexionar sobre aquello que posibilita todas las tentativas ya presentadas: en efecto, creemos que si el relato se presta al análisis es-

31. También está, evidentemente, el hecho de que un filme se compone de múltiples fotografías, lo que plantea todos los problemas del montaje y del discurso, estrechamente vinculados a la impresión de realidad, pero que requieren un estudio aparte.

1. El presente texto fue escrito en otoño de 1966. El movimiento de interés descrito en la primera frase no ha decaído desde entonces; véase, por ejemplo, el *Seminario internacional sobre los métodos de análisis del relato*, Urbino, Italia, julio de 1967.

tructural es, en primer lugar, porque de algún modo constituye un objeto real que el usuario menos avisado reconoce sin dudar, sin confundirlo nunca con otra cosa.

Según Greimas (*Sémantique structurale*), la estructura mínima de toda significación se define por la presencia de dos términos y de la relación que los une; el autor observa así que la significación presupone la percepción (percepción de los términos y percepción de su relación). En la misma perspectiva, se puede pensar que el principal interés del análisis estructural es que sólo puede encontrar lo que ya estaba ahí, dando cuenta con mayor rigor de eso que la conciencia menos avisada había «localizado» sin analizarlo. Recordemos, asimismo, lo que decía Lévi-Strauss en *Antropología estructural* acerca de los mitos: el mito siempre es reconocido como tal por aquellos a quienes es contado, aunque se haya traducido de un idioma a otro, aunque la literalidad de su formulación se haya modificado en pequeña medida.

Diremos, pues, con algo de atrevimiento, que el análisis estructural supone siempre, a título de estadio anterior explícito o implícito, algo así como una fenomenología de su objeto; o también que la *significación* (construida y discontinua) explicita siempre aquello que en un primer momento no pudo vivirse sino como un *sentido* (percibido y global).

Con esta idea en mente, plantearemos el siguiente interrogante: ¿en qué se reconoce un relato, previamente a todo análisis?

I

Un relato *tiene un principio y un final*, cosa que lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo «real». Si bien es cierto que algunos tipos de relato, culturalmente muy elaborados, se caracterizan por *engañar con el final* (conclusiones «suspendidas» o evasivas, construcciones «en abismo» donde el final del acontecimiento narrado explicita y establece las condiciones de aparición de la instancia narradora, desenlaces en forma de espiral sin fin, etc.), se trata únicamente de elaboraciones secundarias que enriquecen el relato sin destruirlo, y que ni pueden ni quieren sustraerlo a su fundamental exigencia de *clausura*: lo que estos falsos finales proyectan al infinito es la información imaginativa del lector, no la materialidad de la secuencia narrativa: en un relato literario que culmina con puntos suspensivos (reales o implícitos), el efecto de suspensión no se aplica en absoluto al objeto-relato, que por su parte mantiene un final muy claro, marcado precisamente por los puntos suspensivos; el filme inglés *Al morir la noche* (Dead

of night, 1945) se cierra en espiral sin fin,² pero en tanto sucesión de imágenes sí tiene, naturalmente, un final, que es la última imagen de la película.

Los niños no se equivocan; les explicamos un cuento y, para ellos, la cuestión de si la historia se ha terminado o no siempre es pertinente, incluso cuando ya son lo bastante maduros como para entrever las posibles prolongaciones de la *sustancia semántica* del relato (que no del relato en sí): «Entonces, nos dicen, ¿se acaba aquí? Pero, ¿qué hará *después* el Príncipe Azul...?»

II

Un principio, un final: ello equivale a decir que el relato es una *secuencia temporal*. Secuencia dos veces temporal, debemos precisarlo enseguida: existe el tiempo de la cosa narrada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no sólo posibilita todas las distorsiones temporales que resulta banal indicar en los relatos (tres años en la vida del protagonista resumidos en dos frases de una novela o en unos cuantos planos de montaje «frecuentativo» de cine, etc.); más fundamentalmente, nos invita a constatar que una de las funciones del relato es transformar un tiempo en otro tiempo, y en ese aspecto el relato se distingue de la *descripción* (que transforma un espacio en un tiempo) así como de la *imagen* (que transforma un espacio en otro espacio).

El ejemplo del relato cinematográfico ilustra con sencillez estas tres posibilidades: el «plano» aislado e inmóvil de una extensión desértica es una imagen (significado-espacio → significante-espacio); varios «planos» paralelos y sucesivos de esa extensión desértica constituyen una descripción (significado-espacio → significante-tiempo); varios «planos» sucesivos de una caravana en ruta por esa extensión desértica forman una narración (significado-tiempo → significante-tiempo).

Hemos simplificado voluntariamente nuestro ejemplo (en el cine, en efecto, el espacio siempre está presente; lo está incluso en el relato, ya que el relato fílmico se realiza mediante la imagen). Pero en este caso la simpli-

2. Una mañana, el protagonista (un arquitecto) se despierta y se levanta. Ha dormido mal: un sueño inquietante vuelve una y otra vez... Suena el teléfono: es el propietario de un castillo en los alrededores, el cual planea efectuar modificaciones en su propiedad e invita al arquitecto a pasar allí el fin de semana. El protagonista acude a la finca. Poco a poco, va reconociendo el castillo de sus sueños. Sin embargo, se celebra la recepción, luego termina... con el despertar del protagonista. Éste se levanta: era sólo un sueño. Un sueño inquietante que vuelve una y otra vez. El teléfono suena, etc.

ficación no es importante, ya que sólo pretendíamos mostrar que el relato, entre otras cosas, es un sistema de transformaciones temporales. En todo relato, lo narrado es una sucesión más o menos cronológica de acontecimientos; en todo relato, la instancia narradora reviste la forma de una secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer: tiempo de lectura, para un relato literario; tiempo de visionado, para un relato cinematográfico, etc.

En el caso de la imagen, por el contrario, lo representado es en principio un *punctum temporis* que ha sido inmovilizado; su consumo por parte del usuario también se considera instantáneo e incluso cuando éste se prolonga no consiste en recorrer los elementos significantes de la imagen según un orden sucesivo único e impuesto.

Quizá esta oposición entre relato e imagen explica el estatuto híbrido y embarazoso de la descripción. Todos sienten que la descripción difiere de la narración, se trata de una distinción clásica; por otra parte, sin embargo, muchos relatos contienen descripciones y, al parecer, las descripciones siempre se encuentran enclavadas dentro de un relato. Así, la descripción aparece a la vez como lo opuesto de la narración y como una de las grandes figuras o uno de los grandes *momentos* de la narración. Esa curiosa mezcla de antinomia y parentesco, mediante la cual se definen intuitivamente las relaciones entre narración y descripción, se entiende mejor cuando introducimos en el «sistema» un tercer término, la imagen: narración y descripción se oponen en común a la imagen porque su significante está temporalizado, mientras que el de la imagen es instantáneo; eso en cuanto al parentesco. Sin embargo, en el seno de esa categoría «narrativa-descriptiva» definida por una característica del significante, la narración y la descripción se oponen entre sí por una característica de su significado: significado temporalizado en la narración, instantáneo en la descripción; eso en cuanto a la antinomia.³

En el interior de un relato, el momento descriptivo se denuncia de inmediato: es el único en el que la sucesión temporal de los elementos significantes —sucesión que persiste— deja de remitir a relaciones temporales (consecutivas o de otro tipo) entre los significados correspondientes, y sólo establece entre esos mismos significados órdenes de coexistencia espacial (es decir, relaciones que se consideran constantes en cualquier instante del tiempo en que se las tome). Se pasa de lo narrativo a lo descriptivo a través

3. Sabemos que Gérard Genette se ha interesado por este problema de la descripción, y por sus relaciones con la narración; Genette elabora, con más detalles, opiniones que coinciden en parte con lo aquí expresado. Véase *passim* en *Figures*, Le Seuil, 1966; y por otra parte «Frontières du récit» en *Communications*, 8, 1966, Número especial «L'analyse structurale du récit», págs. 152-163 y, especialmente, págs. 156-159.

de un *cambio de inteligibilidad*, en el sentido en que hablamos de «cambios de velocidades» para los automóviles.

III

Secuencia clausurada, secuencia temporal: toda narración es, por consiguiente, un *discurso* (lo contrario no es cierto, pues muchos discursos no son relatos: el poema lírico, el filme didáctico, etc.).

Lo que delimita a un discurso con respecto al resto del mundo, oponiéndolo simultáneamente al mundo «real», es que un discurso es necesariamente pronunciado por alguien (el discurso no es la lengua); por el contrario, una de las características del mundo consiste en no ser proferido por nadie.

En términos jakobsonianos se dirá que el discurso, en tanto enunciado o sucesión de enunciados, remite forzosamente a un *sujeto de la enunciación*. Pero no hay que apresurarse a hablar de un *autor*, puesto que la noción de autor es, simplemente, una de las formas, culturalmente limitada y condicionada, de una instancia mucho más universal que nosotros preferimos, por esa razón, denominar «instancia narradora». Es verdad que en ciertos relatos muy elaborados de la sociedad occidental y moderna el sujeto de la enunciación es, en la mayoría de casos, el autor; pero junto a esos relatos también están los mitos, los cuentos populares, muchos filmes narrativos de consumo habitual que pasaron de mano en mano durante su fabricación industrial o artesanal, muchos programas de radio o televisión elaborados por todo un equipo (ya sea en una organización «colectiva» o en un feliz desorden), etc. En suma, todos los relatos sin autor, como mínimo en el sentido pleno que el término posee para la tradición de la «alta cultura» humanista.

Relatos sin autor, pero no sin sujeto-narrador. La impresión de que *alguien habla* no está ligada a la existencia empírica de un narrador preciso y conocido o cognoscible, sino a la percepción inmediata, por parte del consumidor del relato, de la naturaleza lingüística del objeto que consume: si esto habla, es que hay alguien que habla.

Albert Laffay lo ha mostrado a propósito del relato fílmico, en *Logique du cinéma*: el espectador percibe imágenes, evidentemente elegidas (podrían haber sido otras) y evidentemente ordenadas (su orden podría haber sido otro): hojea, en cierto modo, un álbum de imágenes impuestas, y no es él quien gira las páginas, sino forzosamente algún «maestro de ceremonias», algún «gran imaginador» que (antes de ser reconocido como autor, si se trata de un filme con autor, y en el resto de los casos en ausencia de todo autor) está en todo momento sobre el filme en tanto que objeto lingüístico (puesto

que el espectador sabe siempre que lo que está viendo es un filme), o más exactamente una especie de «foco lingüístico virtual» situado en algún lugar detrás del filme, y que representa aquello a partir de lo cual el filme es posible.⁴ Es la forma cinematográfica de dicha instancia narradora la que necesariamente está presente y la que necesariamente es percibida en todo relato.

IV

Secuencia clausurada, secuencia temporal, discurso: la percepción del relato como real —es decir, como algo que realmente es un relato— tiene entonces como consecuencia inmediata que *irrealiza la cosa-contada*.

No nos entretengamos con los relatos deliberadamente imaginarios (cuentos fantásticos, leyendas, etc.): lejos de constituir un ejemplo convincente del proceso de irrealización inseparable de todo acto narrativo, desviarían la atención hacia una irrealización secundaria, en absoluto necesaria y muy distinta de la primera. Tanto si el acontecimiento narrado obedece a una lógica no humana (calabaza transformada en carroza, etc.) como a la lógica cotidiana (relatos «realistas» de diversas clases), se ha visto irrealizado ya, de todos modos, *más arriba*, desde el momento mismo en que se lo percibió como narrado. Por lo demás, se sabe que el realismo no es lo real y que nadie espera encontrarse en la calle con el protagonista de tal o cual novela contemporánea minuciosamente realista. El realismo atañe a la *organización del contenido*, no a la *narratividad como estatuto*, y se trata de un nivel perceptivo en el cual Emma Bovary no es menos imaginaria que el hada malvada.

Pese a todo, tenemos que dar un paso más. Ya que, junto a las historias realistas (que nadie cree que hayan «sucedido» realmente), también están las *historias verdaderas*: relatos de acontecimientos históricos (el asesinato de Marat), relatos de la vida cotidiana (le cuento a un amigo lo que hice la velada anterior), autorrelatos (= mis recuerdos, en el momento en que los evoco), relatos que constituyen los «noticiarios» del cine, la radio, la prensa, etc. Ahora bien, los relatos «verdaderos» se ven alcanzados, igual que los otros, por esta forma de irrealidad que aquí nos ocupa: el lector del libro de historia sabe que no están asesinando a Marat ante sus ojos, el amigo a quien cuento mi vida comprende que en el momento en que se la cuento ya no la estoy viviendo (o, más exactamente, que si ese acto narrativo es, a su vez,

4. Albert Laffay, «Le récit, le monde et le cinéma», *Temps modernes*, mayo y junio de 1947; reeditado en *Logique du cinéma*, Masson, 1964, págs. 51-90. Sobre el punto considerado: en especial, págs. 81-82.

otra parte de mi vida, la parte de mi vida que le cuento deja de ser vivida cuando se la cuento); el espectador del telediarlo no se considera testigo directo del acontecimiento que las imágenes le comunican.

La realidad supone la *presencia*, posición privilegiada respecto a dos parámetros, el espacio y el tiempo; sólo el *hic et nunc* es plenamente real. Ahora bien, el relato provoca por su misma aparición la defección del *nunc* (relatos de la vida cotidiana) o la del *hic* (reportajes «en directo» en televisión), y en la mayoría de casos la de ambos a la vez (noticiarios cinematográficos, relatos históricos, etc.).

Un relato se sigue percibiendo como tal siempre que un margen, por ínfimo que sea, lo separe de la plenitud del *hic et nunc*. Algunos casos de *irrealidad mínima* resultan aquí muy esclarecedores: en ocasiones se ha evocado la situación paradójica de esos participantes de una manifestación política que, transistor en mano, escuchan, mientras se manifiestan, un reportaje en directo sobre su propia manifestación. Pero no se ha recalcado lo suficiente —quizá porque la sobreestimación desmesurada de las especificidades del «audiovisual» impide a veces la percepción de verdades más generales— que ese reportaje radiofónico, para los manifestantes oyentes, sigue siendo plenamente un relato: ya que en el preciso instante en que lo escuchan, dejan de manifestarse (o, como mínimo, en ellos no es el oyente quien se manifiesta), y la manifestación *narrada* que escuchan sólo se puede confundir con la manifestación en la que toman parte desde un punto de vista positivo que hace intervenir una información secundaria (importa poco; en el ejemplo citado, que los manifestantes dispongan de dicha información). Ciertamente, la diferencia entre esas dos manifestaciones no es la misma que entre una manifestación celebrada el 15 de mayo y otra celebrada el 16 de mayo: pero ese tipo de diferencia no es el único posible, y una sola manifestación concreta puede corresponder, como sucede aquí, a dos manifestaciones fenoménicas: aquella en la que el hombre del transistor sabe que está participando, y que vive segundo a segundo, en el punto exacto de la fila en que se halla a cada instante —manifestación que, como Fabrice en Waterloo, no dominará jamás—, y aquella cuyo relato escucha y que no es más que la irrealización de la primera, irrealización causada por la intervención de un locutor, curiosamente ausente de la primera, y por el desfase espacio-temporal (reducido en nuestro ejemplo al mínimo) que conlleva forzosamente la intrusión de ese narrador: el hombre del transistor sólo podrá dominar esa segunda manifestación, como el lector de *Waterloo* de Victor Hugo (Greimas diría que el hombre del transistor corresponde aquí a dos actantes: actante-manifestante y actante-oyente).

Llegamos así a una idea que no es nueva y que ha sido desarrollada a menudo partiendo de los estudios de Jean-Paul Sartre sobre lo imaginario: lo

real nunca cuenta historias; el recuerdo, por ser relato, es plenamente imaginario; un acontecimiento debe haber finalizado de un modo u otro para que —y antes que— su narración pueda comenzar. Añadiremos, para el caso de los relatos estrictamente simultáneos que actualmente permite la televisión en directo, que el desfase espacial —es decir, el hecho mismo de la imagen— basta para transmitir el desfase temporal (ampliamente predominante en los relatos tradicionales), asegurando de por sí un funcionamiento correcto de la irrealización narrativa (si no, ¿cómo explicar la sorprendente ausencia de traumatismos en el telespectador?): el acontecimiento narrado por el reportaje en directo es real, pero lo es *en otro lugar*; en la pantalla, es irreal.

V

Secuencia clausurada, secuencia temporal, discurso, instancia irrealizante; nos falta, pues, un elemento de definición, requerido a la vez por la noción de secuencia y por la de irrealización: ¿secuencia de qué, irrealización de qué?

Un relato es un conjunto de *acontecimientos*, acontecimientos ordenados en secuencia; es a ellos a los que el acto narrativo, para poder existir, comienza por irrealizar; son ellos, por último, los que proporcionan al sujeto-narrador su necesario correlato: sólo es narrador porque los acontecimientos-narrados son contados por él. (En cambio, no es este conjunto de acontecimientos lo que queda clausurado, sino únicamente el discurso del que es objeto: como hemos visto, un relato no es una secuencia de acontecimientos clausurados, sino una secuencia clausurada de acontecimientos. Los relatos tradicionales y «cerrados» son secuencias clausuradas de acontecimientos clausurados; los relatos «con falso final» a los que tan proclive se muestra la modernidad cultural son secuencias clausuradas de acontecimientos no clausurados. La clausura de lo narrado es una variable, la clausura del relato una constante, de modo que la relación de co-ocurrencia sintagmática de esos dos rasgos en los distintos *corpus* narrativos es una *determinación* en el sentido hjelmsleviano: a una secuencia de acontecimientos clausurados corresponde siempre una secuencia clausurada; sin embargo, a una secuencia clausurada no siempre corresponde una secuencia de acontecimientos clausurados.

Aunque se han propuesto varios procedimientos distintos para descomponer los acontecimientos narrados (que de entrada no constituyen unidades discretas), el acontecimiento constituye siempre la unidad fundamental del relato. La noción de predicado, en referencia al relato, es puesta en primer término explícitamente por Greimas (teoría de los actantes y los predicados)

así como por Claude Lévi-Strauss (la unidad de relato mítico que, en un primer momento, se aísla en cada ficha proviene de «la asignación de un predicado a un sujeto»). Resulta igualmente claro que las «funciones» de Vladimir Propp —cada una de ellas definida por un sustantivo abstracto, es decir, en los términos del lingüista W. Porzig (véase más adelante, pág. 108, nota 124), por la sustantivación de un predicado de frase—, las «secuencias elementales» de Claude Brémont, las nociones de enunciado performativo o constativo que Tzvetan Todorov toma de Austin y Benveniste para aplicarlas al relato literario, corresponden a predicaciones sucesivas (Propp) o a grupos sucesivos de predicaciones (Brémont).

Como sabemos, en todos los relatos que utilizan como vehículo el lenguaje articulado (relatos escritos y relatos orales), la unidad propiamente narrativa no es ni el fonema ni el monema —que son unidades del idioma, no del relato—, sino más bien la frase, o como mínimo cualquier segmento de un rango vecino al de la frase (enunciado asertivo finito de Émile Benveniste, u otro tipo de enunciado mínimo completo). Hemos dicho que el relato es un discurso porque implica un sujeto de la enunciación; vemos ahora que también es discurso en otro sentido: sintagma lingüístico más largo que la frase y formado por varias frases, conjunto «transfrástico», el relato es «discurso» en el sentido de la lingüística americana (véase la noción de *Discourse analysis* en Zellig S. Harris), que corresponde en parte al «discurso» de Émile Benveniste (*Problèmes de Linguistique générale*).⁵

5. Gallimard, 1966 («Bibliothèque des Sciences Humaines»). En varios de los artículos que forman esta recopilación, el autor toma el término *discurso* en un sentido que podríamos denominar «amplio», y que corresponde aproximadamente al de Zellig S. Harris, así como al autor aquí citado: el discurso es lo que se opone a la lengua, es el lenguaje en acto frente al lenguaje como estructura virtual e inmóvil; toda sucesión *efectiva* de enunciados *en situación* en dominio del discurso (la página 130 de *Problèmes de Linguistique générale*, en «Les niveaux de l'analyse linguistique», es particularmente diáfana en este sentido). Sin embargo, el artículo titulado «Les relations de temps dans le verbe français» (*Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, tomo LIV, 1959; reeditado en las págs. 237-250 de los *PLG*) lleva más lejos el análisis y desemboca en una definición más restrictiva del discurso (págs. 238-242): el discurso es lo que se opone a la *historia* (= narraciones «impersonales» de todo tipo), y no designa entonces más que un intercambio de enunciaciones actual, vivo y «personalizado», que pone en juego oralmente o por escrito un *yo* y un *tú* (conversaciones, cartas, pasajes dialogados de las novelas, etc.). Simplificando un poco las cosas, podríamos señalar que: 1) en E. Benveniste, la historia y el discurso en sentido estricto no son sino dos aspectos distintos del discurso en sentido amplio; 2) «la historia» de E. Benveniste corresponde prácticamente a lo que aquí denominamos «el relato» o «lo narrativo»; 3) en consecuencia, el relato, aunque está excluido por definición del discurso «estricto» de E. Benveniste, forma eminentemente parte del discurso «amplio» de dicho autor. Por esta razón, hemos caracterizado aquí al relato como un discurso, pero precisando que dicha formulación sólo coincide *parcialmente* con las definiciones de Émile Benveniste.

Otros relatos emplean como vehículo a la imagen; el relato cinematográfico, por ejemplo. Ahora bien, ya hemos tenido ocasión de mostrar⁶ que cada imagen, lejos de equivaler a un monema o incluso a una palabra, corresponde más bien a un enunciado completo, con el cual comparte cinco características fundamentales: 1) Las imágenes fílmicas son infinitas en número, como los enunciados y a diferencia de las palabras; no son, de por sí, unidades discretas. 2) Son, en principio, invenciones de quien «habla» (aquí, el cineasta), como los enunciados y a diferencia de las palabras. 3) Entregan al receptor una cantidad de información indefinida, como los enunciados y a diferencia de las palabras. 4) Son otras tantas unidades actualizadas, como los enunciados y a diferencia de las palabras, que son unidades puramente virtuales (unidades de léxico). 5) Su sentido proviene sólo en pequeña medida de la oposición paradigmática con el resto de unidades que hubiesen podido aparecer en el mismo punto de la cadena, puesto que estas últimas son de un número indefinido; también en ello difieren menos de los enunciados que de las palabras, porque las palabras están siempre «atrapadas» en mayor o menor medida en unas redes paradigmáticas de significación (redes lexicológicas tradicionales, redes de *semas* en Greimas o en Bernard Pottier, etc.).

En tercer lugar, hay relatos que emplean al gesto como vehículo (ballets programáticos, pantomimas, etc.). Ahora bien, cada gesto, como ya hemos dicho en otro lugar,⁷ constituye un enunciado significativo —o también un *sema*, pero esta vez en el sentido de Eric Buyssens y de Luis J. Prieto—, y por ello está más cerca de la «frase» que de la palabra (Joseph Vendryes ya había señalado este hecho en su artículo sobre el lenguaje gestual.)

Así, más allá de la diversidad de los vehículos semiológicos susceptibles de tomar el relato a su cargo, la división esencial de la secuencia que narra en enunciados actualizados (predicaciones sucesivas) —y no en unidades más o menos asimilables al monema, a la palabra o al fonema— aparece como un rasgo constante de la narratividad.

Todo esto no es ninguna novedad; simplemente, era necesario recordar que si el relato puede analizarse estructuralmente en una sucesión de predicaciones es porque, fenoménicamente, constituye una sucesión de acontecimientos.

6. Bajo la misma forma que aquí, en «Problemas de denotación en el filme de ficción» (págs. 137-139 de la presente recopilación); con ligeras variaciones, en «El cine: ¿lenguaje o lenguaje?» (págs. 89-91 de la presente recopilación).

7. *Projet de recherche collective sur le langage gestuel* (en colaboración con Julien Greimas), 1966, mimeografiado; y, por otra parte, el artículo «Langage gestuel» de *Supplément scientifique à la grande Encyclopédie Larousse*, 1968. Textos no reproducidos en esta recopilación.

La estética contemporánea, bajo la influencia de Etienne Souriau y de Mikel Dufrenne, se interesa por esas grandes «categorías» que, como lo grácil, lo sublime, lo elegíaco, etc., definen de algún modo, en el dominio del arte, de las relaciones con el prójimo o de los sentimientos y las sensaciones de la vida, el equivalente afectivo-estético de lo trascendental kantiano, reinterpretado a su vez en términos fenomenológicos y despojado de todo eventual rastro de idealismo.

Características universales del mundo tal y como se manifiesta, o del hombre en tanto aprehende el mundo —ya que este vaivén del «hay» («il y a») no puede superarse y los universales afectivos son, a la vez, cosmológicos y existenciales—, estas determinaciones *a priori* dan forma en todo caso al mundo que el hombre es susceptible de percibir (es decir, el conjunto de los fenómenos), posibilitan el contacto entre el hombre y el mundo y explican que puedan sentirse cosas como la impresión de lo grácil o de lo sublime.

Por supuesto, no se trata de poner a lo narrativo en el mismo plano que lo grácil o lo sublime: un relato puede ser grácil o sublime y también puede serlo todo tipo de objetos además de los relatos. Además, en el estado actual de los procedimientos estructurales la impresión de lo grácil o lo sublime aún no puede descomponerse, aun cuando ya se hayan analizado ciertos relatos (lo cual no implica que la *impresión de narratividad*, la certeza de estar ante un relato, certeza que es distinta de cualquier relato en concreto, pueda forzosamente descomponerse en mayor medida —por lo menos cuando es vivida— que la impresión de lo grácil o lo sublime). Sea como fuere, lo grácil o lo sublime aparecen más bien como *tonalidades*, lo narrativo más bien como un *género*, y los dos órdenes de nociones no se pueden situar en un mismo eje de clasificación.

Con todo —independientemente de que la distinción que aquí formulamos sea, en más de un caso, infinitamente difícil de mantener, ya que ciertas tonalidades se institucionalizan en géneros (como lo elegíaco)—, nos parece que lo *Narrativo* (para llamarlo finalmente por su nombre) tiene en común con las categorías afectivo-estéticas el hecho de representar una de las grandes formas antropológicas de la *percepción* (caso de los «consumidores» de relatos) y de la *operación* (caso de los inventores de relatos).

El relato sería, pues, esa gran forma del imaginario humano que, a modo de conclusión y resumen, proponemos definir de la manera siguiente:

discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos.

SEGUNDA PARTE

PROBLEMAS DE SEMIOLOGÍA DEL CINE

3. El cine: ¿lengua o lenguaje?

FEDE6790

Una época del cine: el «montaje-soberano»

En abril de 1959, durante una de las célebres «Entrevistas» organizadas por *Cahiers du cinéma*, Roberto Rossellini,¹ evocando entre otros temas el problema del montaje, expresaba una opinión que no era nueva pero a la que imprimía un giro más personal. De entrada, una constatación banal: el montaje ya no desempeña en el cine moderno el mismo papel que en la gran época de 1925-1930; sigue siendo, por supuesto, una fase indispensable de la creación fílmica: hay que saber elegir lo que se filma y luego unir, uno detrás del otro, los fragmentos filmados. Y ya que es necesario fragmentar y ajustar, ¿cómo no se ha de querer hacerlo lo mejor posible? ¿cómo no tratar de «cortar» en el lugar adecuado? Pero el montaje, prosigue el autor de *Paisà* (1946), ya no se entiende hoy como una *manipula-*

1. *Cahiers du cinéma*, n° 94, abril de 1959. Entrevista de F. Hoveyda y J. Rivette.

ción todopoderosa. Esta fórmula, que prácticamente figura como tal en las declaraciones del cineasta italiano, resume en todo caso lo más sugestivo de éstas.

El montaje como principio soberano... ¿No es acaso este montaje el que durante la gran época aspiró a un poder persuasivo considerado en cierto modo absoluto, avalado «científicamente» por los célebres experimentos de Kulechov? ¿No es acaso éste el montaje cuya eficacia —quizá sobrevalorada, pero al fin y al cabo real— dejó una huella tan profunda en el joven Eisenstein? Atemorizado en un principio por la enormidad casi deshonestista de la eficiencia² que se le ponía entre las manos, Eisenstein no tardó en dejarse conquistar en espíritu por el deseo de conquistar los espíritus, convirtiéndose en el cabecilla de todos los teóricos del «montaje-soberano».³ Fue un gran castillo de fuegos artificiales, con Pudovkin, Alexandrov, Dziga Vertov, Kulechov, Béla Balázs, Renato May, Rudolf Arnheim, Raymond J. Spottiswoode, André Levinson, Abel Gance, Jean Epstein —y tantos otros—, el montaje, a través de la explotación ardiente e ingeniosa de todas las combinaciones que autoriza, a través de páginas y páginas escritas en su honor en libros y revistas, pasó prácticamente a ser sinónimo de cine.

El bueno de Pudovkin, más directo que los demás, no supo hasta qué punto acertó al declarar con aplomo⁴ que la noción de montaje, más allá de todos los sentidos particulares que a veces se le atribuyen (yuxtaposición de fragmentos, montaje acelerado, principio puramente rítmico, etc.) es en realidad la creación fílmica en su totalidad: «el plano» aislado ni siquiera es un pequeño fragmento de cine, no es más que materia prima, fotografía del mundo real. Sólo el montaje permite trascender la fotografía en cine, el calco en arte. Definido en sentido amplio, se confunde simplemente con la composición misma de la obra.⁵

En las grandes recopilaciones teóricas de Eisenstein, *Film Form* (La forma del cine) y *The Film Sense* (El sentido del cine), se desprende para el lector moderno lo que bien puede calificarse de fanatismo del montaje. R. Micha observa con razón que el cineasta soviético, obsesionado por esta

2. El término se emplea aquí en el sentido definido por G. Cohen-Séat: no la eficiencia de un procedimiento concreto o de un acto preciso, sino el poder que caracteriza específicamente a un medio de expresión.

3. J. Carta ha analizado con acierto esa conversión inicial de Eisenstein. Véase «L'humanisme commence au langage», en *Esprit*, junio de 1960, págs. 1113-1132 y, en especial, págs. 1114-1116.

4. En *Ciné-Ciné pour tous*, 1 de enero de 1924. Reeditado en la recopilación de Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, 1960, págs. 189-200.

5. *Ibid.*, pág. 190 en la paginación Lherminier.

noción clave, llega a encontrarla en todas partes y a ensanchar desmesuradamente sus límites.⁶ Eisenstein no duda en recurrir a la historia de la literatura y la pintura, generosamente invitadas a participar en una especie de reclutamiento en masa, para facilitar ejemplos de montaje *avant la lettre*. Basta con que Dickens, Leonardo da Vinci o cualquier otro haya relacionado dos temas, dos ideas, dos colores, para que Eisenstein invoque al montaje: la yuxtaposición más obviamente pictórica, el efecto de composición más comúnmente admitido en literatura se convierten, si damos crédito a sus argumentos, en proféticamente precinematográficos. Todo es montaje. Hay algo de encarnizamiento, a veces casi molesto, en el modo en que Eisenstein niega toda relevancia a las corrientes creadoras continuas: en todas partes no ve sino elementos pre-fragmentados que una ingeniosa manipulación «montará» después. Por esta razón, el modo en que describe el trabajo creador de quienes convierte a la fuerza en sus antecesores no deja de contradecir, en ciertos pasajes verdaderamente muy poco probables, las verosimilitudes mínimas de toda psicogénesis de la creación.⁷

Con idéntico encarnizamiento le niega categóricamente toda forma de realismo descriptivo al cine. Eisenstein no admite que se pueda rodar una escena en continuidad, no siente más que desprecio por lo que denomina, según los pasajes, el «naturalismo», «representación puramente objetiva», relato simplemente «informativo» (en oposición a «patético» u «orgánico», en decir, en última instancia fragmentado y montado). Ni siquiera tiene en cuenta el hecho de que registrar en continuidad una escena corta, previamente compuesta e interpretada, pueda ser una elección entre otras. No, se *debe* cortar, aislar primeros planos, para luego remontar el conjunto. ¿Podría el espectáculo filmado poseer una belleza propia? En absoluto. Como si pretendiese reafirmarse sin cesar, este gran artista cuyo genio y cuya gloria bastarían de por sí para reafirmar a cualquiera mil veces, se las arregla en todo momento para que la belleza, implacablemente negada a toda instancia profílmica,⁸ surja sin malentendido posible de la filmación y sólo de ésta, más aún: del montaje y sólo de éste, ya que en cada «plano» se da ya filmación y, por lo tanto, composición. Pero Eisenstein no pierde ocasión de desvalorizar, en beneficio de la ordenación secuencial, todo el arte que

6. R. Micha, «Le cinéma, art du montage?», en *Critique*, agosto-septiembre de 1951, n° 51-52, págs. 710-724. Para la idea que nos ocupa, págs. 723-724.

7. Véase, en especial, el paralelismo entre Dickens y Griffith, en «Dickens, Griffith and the film today», contribución de Eisenstein a *Amerikanskaya kinematografiya: D. W. Griffith, Moscú*, 1944. Reeditado en la edición Jay Leyda de *Film Form y The Film Sense*, Nueva York, Harcourt-Brace y Meridian Books, 1957, págs. 195-255.

8. En el sentido definido por E. Souriau. Profílmico es todo aquello que se sitúa ante la cámara o ante lo cual la situamos para que lo «tome».

pueda intervenir en el modelado de los segmentos que componen dicha ordenación.⁹

EL ESPÍRITU MANIPULADOR

Se impone trazar un paralelismo —que merece más espacio que el de los breves párrafos siguientes— entre esta obsesión por la planificación y el montaje y ciertas tendencias del espíritu y la civilización «modernos». En sus ejemplos más extremos, cuando la inspiración lo abandonaba, el cine de montaje (salvo en los filmes de Eisenstein) anduvo a veces cerca de convertirse en una especie de juego de mecano, en un mundo donde el mecano, el verdadero, no es el único juguete sintagmático que entusiasma a nuestros niños. Jugando, los niños adquieren un gusto por la manipulación que, si más tarde se convierten en ingenieros, cibernéticos, etnógrafos o lingüistas, quizá se prolongue en toda una actitud operatoria cuya excelencia de principios será en tales casos más evidente que en el cine. Y además sabemos que el espíritu de unos pocos no define a una época, igual que el montaje soberano no define a todo el cine. Si uno es cibernético, otro será agricultor o barrendero; si una película está «montada», otra se desarrollará en grandes bloques. Pero una época está constituida por todo lo que se manifiesta en ella. A quien elige subrayar uno de sus aspectos se le reprocha muy a menudo no haber elegido al mismo tiempo subrayar los demás: la falta de ubicuidad se convierte en pecado contra el espíritu. Renunciaremos ahora, sin embargo, a tratar, además del tema que nos ocupa, todo lo exterior a éste.

En la época de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940), Orson Welles, a quien los productores de la R.K.O. habían concedido una libertad y unos medios fuera de lo común, se extasiaba, a decir de su biógrafo,¹⁰ ante todo el equipamiento del que le hacían dueño: «¡He aquí el más bello tren eléctrico que jamás se haya ofrecido a un niño!» Mecano, tren eléctrico: juguetes de montaje. Los grandes almacenes venden trenes eléctricos en elementos separados: un nuevo paquete de raíles, adquirido posteriormente, permite que el niño «monte» de otra manera el sistema de agujas que ya tenía; todo puede encajarse. Los prospectos enumeran (clasificándolos por «funcio-

9. Como se sabe, en su «último período» (*Alexander Nevski* [Alexandr Nevski, 1938] e *Iván el Terrible* [Ivan Grozni, 1944]), Eisenstein obedeció a una estética muy distinta, estética de la imagen mucho más que del montaje. Pero esta evolución no ha dejado más que una débil huella en sus escritos teóricos aquí tratados. Sin embargo, será necesario atenerse a los inéditos a medida que se vayan publicando.

10. R. A. Fowler, «Les débuts d'Orson Welles à Hollywood», en *Revue du cinéma*, 2ª serie, nº 3, diciembre de 1946, pág. 13.

nes» dentro de la cadena) los distintos «elementos» a disposición del usuario: «Cambio de agujas a la derecha, cambio de agujas a la izquierda, cruce de noventa grados, cruce de veintidós grados...».¹¹ ¿Acaso no se parecen a las partes del discurso tal y como las propone un J. Kurylowicz, o a esos «textos» que descompondría cualquier americano fanático del análisis distribucional? Y sin embargo, los juguetes son sólo un ejemplo... divertido. También están los fotomontajes, los «collages», la importancia de los papeles recortados en los dibujos animados de Borowczyk y Lenica o de algún «experimental» de los equipos de investigación de la O.R.T.F.Y, sobre todo, también están la cibernética y la teoría de la información, que adelantaron por la «izquierda» a la lingüística más estructural: la lengua humana ya está lo bastante organizada, mucho más, en todo caso, que tantos otros «lenguajes» como el de la cortesía, el arte o las costumbres; el lenguaje verbal posee una paradigmática bastante estricta, que promete y permite las más variadas ordenaciones sintagmáticas. Pero, a ojos de ciertas tendencias modernas, todavía arrastra consigo demasiada «sustancia»; no es totalmente organizable. Su doble sustancialidad, fónica y semántica (es decir, doblemente humana: física y mental) se resiste a la exhaustividad de las rejillas. Por esta razón, el lenguaje que hablamos se ha convertido —gran paradoja, si uno piensa en ello— en lo que algunos lógicos americanos denominan lenguaje «natural» u «ordinario», sin que éstos consideren necesario emplear adjetivos cuando hablan del lenguaje de sus máquinas, más perfectamente binario que los mejores análisis de R. Jakobson. La máquina ha deshuesado el lenguaje humano y lo ha descuartizado en fragmentos bien limpios, sin adherencias carnosas. Basta con tomar esos «binary digits», segmentos perfectos, y montarlos (programarlos) en el orden exigido. La perfección del código triunfa y culmina en la transmisión del *mensaje*. Una gran fiesta para el espíritu sintagmático.

Podríamos tomar más ejemplos de otros ámbitos. La prótesis es a la pierna lo que el mensaje cibernético a la frase humana. ¿Y por qué no hablar para divertirnos un poco y cambiar de mecano— de la leche en polvo y del Nescafé? ¿Y de los robots de todas clases? Pese a todo, la máquina lingüística, en la encrucijada de tantas preocupaciones modernas, sigue siendo el ejemplo privilegiado.

El proceso de concepción y fabricación de todos esos *productos* es casi siempre el mismo: el objeto natural (lenguaje del hombre o leche de vaca) se considera como un mero punto de partida. Se lo analiza, en sentido propio o figurado, se aíslan sus elementos constitutivos: es el momento de la segmentación (*découpage*), como en el cine. A continuación, estos elementos

11. Trenes eléctricos de la marca «Gégé», a la venta en el Bon Marché.

se distribuyen en categorías isofuncionales:¹² por un lado, los raíles rectos, y por el otro, los curvos. Es el momento de la paradigmática. Pero todo ello no es más que una preparación, como para Eisenstein lo era el rodaje separado de cada «plano». El gran momento, el más esperado, aquel en que se estaba pensando desde el principio, es el momento sintagmático. Se reconstituye un doble del objeto inicial, un doble totalmente pensable al ser un puro producto del pensamiento: es la inteligibilidad del objeto convertida, a su vez, en objeto.

Y en modo alguno se considera que el objeto natural haya servido de *modelo*. Todo lo contrario: el objeto construido es el que constituye un objeto-modelo, y el objeto natural no tiene más remedio que conformarse. El lingüista¹³ tratará entonces de aplicar al lenguaje humano los datos de la teoría de la información, y el etnógrafo denominará «modelo» no a la realidad estudiada por él sino a la formalización que establece a partir de ésta: Lévi-Strauss se muestra particularmente claro acerca de este punto.¹⁴ Se insistirá sobre la diferencia entre el objeto natural y su modelo reconstruido, y esta diferencia en cierta medida irá en detrimento de lo real; en fonología —por ejemplo— se dirá que las variantes facultativas o individuales en la realización articulatoria de los fonemas son «no pertinentes». Como subraya Roland Barthes, el objetivo de esa reconstrucción no es representar lo real: no es una *reproducción*, no trata de imitar el rostro concreto del objeto inicial, no es «poiesis» o «pseudo-physis»; es una simulación, un producto de la «techné».¹⁵ El resultado de una manipulación, en suma. El esqueleto estructural del objeto se erige en segundo objeto: es siempre una especie de prótesis.

He aquí lo que Eisenstein hubiera deseado hacer, lo que soñó sin cesar: hacer *ver* la lección de los acontecimientos, conseguir gracias a la planificación y al montaje que esa lección se convierta, ella misma, en un acontecimiento sensible. De ahí su horror al «naturalismo». A Rossellini, quien exclamaba: «Las cosas están ahí. ¿Por qué manipularlas?», el soviético hubiera podido responder: «Las cosas están ahí. Hay que manipularlas». Eisenstein nunca nos muestra el curso del mundo, sino siempre, como él

12. Tomamos aquí la noción en sentido amplio, procedente de J. Kurylowicz, «Linguistique et théorie du signe», en *Journ. de Psych. norm. et pathol.* Tomo XLII, 1949, pág. 175. Por lo demás, la idea, tan del gusto de dicho autor, de subordinar la morfología a la sintaxis apunta en idéntico sentido.

13. Quien, por otra parte, se muestra dividido y en ocasiones reticente ante tales problemas (véase la actitud de A. Martinet). Guiraud o Jakobson se muestran, sin embargo, más favorables.

14. Véase «La notion de structure en ethnologie», comunicación en el simposio *Social structure*, Nueva York, 1952. Reeditado en *Anthropologie structurale*, págs. 303-351.

15. R. Barthes, «L'activité structuraliste», *Lettres nouvelles*, febrero de 1963, págs. 71-81.

misimo afirma, el curso del mundo refractado a través de un «punto de vista ideológico», totalmente razonado, *significante* de principio a fin. El *sentido* no basta: hay que añadirle la significación.

Que se nos entienda bien: no estamos hablando aquí de política. No se trata de oponer a las opciones políticas de Eisenstein un determinado tipo de objetividad; ni tampoco se trata, como hacía André Bazin,¹⁶ más sutil que quienes reprochan a Eisenstein su comunismo, de oponer a sus «fanatismos» meramente narrativos (y ya no políticos) la posibilidad de alguna lectura directa y misteriosamente fiel al sentido profundo de las cosas. Es sólo una cuestión de semiología: lo que denominamos «sentido» del acontecimiento narrado por el cineasta, hubiera sido, de todos modos, un sentido *para alguien* (no puede ser de otra manera). Pero, desde el punto de vista de los mecanismos expresivos, se puede distinguir entre el sentido «natural» de las cosas y los seres (continuo, global, sin *significante* distinto: como la alegría que se lee en el rostro del niño) y la significación deliberada. Esta última sería inconcebible si no viviésemos ya en un mundo del sentido, pero sólo puede concebirse como un acto de organización preciso mediante el cual se redistribuye el sentido: a la significación le gusta aislar con precisión *significados* discontinuos correspondientes a otros tantos *significantes* discretos. Consiste, por definición, en informar un semantismo amorfo. En *El acorazado Potemkin* (Bronsenets Potemkin, 1925), tres estatuas de león distintas filmadas por separado formarán, al yuxtaponerse, un magnífico *sintagma*; crearemos que el animal escultórico se levanta, se espera que veamos en él, de manera totalmente unívoca, el símbolo de la revuelta obrera. A Eisenstein no le bastaba con haber compuesto una secuencia espléndida; pretendía, además, que fuese un hecho de lengua.

¿Hasta dónde podría llegar el gusto por la ordenación, una de las tres formas de lo que Roland Barthes denomina «la imaginación del signo»?¹⁷ ¿No pensó acaso A. Moles en un «arte permutacional» donde la poesía, finalmente reconciliada con la ciencia, renunciaría a envolverse en el púdico misterio de la inspiración, confesaría a plena luz del día la parte de manipulación que ha implicado siempre, y terminaría por dirigirse a los ordenadores? El «poeta» programaría la máquina, le fijaría un cierto número de elementos y restricciones, la máquina exploraría todas las combinaciones posibles y el «creador», finalmente, efectuaría su selección.¹⁸ ¿Utopía? ¿Profecía? A. Moles

16. *Qu'est-ce que le cinéma?*, *Cinéma et Sociologie*, París, Éditions du Cerf, tomo III, 1961, págs. 172-173 (en un pasaje de «La cybernétique d'André Cayatte», reimpresión de un artículo publicado en *Cahiers du cinéma*, n° 36, 1954).

17. En *Arguments*, n° 27-28, 3er. y 4º trimestres de 1962, págs. 118-120.

18. A. Moles, «Poésie expérimentale, poétique et art permutational», en *Arguments*, n° 27-28, 3er. y 4º trimestres de 1962, págs. 93-97.

les no dice que eso vaya a suceder mañana, y nada impide extrapolar a partir de los datos de que disponemos hoy. Las profecías casi nunca se realizan de la manera indicada, pero no por eso dejan de ser, a veces, indicativas. El presente trabajo emana íntegramente de la convicción de que la manipulación soberana no es una vía fecunda para el cine (ni tampoco para la poesía). Pero, en todo caso, es necesario tener en cuenta que tales orientaciones están en la línea de una cierta modernidad, que, cuando aborda terrenos distintos a la creación estética, cuando se autodenomina cibernética o ciencia estructural, da resultados mucho menos discutibles.

De esta manera, el montaje soberano es hasta cierto punto solidario con una forma de espíritu propia del «hombre estructural».¹⁹ Pero esta relación, una vez esbozada, suscita dos reservas que bien podrían ser una sola. En primer lugar, el apogeo del montaje es muy anterior a la corriente del espíritu sintagmático. Este último no se afirmó verdaderamente hasta después de la Liberación, justo cuando se consolidó entre cineastas y teóricos del cine la tendencia a criticar y abandonar el montaje, como mínimo en su forma soberana (1925-1930).²⁰ Por otra parte, ¿no es acaso paradójico que el cine sea uno de los ámbitos en los que inició su andadura el espíritu manipulador? Esta idea de una realidad reconstruida y que no busca la semejanza literal, ¿no es obviamente contraria a la vocación esencial del cine? ¿No se caracteriza la cámara por restituírnos el objeto en su cuasi-literalidad perceptiva, aunque lo que le demos a filmar no sea sino el fragmento prefragmentado de una situación global? ¿Acaso el primer plano, arma absoluta de los teóricos del montaje en su lucha contra el naturalismo visual, no es, a menor escala, tan respetuoso con el rostro del objeto como el plano de conjunto?²¹ ¿No es el cine el triunfo de esa «pseudo-physis» que el espíritu manipulador, precisamente, rechaza? ¿No se basa, todo él, en esa famosa «impresión de realidad» que nadie ha rebatido, que muchos han estudiado y a la que debe tanto sus inclinaciones «realistas» como su aptitud para realizar lo maravilloso?²²

19. Expresión de Roland Barthes.

20. Véase el conjunto de la argumentación histórica incluida a continuación: «De la cine-lengua al cine-lenguaje» (págs. 65-70).

21. De hecho no, no del todo: aislado y ampliado, el fragmento es a veces irreconocible. Ya se ha dicho, y con razón. Pero este matiz, que deberá ser estudiado por separado, puede obviarse de momento en una exposición de conjunto.

22. La impresión de realidad es denominador común del realismo y de lo maravilloso en los contenidos fílmicos. Numerosos teóricos del cine lo presintieron, sugirieron y dijeron a medias, antes de que E. Morin lo estableciese de manera más sólida en *El cine o el hombre imaginario*. Sobre esta problemática, véase «Sobre la impresión de realidad en el cine» (págs. 31-42 de esta obra).

Dos reservas, pero en realidad sólo una: en la época en que una cierta forma de intelecto agente empieza a conocerse y a adquirir confianza en sí misma, es normal que tienda a abandonar aquellos ámbitos que, como el cine, impiden que su empresa se desarrolle por completo, y que concentre de manera más útil sus fuerzas en otros ámbitos. A la inversa, era necesario que estuviese allí en sus inicios y que tantease un poco para haber tenido la idea de aplicarse de forma remarcable al ámbito del cine.²³

DE LA «CINE-LENGUA» AL CINE-LENGUAJE

La panorámica que acabamos de ofrecer²⁴ no pretende explicarlo todo. Tiene valor de hipótesis, y desemboca en una constatación negativa, doblemente negativa incluso: el cine no se presta demasiado a la manipulación; el espíritu manipulador no se conoce demasiado a sí mismo. Sin embargo, nos falta dar cuenta de un hecho positivo: el cine —que no es el único ámbito en el que la manipulación es imperfectamente concebible— ha sido elegido (y con qué energía) con preferencia respecto a otros ámbitos por algunos teóricos de la ordenación.

Es verdad que en la misma época el montaje también se afirmaba fuera de la pantalla: ahí estaban las artes mecánicas, las técnicas de ingeniería o el teatro constructivista. Eisenstein se formó en la Escuela de Obras Públicas de Petrogrado, antes de 1917. Él mismo declara²⁵ que su teoría del «montaje de atracciones» le fue sugerida por el montaje de elementos tubulares al que se dedican ciertos ingenieros, así como por las técnicas de yuxtaposición al uso en circos y music-halls. El cineasta participó en el movimiento constructivista del joven teatro soviético; admiró el teatro kabuki, al que consideraba como un puro producto del montaje; escribió en *Lef*, la revista

23. Ni que decir tiene que de lo que aquí queremos hablar es de la creación cinematográfica, ya que en cuanto al análisis del filme el autor del presente libro se encuentra evidentemente mal situado para pretender que los métodos sintagmáticos no son adecuados (véase en especial la tercera parte, págs. 169-209). El drama del «creador» y del «teórico» —pese a su acercamiento en la época moderna, señalado a menudo y muy beneficioso, pero aún insuficiente— consiste un poco en que ambos deben llegar necesariamente al mismo objeto por vías tan distintas que no siempre pueden evitar la ilusión pesimista y simplificadora de que no se trata del mismo objeto.

24. Que hoy nos parece aún más somera que en la época en la que se escribió el artículo.

25. En su manifiesto sobre el montaje de atracciones (en *Lef*, Moscú, mayo de 1923). La idea que aquí nos ocupa fue retomada por su autor en «Comment je suis devenu metteur en scène?» (en *Réflexions d'un cinéaste*, Moscú, Éditions en langues étrangères, 1958, págs. 11-19, en especial la pág. 18 [trad. cast.: *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1980]).

de Mayakovski; puso en escena a Tretiakov; trabajó para el Proletkult (Teatro del pueblo), para el Teatro Libre Experimental, para el teatro de Meyerhold, etc. Pero todo este juego de influencias y contagios²⁶ no exime a un estudio propiamente cinematográfico de examinar todo aquello que, en la propia naturaleza del cine, pudo autorizar, aunque fuese sobre la base de un semi-malentendido, las tentativas específicamente fílmicas del espíritu manipulador.

El error resultaba tentador: visto desde un cierto ángulo, el cine aparenta totalmente ser lo que no es.²⁷ Es evidente que se trata de un tipo de lenguaje; algunos han visto en él una lengua.²⁸ Permite, e incluso requiere, una planificación y un montaje: se creyó que su organización, tan manifiestamente sintagmática, no podía proceder sino de una paradigmática *previa*, aunque ésta se presentase como todavía poco consciente de sí misma. Resulta demasiado obvio que el filme es un mensaje como para que no se le suponga un código.

Y, por otra parte, todo mensaje, siempre y cuando se repita frecuentemente y con las suficientes variantes —¿no es ése el caso del cine?— acaba pareciéndose a un gran río, con brazos siempre móviles, que va depositando sobre su lecho, en forma de archipiélago, los elementos diseminados de un código, siquiera parcial. Quizá tales islotes, que apenas se distinguen de la masa líquida, sean demasiado frágiles y dispersos para resistir el ulterior empuje de la corriente que los originó y ante la cual se muestran, a su vez, siempre vulnerables. Sin embargo, lo cierto es que algunos «procedi-

26. Bien reflejados en las confidencias de Eisenstein (*passim*), y en los trabajos de Jay Leyda, Barthélemy. Amengual, Jean Mitry, etc., sobre Eisenstein.

27. Más allá de los desaciertos de semiautodidacta que deparan sus libros (que no sus películas), Eisenstein sigue siendo, a nuestro modo de ver, uno de los grandes teóricos del cine. Sus escritos rebosan de ideas. Sería necesario, sin embargo, volver a pensar en términos de lenguaje todo lo que él pensó (pese a su terminología exuberante e imprecisa) en términos de lengua.

28. Una lengua es un código fuertemente organizado. El lenguaje abarca una zona mucho más vasta: Saussure decía que el lenguaje es la suma de la lengua y del habla. La noción de «hecho de lenguaje» de un Charles Bally o un Émile Benveniste apunta en la misma dirección. Si lo que pretendemos definir son cosas y no palabras, diremos que el lenguaje, en su realidad más amplia, se manifiesta cada vez que alguien dice algo con la intención de decirlo (véase Charles Bally, «Qu'est-ce qu'un signe?» en *Journal de psychologie normale et pathologique*, tomo 36, 1939, nº 3-4, págs. 161-174, en especial la pág. 165). Desde luego, la distinción entre el lenguaje verbal (lenguaje propiamente dicho) y las otras «semias» (denominadas a veces «lenguajes en sentido figurado») resulta diáfana y no hay por qué enturbiarla. Pero es lógico que la semiología se ocupe de todos los «lenguajes», sin juzgar de antemano la extensión y los límites del dominio sémico. La semiología puede y debe apoyarse firmemente en la lingüística, pero no se confunde con ella.

mientos de sintaxis», tras emplearse una y otra vez desempeñando la función de habla, acaban figurando en filmes posteriores como lengua: en cierta medida, se convierten en convenciones. Por esta razón, muchos se vieron tentados por una especie de anticipación inversa y situaron a la lengua en un estadio anterior; pensaron que el filme se comprendía gracias a su sintaxis, cuando en realidad la sintaxis del filme se entiende porque comprendemos el filme, y sólo después de haberlo comprendido. La inteligibilidad de un fundido encadenado o de una sobreimpresión nunca aclarará el argumento de un filme, si el espectador no ha visto antes otras películas en las que figurasen de modo inteligible un fundido encadenado o una sobreimpresión. Pero el dinamismo narrativo de un argumento que se entiende a la perfección, porque nos habla en imágenes del mundo y de nosotros mismos, forzosamente nos llevará a comprender el fundido encadenado o la sobreimpresión, si no en la primera película en que los veamos, como mínimo en la tercera o la cuarta. Como afirma G. Cohen-Séat, el lenguaje del filme se caracterizará siempre por estar «totalmente inscrito de antemano en acciones y pasiones que nos importan». ²⁹ Eso es lo que tratan de probar todas las experiencias de filmología relativas a la intelección fílmica. Los trabajos de B. y R. Zazzo, de A. Ombredane, de J. Maddison, de L. Van Bever, de G. Mialaret y M. G. Méliès, de J. Lajeunesse y R. Rossi, de M. Rébeillard, etc., convergen en la idea de que sólo los procedimientos de sintaxis que se han hecho excesivamente convencionales provocan dificultades de intelección en los niños o en los «primitivos», a menos que el argumento de la película y el universo de la diégesis, siempre comprensibles en ausencia de tales procedimientos, consigan hacerlos comprensibles a su vez.

Volvamos, tras estas reflexiones, a la entrevista de R. Rossellini, nuestro punto de partida. «Las cosas están ahí», decía, «¿por qué manipularlas?» No se refería, evidentemente, a las técnicas de ordenación en su acepción más amplia; alude únicamente —pero de forma explícita— a la teoría propiamente cinematográfica del montaje soberano. De esta forma, se hacía eco (con gran satisfacción por parte de los miembros de *Cahiers du cinéma*, quienes no le entrevistaban inocentemente) de toda una tendencia amparada, fermentada, casi se diría que encarnada por *Cahiers*. Hablaba el italiano, pero uno pensaba en los franceses. ¿No fue acaso a propósito de las películas de Rossellini³⁰ que Bazin elaboró sus célebres teorías sobre el plano se-

29. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, ed. corregida de 1958, P.U.F., pág. 13.

30. Y también a propósito del neorrealismo italiano en general, y de ciertos aspectos de Orson Welles, de Wyler, de Renoir, de Stroheim, de Murnau, etc.

cuencia, la profundidad de campo, el rodaje en continuidad?³¹ ¿Y no era allí donde quería llegar ese grupo de amigos, de cómplices, que presentía la muerte de una cierta concepción del cine, que podríamos llamar el cine-mecano? Si el cine aspira a ser un verdadero lenguaje, pensaban, que renuncie en primer lugar a ser una caricatura. ¿El filme debe *decir* algo? ¡Que lo diga! Pero que lo diga sin creerse obligado a manipular las imágenes «como si fuesen palabras», y a disponerlas según las reglas de una pseudo-sintaxis cuyas restricciones impresionaban cada vez menos a los espíritus maduros para lo que denominamos —más allá de la «Nouvelle Vague» en sentido estricto— el cine «moderno»? ¿Se acabaron los tiempos de la «cine-frase» o la «cine-lengua» de Dziga Vertov?³²

Así pues, Bazin no estaba solo. También estuvieron R. Leenhardt³³ o Jean Renoir, quien multiplicó las declaraciones en favor del plano secuencia,³⁴ así como —para atenernos a los cineastas que también son teóricos— Alexandre Astruc, cuya célebre «cámara-lápiz» («*caméra-stylo*»)³⁵ era, pese a las apariencias, completamente opuesta a la vieja noción de cine-lengua. Un lápiz sólo escribe lo que se le hace escribir. Astruc quería un cine tan libre, tan personal, tan penetrante como lo son ciertas novelas, pero se cuidaba de precisar³⁶ que su «vocabulario» estaría constituido por los propios aspectos de las cosas, «la materia del mundo». El montaje soberano consistía, por el contrario, en dismantelar el sentido inmanente para seccionarlo en fragmentos, vías del tren, que se convertían en meros signos maleables a voluntad. En la misma época, en un trabajo cuyo título ya hacía del cine un

31. Bazin habla de ello en todas partes. Su exposición fundamental sobre el tema es «L'évolution du langage cinématographique» (refundición e unificación de tres artículos anteriores), en *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, 1958, tomo I, págs. 131-148.

32. Estos términos de D. Vertov (que resumen a la perfección las concepciones del montaje-soberano) se encuentran, el primero en «Kinoki-Perevorot», manifiesto del «Soviet Tronkh» (= «grupo de los tres», animado por Vertov), texto aparecido en *Lef* (revista de Mayakovski), mayo-junio de 1923 (el mismo número publicaba el manifiesto de Eisenstein). Reeditado a cargo de G. Sadoul en *Cahiers du cinéma*, n° 144, junio de 1963 y 146, agosto de 1963. El pasaje aquí citado se encuentra en la pág. 33 del n° 144. El segundo término («cine-lengua») aparece en *Ciné-œil* (Moscú, 1924), reeditado en la recopilación de M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, La Nouvelle Edition, 1946, págs. 207-209.

33. «Ambiguïté du cinéma», conferencia del 2 de septiembre de 1957, reproducida en *Cahiers du cinéma*, n° 100, octubre de 1959, págs. 27-38.

34. En *Radio-cinéma-télévision* (22 de noviembre de 1959), *Cahiers du cinéma* (n° 100, octubre de 1959), y en las «declaraciones» que desgrana por todas partes. Lo más notable es que ya había dicho lo mismo en 1938 (*Point*, número de diciembre).

35. Manifiesto aparecido en *L'écran français*, 30 de marzo de 1948.

36. En *Ciné-Digest*, n° 1, 1949.

lenguaje,³⁷ Marcel Martin señaló³⁸ que no había que buscar un sistema estricto de signos. Y tras la conferencia de M. Merleau-Ponty «Le cinéma et la nouvelle psychologie»,³⁹ el filme se vio aquí y allá definido, o cuando menos abordado, desde un ángulo que dio en llamarse «fenomenológico»: una secuencia de cine, como un espectáculo de la vida, lleva su sentido en sí misma, difícilmente se puede distinguir el significante del significado. «La ventaja del arte consiste en mostrar cómo una cosa es capaz de significar, no mediante alusiones a ideas ya formadas o adquiridas, sino por la ordenación temporal y espacial de los elementos...».⁴⁰ He aquí una concepción totalmente distinta de la ordenación. El cine, arte «fenomenológico» por excelencia donde el significante es coextensivo al conjunto del significado, espectáculo que se significa a sí mismo, cortocircuitando al signo propiamente dicho. Eso fue, en sustancia, lo que dijeron E. Souriau, M. Soriano, R. Blanchard, G. Marcel, G. Cohen-Séat, A. Bazin, M. Martin, A. Ayfre, G. A. Astre, A. J. Cauliez, B. Dort, R. Vailland, D. Marion, A. Robbe-Grillet, B. y R. Zazzo y otros tantos, en uno u otro punto de sus artículos. Es posible, e incluso probable, que se haya ido demasiado lejos por esta vía: el cine no es, pese a todo, la vida misma, es un espectáculo compuesto.⁴¹ Pero dejemos por ahora a un lado tales reservas. Advirtamos, simplemente, una convergencia de hecho en la evolución histórica de las ideas sobre el filme.

37. *Le langage cinématographique*, éditions du Cerf, 1ª ed. 1955 (trad. cast.: *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990).

38. *Ibid.*, págs. 236-237.

39. Conferencia en el I.D.H.E.C., 13 de marzo de 1945. Reeditada más tarde en *Sens et non-sens*.

40. *Ibid.*

41. En su *Esthétique et psychologie du cinéma* (Éditions Universitaires, 1963, volumen I) (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1989), Jean Mitry devuelve las cosas a su cauce con notable vigor: tras haberlo sido todo, el montaje tiende a no ser nada, como mínimo en ciertas teorías. Ahora bien, el cine es inconcebible sin un mínimo de montaje, que a su vez se inserta en un conjunto más amplio de fenómenos de lenguaje (págs. 10-11). La analogía pura y la cuasi-fusión del significante y del significado no definen la totalidad del filme, sino sólo una de sus instancias: el material fotográfico, que no es más que un punto de partida. Un filme está constituido por diversas imágenes que adquieren sentido en la relación que establecen entre sí, mediante todo un juego de implicaciones recíprocas, de símbolos, de elipsis, etc. Se acrecienta aquí la distancia entre significante y significado: surge, claramente, un «lenguaje cinematográfico» (véanse, en especial, las págs. 119-123). Por nuestra parte, hemos querido insistir en la diferencia entre este lenguaje y una lengua: los partidarios de lo que se ha dado en llamar el «no-montaje» (tendencia André Bazin), aun cuando se hayan dejado llevar hasta afirmaciones demasiado exclusivas respecto a la estética del filme, han tenido cuando menos el mérito —en el nivel de una suerte de semiología intuitiva y espontánea— de negar toda concepción del cine como *lengua* y de afirmar la existencia de un *lenguaje* cinematográfico.

Las declaraciones de Rossellini, por poco «filosóficas» que sean, no dejan de apuntar en idéntico sentido. Escuchemos lo que dice a continuación: «el cine es un lenguaje, si por ello se entiende “lenguaje poético”». Pero los teóricos del cine mudo vieron en él un verdadero *vehículo* específico (el término es del cineasta), acerca del cual se es hoy mucho más escéptico. Para el autor de *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945), a quien, como es natural, poco le importa la semiología, ésta era una especie de conclusión. Tal conclusión se expresa un poco al azar (por lo menos, en la elección de términos), libremente, pero no deja de ser especialmente afortunada: no es frecuente que un hombre de oficio sugiera, lejos de sus películas, tantas cosas en tan pocas palabras.

UN LENGUAJE SIN LENGUA; LA NARRATIVIDAD DEL FILME

Para quien aborda el cine desde el punto de vista lingüístico, resulta difícil no verse remitido una y otra vez a las dos evidencias entre las que se divide el pensamiento crítico: el cine es un lenguaje; el cine es infinitamente distinto del lenguaje verbal. Un vaivén que no se evita con facilidad, ni quizá impunemente.

G. Cohen-Séat, al analizar el «logomorfismo»⁴² del filme, concluyó provisionalmente que por lo menos era necesario terminar con la tentación de considerar al cine como un lenguaje.⁴³ El filme nos cuenta historias seguidas, nos «dice» muchas cosas que también podrían confiarse al lenguaje de las palabras; pero las dice de otro modo: de ahí deriva la posibilidad, que es al mismo tiempo necesidad, de las «adaptaciones».

Ciertamente, se ha observado con frecuencia,⁴⁴ y no sin razón, que si el cine emprendió el camino de la narrativa, lo que F. Ricci denomina la «vía novelesca»,⁴⁵ si el largometraje de ficción, que no era más que uno de los «géneros» concebibles, llegó a acaparar la mayor parte de la producción total, ello se debe a una evolución positiva testimoniada por la historia del cine, y sobre todo por el gran giro que lleva de Lumière a Méliès, del «cinematógrafo» al cine.⁴⁶ No hay en esto nada de inevitable, ni de especialmen-

42. *Essai sur les principes...*, op. cit., pág. 128.

43. *Ibid.*, pág. 119.

44. Sobre todo E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, 1956, págs. 55-90 (todo el capítulo 3). (Trad. cast.: *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001).

45. F. Ricci, «Le cinéma entre l'imagination et la réalité», en *Rev. intern. de Film*, septiembre-octubre de 1947, págs. 161-163.

46. Idea y terminología de E. Morin, op. cit.

te «natural». Pero precisamente quienes subrayan la historicidad del fenómeno nunca han concluido que éste sea insignificante o fruto del azar. Tenía que suceder, pero también tenían que existir razones para ello; la propia naturaleza del cine tenía que hacer esa evolución, si no inevitable, como mínimo posible o quizá probable.

Estaban las necesidades de los espectadores, en suma, la *demanda*. Esta es la idea central de los análisis de Morin, que sería superfluo retomar aquí con menor talento. Si bien, como el autor precisaba recientemente,⁴⁷ la demanda espectral es incapaz de modelar el contenido concreto de cada película, sí que está perfectamente capacitada para influir en lo que por nuestra parte denominaríamos la *fórmula del espectáculo*. El largometraje de hora y media, con sus complementos (documental, etc.) de menor narratividad, es una fórmula. Quizá no dure, pero hoy gusta bastante, es aceptada. Hubo otras, por ejemplo dos «largometrajes» por sesión. Pero son sólo variantes. La fórmula de base, que nunca ha cambiado, es la que consiste en denominar «filme» a una gran unidad que nos cuenta una historia; e «ir al cine» es ir a ver esa historia.

Ahora bien, el cine se presta admirablemente a esta fórmula; ni la demanda más poderosa hubiera podido llevarlo de forma duradera por un camino que su mecanismo semiológico íntimo no hubiese hecho probable. Era necesario que el cine contase bien las historias, que tuviese la narratividad bien sujeta al cuerpo, para que las cosas llegasen tan rápido, y perdurasen luego, permaneciendo allí donde aún las vemos ahora: es un rasgo verdaderamente sorprendente y singular éste de la invasión absoluta del cine por parte de la ficción novelesca, cuando el filme tiene tantos usos posibles, apenas si explotados en una sociedad que, sin embargo, vive al acecho de toda tecnografía nueva.

El reinado de la «historia» llega tan lejos que, al decir de ciertos análisis,⁴⁸ la imagen, instancia que se considera constitutiva del cine, queda eclipsada por la intriga que ella misma teje, y sólo en teoría el cine es arte de las imágenes. El filme, que parece susceptible de dar lugar a una lectura transversal mediante la libre exploración del contenido visual de cada «plano», es casi siempre objeto de una lectura longitudinal, precipitada, desfasada hacia delante y ansiosa por la «continuación». La secuencia no suma los «planos», los suprime. Las experiencias filmológicas sobre lo

47. En «Le rôle du cinéma», en *Esprit*, tomo 38, junio de 1960, págs. 1069-1079. Para el punto aquí tratado, pág. 1071.

48. Véase, especialmente, L. Sève, «Cinéma et méthode», en *Rev. intern. de Filmol.*, n° 1 (julio-agosto de 1947), n° 2 (septiembre-octubre de 1947). Para el punto considerado: n° 2, págs. 172-174.

que se retiene del filme —tanto las de D.J. Bruce como las de P. Fraisse y G. de Montmollin, de M. Rébeillard, o de D. Romano y C. Botson— desembocan invariablemente, por distintos caminos, en la idea de que lo único que se recuerda es la intriga y, en el mejor de los casos, *algunas imágenes*. La experiencia cotidiana lo confirma, excepto, claro está, en el caso de quienes ven muy pocas películas y pueden así retenerlas en su totalidad (el niño que ve la primera película de su vida, el campesino que sólo ve una película al año. Y aún así...) En un plano totalmente distinto, D. Dreyfus observa⁴⁹ que las aspiraciones a un cierto «lenguaje», propias de determinado cine moderno (Antonioni, Godard, etc.) llegan a crear a veces en el filme un exceso, molesto aunque brillante, puesto que, de por sí, el filme siempre nos cuenta algo.

Logomorfismo, narratividad... Es como si una especie de corriente de inducción⁵⁰ enlazase las imágenes entre sí, *se haga lo que se haga*, como si al espíritu humano (tanto el del espectador como el del cineasta) le fuese imposible rechazar un «hilo» desde el momento en que dos imágenes se suceden.

La fotografía —¿pariente cercana del cine o prima vieja y lejana?— nunca tuvo el proyecto de contar historias. Cuando lo hace, imita al cine: despliega en el espacio la sucesividad que el filme hubiese desplegado en el tiempo y, sobre la página de la «fotonovela», la mirada lee en el orden deseado los fotogramas que, en idéntico orden, hubiesen desfilado sobre la pantalla. La fotonovela se utiliza muy a menudo para narrar el argumento de una película preexistente: consecuencia de una semejanza más profunda, que a su vez deriva de una semejanza fundamental: la foto es tan poco apta para narrar que cuando pretende hacerlo, se convierte en cine. La fotonovela no es un derivado de la foto sino del cine. Una foto aislada no puede contar nada, por supuesto. Pero, ¿por qué extraño corolario dos fotos yuxtapuestas por fuerza cuentan algo? Pasar de una imagen a dos es pasar de la imagen al lenguaje.

Los experimentos de Kulechov, como ya dijimos, se consideraron durante largo tiempo como la garantía «científica» de la omnipotencia del montaje. Pero no se ha tenido lo bastante en cuenta que, en plena época del montaje soberano, existió otra interpretación de esos famosos experimentos que tan diáfananamente revelaron una verdad tan oscura. Interpretación que, aunque aparentemente venía a engrosar el coro de los turiferarios de la manipulación, adoptaba de hecho (con más modestia de la debida) una voz discretamente disonante que sólo el futuro podía llegar a iluminar. Se trata de un pasaje de Béla Balázs en *Der Geist des Films*

49. «Cinéma et langage», en *Diogenes*, n° 35, julio-septiembre de 1961.

50. La expresión es de Béla Balázs (véase más adelante).

(1930).⁵¹ El teórico húngaro, con esa especie de astucia que le caracteriza, advertía que si el montaje de cine era soberano, lo era por la fuerza: incluso en dos imágenes yuxtapuestas estrictamente al azar, el espectador descubriría una «continuidad». Eso, y no otra cosa, es lo que demuestran los experimentos de Kulechov. Los cineastas lo comprendieron, y decidieron que esa «continuidad» sería su materia de trabajo, que la urdirían a voluntad. Pero de entrada se vieron condicionados por el espectador, o más bien por ciertas estructuras del espíritu humano, ese diacronista impenitente. Escuchemos al teórico húngaro: «Se supone *a priori* una intención... El espectador comprende lo que piensa que el montaje quiere hacerle comprender. Las imágenes están vinculadas entre sí... interiormente, por la inducción inevitable de una corriente de significación. La fuerza (del montaje) existe y actúa, lo queramos o no. Hay que utilizarla conscientemente». En su ya citada *Estética y psicología del cine*, Jean Mitry desarrolla con más detalles una interpretación del «efecto Kulechov» que esencialmente sigue el camino indicado por Béla Balázs. Del párrafo titulado «Consecuencias del efecto Kulechov» (págs. 283-285) se deduce que las célebres experiencias no autorizan en absoluto a las teorías del montaje soberano (para las cuales los efectos de montaje se desarrollan al margen de la diégesis y tienden a constituir un razonamiento abstracto o un fragmento de elocuencia separado del filme en sí), sino que simplemente demuestran la realidad de una «lógica de implicación» por la cual la imagen se convierte en lenguaje, una lógica que se identifica con la narratividad del filme.

Así pues, el montaje de cine, ayer triunfante, más modesto en la actualidad, y la narratividad del cine, triunfante tanto hoy como ayer, no son más que las consecuencias de esta corriente de inducción que no puede dejar de transmitirse cuando dos polos están lo bastante próximos, y en ocasiones incluso cuando están moderadamente alejados: el cine es lenguaje *más allá de todo efecto particular de montaje*. No es que el cine pueda contarnos historias tan bellas porque sea un lenguaje, sino que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en lenguaje.

Entre los teóricos y los cineastas que han alejado al cine del espectáculo para acercarlo a una escritura novelesca capaz de decirlo todo —de decir tanto a su autor como al mundo—, de duplicar y en ocasiones de susti-

51. El pasaje fue recogido (en traducción francesa) por P. Lherminier en su recopilación (*L'art du cinéma*, Seghers, 1960), en la página 208 en cuanto a la idea que nos ocupa, basándose en la edición de 1949, titulada *Der Film* (Vienne, Globus Verl.), donde el autor reunió y condensó *Der Geist des Films* y *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*.

tuir a la novela en esa tarea multiforme que había asumido desde el siglo XIX,⁵² nos encontramos justamente, y no es casual, con muchos de quienes menos se preocupan por la «sintaxis cinematográfica», y que, a veces no sin talento, así lo afirmaron en sus artículos (un Bazin, un Leenhardt, un Astruc, un Truffaut) o demostraron en sus películas (un Antonioni, un Visconti, un Godard, un Truffaut). Hay casos especiales, por supuesto: en Alain Resnais, en Jean-Luc Godard, reaparece todo un montaje, con un sentido nuevo; Orson Welles, el genio, hace cine más allá de cualquier opción: soberbio en la manipulación del choque, desarrollará si hace falta continuidades de cámaras tan envolventes como una frase de Proust. Pero si los *estilos de autores* son una cosa, la evolución del *lenguaje* cinematográfico es otra, distinta no en sustancia (puesto que son los cineastas quienes hacen el cine), sino en la escala de magnitud de la perspectiva adoptada: en el primer caso se necesitarían cuarenta capítulos, en el otro bastará con dos, como mínimo por ahora: la cine-lengua y el cine-lenguaje. Si hemos mencionado a Antonioni, Visconti, Godard y Truffaut, es porque nos parecen ser, entre los autores poseedores de un estilo, aquellos en los que se lee más claramente el paso de la voluntad de lengua al deseo de lenguaje.⁵³ A menudo emplean el plano secuencia allí donde los defensores del montaje hubiesen dislocado y reconstruido; recurren a lo que a veces se denomina, a falta de otro término, «plano-travelling» (y que no es otra cosa que una movilidad no codificada de la cámara, un movimiento verdaderamente *libre*)⁵⁴ allí donde las sintaxis tradicionales distinguen el «travelling de avance», el «travelling de retroceso», la «panorámica horizontal», la «panorámica vertical», etc.⁵⁵

Así, lo que la lengua pierde pasa a engrosar el lenguaje. Los dos movimientos se hacen uno. En el cine todo sucede como si la riqueza significativa del código y la del mensaje estuviesen unidas entre sí —o más bien desunidas— por el vínculo oscuramente riguroso de una especie de proporcionalidad inversa: el código, cuando existe, es tosco; quienes creyeron en él, si llegaron a ser grandes cineastas, lo fueron a pesar de él; el mensaje, cuando se refina, evita el código; el código podrá en cualquier momento

52. Véase F. R. Bastide, «Le roman à l'échafaud», en *Esprit*, tomo 28, junio de 1960, págs. 1133 a 1141. Sobre el punto considerado: pág. 1139.

53. Este texto fue redactado a principios de 1964; hoy podrían añadirse algunos nombres.

54. Un ejemplo excelente: la secuencia de la agencia de viajes en *Al final de la escapada* (A bout de souffle, 1959), de J. L. Godard.

55. Este fenómeno ha sido bien analizado por F. Chevassu, en *Le langage cinématographique*, Éditions Ligue française de l'Enseignement, 1962, págs. 36-37.

cambiar o desaparecer; el mensaje podrá en cualquier momento encontrar el medio de significarse de otro modo.⁵⁶

LA CINE-LENGUA Y LAS LENGUAS VERDADERAS:

LA PARADOJA DEL CINE SONORO

En el tiempo en que el cine se tenía a sí mismo por una verdadera lengua, sentía una especie de horror sagrado por las lenguas verdaderas. Temía a una competencia que, si existía, era precisamente porque el cine se había situado en el mismo plano que ellas. Podría creerse que antes de 1930 el propio mutismo del filme le aseguraba una protección automática frente a lo verbal execrado. Como los sordos que pueden dormir en paz porque ningún ruido les perturba, podríamos pensar que el cine mudo, sosegado por su propia debilidad, llevaría una vida tranquila y silenciosa. ¡Nada de eso! La del mudo fue la más locuaz de las épocas, poblada de manifiestos, vociferaciones, invectivas, proclamaciones, vaticinios, siempre contra un mismo y fantasmal adversario: la palabra. La palabra, radicalmente ausente —cómo no— del propio filme, acabó por existir tan sólo (y doblemente: como atacada y como atacante) en los discursos lanzados contra ella. El joven Jean Epstein, el joven René Clair, Louis Delluc —que no tuvo tiempo de envejecer—, la corte del «cine puro» con Germaine Dulac, impetuosa egeria, Béla Balázs, Charlie Chaplin, y naturalmente la tropa, de cerradas filas, de los pioneros soviéticos: otros tantos detractores del verbo. Y sólo hemos citado a los más ruidosos.

Sin duda, resulta fácil sonreírse ante el fenómeno. En estos anatemas paradjicos, sin embargo, había más verdad de lo que a primera vista parece. Las viejas estructuras verbales, oficialmente ausentes del filme, no dejaban de hacer acto de presencia en su interior. El asalto no era inmotivado: estaban, evidentemente, los intertítulos; estaba, principalmente, toda una gestulación interpretativa de los actores, que no respondía —tendremos que volver a ello—, como se ha dicho erróneamente, a las imperfecciones de la

56. Actualmente, no formularíamos las relaciones entre el código y el mensaje en términos tan severamente antagónicos; paralelamente, nos parece que los propios códigos constituyen realidades más complejas, múltiples, sutiles, más *compatibles*, por lo tanto, si podemos decirlo así, con la riqueza de los mensajes. Sobre estos puntos, véase por una parte el conjunto del texto n° 5 (págs. 131-171), titulado «Problemas de denotación en el filme de ficción», y por otra parte ciertos pasajes de «El cine moderno y la narratividad» (en la presente recopilación, págs. 239-241 especialmente). Véase, asimismo, «Problèmes actuels de théorie du cinéma» (texto no reproducido en la presente recopilación), en *Revue d'esthétique*, número especial «Le cinéma», tomo XX, fascículos 2-3 (para el punto en cuestión: pág. 221).

imagen muda ni a ciertos hábitos mecánicamente heredados del teatro (¿cómo explicar entonces que algunas películas mudas no gesticulen en absoluto?), sino a una tentativa inconsciente de hablar sin palabras, de decir sin el lenguaje verbal no sólo lo que se podría decir con él (operación que nunca es del todo imposible), sino por decirlo sin él *de la misma manera* que se hubiera dicho con él. Se creó así una especie de algarabía silenciosa, a la vez sobreexcitada y petrificada, un exuberante farfullar donde cada gesto y cada mímica plagiaban, con escrupulosa y torpe literalidad, una unidad lingüística, casi siempre una frase, cuya ausencia (que no hubiera sido catastrófica) se hacía mil veces más evidente desde el momento en que la calcomanía gestual la subrayaba con tanta crueldad. Pero bastará con que un Stroheim,⁵⁷ confinado como sus colegas a las imágenes mudas y aún así deseoso, como ellos, de decir muchas cosas, se decida a decirlas evitando la palabra (en lugar de atacarla furiosamente, plagiándola de manera vergonzosa al mismo tiempo) para que el filme se enriquezca y se serene, para que las significaciones hasta entonces torpemente localizadas adquieran continuidad y permitan la aparición de un sentido complejo y de fluida abundancia.

No andaban del todo desencaminados, pues, quienes creían que el cine mudo aún hablaba demasiado. Sin embargo, las numerosas verdades que presintieron seguían las huellas de un movimiento de ideas más amplio, más oscuro, más profundamente motivado en ellos. Casi tenían *miedo* del lenguaje verbal, puesto que en el momento en que definían al cine como un lenguaje no verbal creían ver confusamente en el filme la presencia de un mecanismo pseudo-verbal. Confusamente, pero con la suficiente nitidez como para que el lenguaje de las palabras les pareciese un poderoso rival, siempre a punto de pasarse de la raya. Un examen de los escritos teóricos de esa época pondría fácilmente de manifiesto una sorprendente convergencia de concepciones: la imagen es como una palabra, la secuencia es como una frase; una secuencia se construye con imágenes al igual que una frase se construye con palabras, etc. El cine, al emplazarse en ese terreno y proclamar su superioridad, se condenaba a una eterna inferioridad. Frente a un lenguaje *de ley* (el lenguaje verbal), se definía a sí mismo, sin saberlo, como un burdo doble. Su única opción era enarbolar valientemente su origen plebeyo (muchos de los artículos de Marcel L'Herbier no tenían otro objeto), sin dejar de albergar un terror secreto por el primogénito de clase más elevada.

Como vemos, la paradoja del cine sonoro se enraizaba en pleno corazón del mudo. Pero lo más paradójico estaba aún por llegar: la llegada del cine

57. Pensemos, por ejemplo, en la magnífica escena de seducción de la *Marcha nupcial* (The Wedding March, 1927), construida por entero sobre imperceptibles juegos faciales de actor-cineasta. Ningún gesto. ¡Cuánta expresión, sin embargo!

sonoro, que debería haber cambiado no sólo a las películas sino también a las teorías que se hacían sobre éstas, no modificó en un ápice a estas últimas, al menos durante varios años. Las películas hablaban, pero se hablaba de ellas como si no hablasen. Excepción: una tendencia profundamente nueva, injustamente menospreciada hasta que Bazin inició su rehabilitación,⁵⁸ se desarrolló a través de los escritos de Marcel Pagnol. Tendencia procedente de fuera del cine y cuyas raíces no se situaban en las dificultades de existencia del cine mudo (de ahí el furor de sus adversarios), tendencia que, cosa muy significativa, no empezó a manifestarse hasta la llegada del cine sonoro.⁵⁹ Escapa de lo que aquí denominamos la paradoja del cine sonoro: dejémosla pues a un lado, por el momento.

La aparición de la palabra en el filme no modificó sustancialmente las posiciones teóricas existentes a su alrededor. Sabemos que muchos amantes de la pureza cinematográfica se hicieron de rogar antes de admitir a la recién llegada en el universo fílmico. Se aseguró aquí y allá que no se iba a utilizar, o que se la utilizaría lo menos posible y en todo caso nunca en función realista, que en todo caso la moda pasaría con rapidez. Hubo también una verdadera operación —diversión y retraso a un tiempo— que consistió en esgrimir el «sonoro» frente al «hablado»: se aceptaban los sonidos reales, la música, pero no la palabra, que fue el único de los sonidos del mundo que siguió afectado —en teoría— por un misterioso y específico interdicto: fue ese «filme hablado sin palabras, el filme reticente, decorado con ruidos de puertas y tintineos de cucharas, el filme que gime, grita, ríe, suspira, solloza pero que nunca habla» que tan inspiradamente denunció el dramaturgo del Mediodía.⁶⁰ Pero todo esto sólo fue un episodio. Ese vasto debate sobre la admisión estatutaria de la palabra en el filme fue en buena parte platónico: de él sólo quedó su inscripción en la teoría del filme. Las películas, por su parte, fueron habladas; lo fueron con rapidez, en su práctica totalidad, y lo siguen siendo.

Por lo tanto, un aspecto no poco importante de la paradoja lo constituirá la desconcertante facilidad con la que se deslizó la palabra *de hecho* en las películas de todos aquellos cuyas declaraciones habían vinculado indisolublemente la supervivencia del arte cinematográfico a la permanencia de su mutismo.⁶¹ Admitida de hecho, la palabra no fue admitida de derecho. Los

58. «Le cas Pagnol», en *Qu'est-ce que le cinéma?*, op. cit., tomo II, *Le cinéma et les autres arts*, 1959, págs. 119-125.

59. Primer manifiesto de M. Pagnol: 1930. Segundo manifiesto: 1933.

60. En su segundo manifiesto, «Cinématurgie de Paris», en *Les cahiers du Film*, 15 de diciembre de 1933.

61. Hecho apuntado por R. Leenhardt en «Ambigüité du cinéma», op. cit.; por lo que respecta a esta observación: pág. 28 en el n° 100 de *Cahiers du cinéma*.

teóricos se obstinaron en explicar que no modificaba nada esencial —opinión un poco demasiado fuerte— y que las leyes de la lengua cinematográfica seguían siendo las mismas que antes. A. Arnoux resume una opinión por aquel entonces muy corriente cuando afirma⁶² que las buenas películas habladas son buenas por las mismas razones que las buenas películas mudas, y que el sonoro no iba a ser, al fin y al cabo, más que un perfeccionamiento entre otros, menos importante, en resumidas cuentas, que el primer plano, «inventado» mucho antes.

Con la distancia que da el tiempo, uno no puede sino sorprenderse ante tal obstinación en no ver que *pasar a la palabra* era un advenimiento capital, o por lo menos un acontecimiento digno de ocupar un lugar en la teoría, y por lo tanto de desplazar las posiciones respectivas de los elementos admitidos en el pasado. Se sabe que todo auténtico cambio —los lingüistas lo dijeron de la diacronía y Proust de los sentimientos— está sujeto a tal condición. Pero la palabra se limitó a agregarse (y quizá ni eso) a la teoría del cine, como un excedente, como una nueva afiliada reducida a ocupar un lugar secundario, justo cuando el cine mudo (sin hablar del «sonoro», voluntariamente deficiente, niño muerto al nacer) desapareció por completo de las pantallas.

Este negarse a ver, o mejor dicho a oír, se detecta, de forma menos estéril y caricaturesca, incluso en aquellos que tuvieron la reacción más fecunda y rica ante el nacimiento del sonoro, excepción hecha de Pagnol. El célebre «Manifiesto del contrapunto orquestal» de Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin⁶³ admite sin restricciones la banda sonora, si no la palabra. La actitud es positiva. Se trata de enriquecer por todos los medios el contrapunto visual con una dimensión auditiva, de multiplicar el viejo cine por el nuevo. Pero, al mismo tiempo (y justamente porque una reacción inteligente y sana, al enmarcar sus lagunas con mayor riqueza, nos las hace lamentar más), notamos que en ningún momento los tres autores soviéticos toman en consideración a la palabra: para ellos, el cine sonoro es un cine al cuadrado; se multiplica por sí mismo y sólo por sí mismo. Los autores del Manifiesto piensan en el ruido, en la música: para ellos, el filme sigue siendo un discurso *proferido*. Que un elemento proferente, la palabra, pueda deslizarse en su interior, es algo que no contemplan, que incluso rechazan.

No cabe reprochárselo: era más difícil abordar estos temas en 1928 que en 1964. Pero nada impide aprovechar la distancia temporal para comprobar

que la aparición de la palabra en el filme debía en cierto sentido aproximarlos fatalmente al teatro, contrariamente a una opinión demasiado extendida y pese a los numerosos análisis (a menudo acertados en su nivel) que desde 1930 subrayaron las diferencias entre la palabra teatral y la palabra cinematográfica. Análisis en gran medida convergentes: a su manera, todos sugieren que el *verbo* del teatro es soberano y constitutivo del universo representado, mientras que el *habla* del filme es súbdita y está constituida por el universo diegético. Diferencia importante, ante la cual caben pocas réplicas. Y sin embargo, de manera más profunda, toda palabra, sea soberana o no, se caracteriza *en primer lugar* por decirnos algo, mientras que la imagen, el ruido y la música, aunque nos «digan» mucho, deben primero ser *producidos*.

La distribución de la vertiente activa y de la vertiente pasiva no se puede operar del mismo modo en el lenguaje verbal, relacionado desde siempre con el hombre agente y la significación deliberada, y en «lenguajes» como la imagen, el ruido e incluso la música, excesivamente relacionados por su parte con la paciencia del mundo y la maleabilidad de las cosas. Pese a lo que se haya dicho al respecto, un diálogo de filme no es nunca del todo diegético. Incluso si se dejan a un lado los «comentarios de recitantes», que nos darían la razón demasiado fácilmente (y es necesario señalar que existen), el elemento verbal se resiste a incorporarse totalmente al filme. Forzosamente, excede sus límites. La voz es siempre, en cierta medida, portavoz. Nunca está del todo *dentro* del filme, siempre se sitúa un poco *por delante* de éste. Por el contrario, las composiciones musicales o de imágenes que se afirman con mayor esplendor no se sitúan entre el filme y nosotros, las sentimos como si formasen parte de la carne del filme: materias espléndidamente trabajadas, pero materias, al fin y al cabo.

Más allá de todo lo que pueda reprocharse a las ideas de Pagnol sobre el teatro filmado,⁶⁴ el dramaturgo fue sin duda quien menos se equivocó, durante esos años 1927-1933 en los que tan difícil era no llegar a equivocarse. Algunos rechazaron el sonido. Otros lo admitieron de mala gana. Otros lo recibieron con los brazos abiertos. Algunos, incluso —como esas señoras que, deseosas de sentar a su mesa a un gran músico, invitan también a la esposa demasiado parlanchina, con la remota esperanza de que el temido defecto quizá no sea, en el fondo, tan temible— consideraron, en un generoso impulso de esforzada aceptación, la posibilidad de que algunas palabras se unieran al tan deseado sonido. Pagnol fue el único, o casi, en admitir el cine *hablado*, es decir, el cine que habla.

Tras estas breves líneas históricas, tratemos ahora de definir formal-

62. En un artículo posteriormente reeditado en *Du muet au parlant* (La nouvelle édition, 1946), y que aquí se menciona a partir de la recopilación de P. Lherminier (*op. cit.*), donde se reproduce sin referencias.

63. En *Zhizn Iskusstva* (Leningrado), nº 32, 5 de agosto de 1928.

64. Sobre este punto, véase el capítulo XI. 3 (en su totalidad) de: Christian Metz, *Language et cinéma*, París, Larousse, 1971 (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1974).

mente esa paradoja del cine hablado, de la que sólo escapó Pagnol. Cuando el cine era mudo, se le reprochaba que hablase demasiado. Cuando se puso a hablar, se declaró que seguía y debía seguir siendo esencialmente mudo. ¿Qué tiene de extraño, entonces, que se afirmase que la llegada del sonoro no había cambiado nada? Y es que *de hecho, para un cierto cine, nada había cambiado*. Antes de 1930, las películas eran mudamente parlanchinas (gesticulación pseudoverbal). Después de 1930, fueron parlanchinamente mudas: palabras a raudales se agregaban a una construcción de imágenes que seguía fiel a sus antiguas leyes. La cine-lengua no podía ser hablada, nunca lo fue. El cine no se hizo sonoro en 1930, sino aproximadamente a partir de 1940, cuando poco a poco el filme decidió ir cambiándose a sí mismo para *acoger* a la palabra que, ya presente, seguía, sin embargo, como en el umbral, sin atreverse a entrar.⁶⁵

No obstante, se dirá que las primeras películas habladas hablaban demasiado. Es verdad. Pero si tanto se nota, es también porque no hablaban verdaderamente. Hoy, por el contrario, la palabra en el filme no nos choca. ¿acaso es menos abundante? No siempre. Pero en fin, supongámoslo. De todas formas, lo esencial está en otra parte: el filme habla mejor, la palabra no desentona, como mínimo por regla general. Entendamos que el filme habla mejor *en tanto que filme*. No es que el *texto* sea forzosamente mejor, es que se adapta mejor al filme.

Para un cine que se declaraba lenguaje, pero se pensaba como lengua (universal y «no convencional», es verdad; pero lengua al fin y al cabo, pues pretendía formar un sistema bastante estricto y lógicamente anterior a todo mensaje), las verdaderas lenguas no podían aportar al filme más que un desgraciado excedente y una rivalidad intempestiva: no se podía pensar seriamente en integrarlas en el juego de las imágenes, aún menos en fusionarlas con éste, apenas en conciliarlas.

El cine sólo se hizo hablado cuando se concibió como un lenguaje flexible, nunca fijado de antemano, suficientemente seguro de sí mismo como para no tener que montar a sus puertas una guardia permanente y hostil, suficientemente rico como para poder enriquecerse con la riqueza ajena. El «plano secuencia» hizo más por el cine hablado que la llegada del cine sonoro. Como decía E. Souriau a propósito de otra cuestión,⁶⁶ una invención técnica no pue-

65. Actualmente tenderíamos a mostrar ciertas reservas respecto a esta afirmación. Algunas buenas películas habladas datan de principios del sonoro; el período 1930-1933 es bastante rico. También hubo, algo más tarde, algunas comedias americanas, etc.

66. A propósito de las «nuevas técnicas» del cine (CinemaScope, etc.): intervención en el *Symposium sur les effets du film en fonction des techniques nouvelles* (en el marco del 2º Congr. intern. de Film., Sorbona, febrero de 1955). Reeditado en *Revue Internationale de Filmologie*, nº 20-24, 1955, págs. 92-95. Pasaje considerado: pág. 94.

de resolver un problema artístico, sólo puede plantearlo, antes de que una segunda invención, propiamente estética, venga a su vez a resolverlo. Es la conocida dialéctica del progreso a largo plazo y de la regresión en lo inmediato.

Para comprender mejor el cine hablado, deberíamos estudiar un cierto sector del cine «moderno»,⁶⁷ especialmente el de Alain Resnais, Chris Marker y Agnès Varda, inseparables los tres. El elemento verbal, e incluso abiertamente «literario», gravita con fuerza en una composición de conjunto, sin embargo más auténticamente «fílmica» que nunca. En *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière a Marienbad*, 1961), la imagen y el texto juegan al escondite y aprovechan para acariciarse mutuamente al pasar. La partida está igualada: el texto parece imagen, la imagen se hace texto; y todo este juego de contextos crea la contextura del filme.

Volveríamos a encontrar entonces el famoso problema de la «especificidad cinematográfica», sobre el cual Bazin, en casi todos sus artículos, deslizaba una o dos frases muy penetrantes. La autoafirmación explícita de una personalidad fuerte no es siempre privativa de quienes tienen la personalidad más fuerte: así sucede con cierto cine de ayer.

UN ESTADO, UNA ETAPA:

INTENTO DE EVALUACIÓN DE LA «CINE-LENGUA»

A este cine de ayer se le «perdona» todo, porque nos dio a Eisenstein y a unos pocos más. Pero a quien «perdonamos» es al genio. La cine-lengua formaba todo un corpus teórico, y como tal puede evaluarse. La distinción es importante: el punto de vista del crítico o del historiador no coincide aquí con el del teórico. Se dan suntuosos *impasses*. Concepciones que no sobrevivieron nos procuraron, durante su existencia, algunas de las más grandes obras maestras de la pantalla.

Además, si bien existió un cine-mecano, nunca hubo películas-mecano. La tendencia común a muchas películas de esa época sólo se hipostasió en escritos y manifiestos. Nunca se aplicó por completo a una película en concreto, salvo en aisladas producciones vanguardistas al límite entre el cine normal y la experimentación pura: cuando hoy volvemos a contemplar filmes como éstos, sentimos que los «normales» son, precisamente, los otros. Dejemos al crítico la tarea de subrayar la aportación de estos últimos.

67. El trabajo ya se ha iniciado aquí y allá: B. Pingaud y J. Ricardou a propósito de Alain Resnais (*Premier Plan*, nº 18, octubre de 1961); J. Carta, a propósito de Alain Resnais, Agnès Varda y Chris Marker (*L'esprit*, junio de 1960); R. Bellour a propósito de esos mismos cineas-lus (*Artsept*, nº 1, primer trimestre de 1963).

En cuanto al historiador, tendrá razón en señalar que sólo los excesos —teóricos o prácticos— permitieron que el cine comenzase a tomar conciencia de sí mismo. La cine-lengua es también el nacimiento *como arte* del cine a secas, algún tiempo después de la invención puramente técnica del cinematógrafo: es lo que André Bazin decía de la «Vanguardia» en sentido estricto,⁶⁸ y que se puede hacer extensivo a buena parte del cine de la misma época. Dejemos, pues, que el historiador estudie lo que de positivo tuvo —y es mucho— esta crisis de originalidad juvenil.

La cine-lengua, en el sentido amplio en el que aquí la entendemos, dio muchos de los más grandes ejemplos cinematográficos de su época; con ella entra en juego algo que limita tanto con el arte como con el lenguaje. Por esta razón sólo hemos hablado de ella. Pero no debemos perder la perspectiva: por cada película de esta tendencia surgían, como pasa siempre, diez películas mediocres que escapaban —por debajo— tanto a las dificultades de existencia del cine mudo como a la paradoja del cine hablado: antes de 1930, el mal cine fotografiaba a los elefantes de África; después de 1930 registró números de music-hall, palabras y música incluidas. Ni la palabra ni su ausencia podían turbar a su falta de inquietudes.

Existió también otro cine, ni cine-lengua ni mal cine. En plena época del montaje soberano, un Stroheim, un Murnau anuncian el cine moderno. Es una cuestión de talento y de individualidades. Como este cine no tuvo su teoría, no hizo escuela en su tiempo. Ideológicamente, la manipulación reinaba en solitario. Es normal: las etapas se hacen para ser quemadas por una minoría.⁶⁹

68. En «L'avant-garde nouvelle» (en *Festival du film maudit*, opúsculo de lujo de tiraje reducido publicado en 1949 con ocasión de dicho festival). Reeditado en *Cahiers du cinéma*, nº 10, marzo de 1952, págs. 16-17.

69. Nada se ha dicho aquí del período anterior a 1920, capital sin embargo para la génesis del lenguaje cinematográfico (especialmente en el caso de Griffith). Pero los problemas que plantea son ajenos al propósito de estas breves páginas, que no tienen ninguna pretensión histórica. Es evidente que un Feuillade, por tomar tan sólo un ejemplo —hay otros muchos— no incurre en ninguno de los excesos que le reprochamos a la «cine-lengua». La cuestión que nos interesa (¿lenguaje o lengua?) sólo pudo *empezar* a plantearse cuando aparecieron las primeras teorías del filme, es decir a partir de 1920, aproximadamente. Primero, el cine tenía que hacerse. Lumière inventó el cinematógrafo, no inventó el «filme» que conocemos hoy (conjunto narrativo complejo de dimensiones considerables). Los grandes pioneros anteriores a 1920 inventaron el cine (véase Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., págs. 267 a 285 del tomo I). Era necesario, antes que nada, que el cine existiese, y que empezase a pensarse a sí mismo en términos de teoría, para que los problemas de semiología aquí evocados pudiesen tener un sentido y un objeto. La *semiología* del cine es una semiología del cine.

UN JUEGO DE MUÑECAS RUSAS: LA NOCIÓN DE ESPECIFICIDAD CINEMATOGRAFICA

Así pues, como decía Rossellini, el cine es lenguaje de arte más que vehículo específico. Nacido de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias (la imagen, la palabra, la música, los ruidos incluso), el cine está obligado desde el principio a *componer*, en todos los sentidos del término. Es, para empezar, un arte, so pena de no ser nada en absoluto. Su fuerza o su debilidad radica en englobar expresividades anteriores: algunas son plenamente lenguajes (el elemento verbal), otras no lo son más que en sentidos más o menos figurados (la música, la imagen, el ruido).

Sin embargo, todos estos «lenguajes» no se sitúan en un mismo plano respecto al cine: el filme se anexionó posteriormente a la palabra, al ruido, a la música, mientras que desde su nacimiento estuvo acompañado por el *discurso en imágenes*. Por esta razón, una verdadera definición de la «especificidad cinematográfica» no puede darse más que a dos niveles: discurso fílmico y discurso en imágenes.

En tanto totalidad, el discurso fílmico es específico por su composición. Agrupando «lenguajes» como materia prima, el filme, instancia superior, se ve ineludiblemente proyectado hacia lo alto, hacia la esfera del arte, sin perjuicio de que pueda volver a convertirse en un lenguaje específico en el seno mismo de su integración en el arte. El filme-totalidad no puede ser lenguaje si previamente no es arte.

Pero en el seno de esa totalidad existe un núcleo todavía más específico y que, a diferencia de los restantes elementos constitutivos del universo fílmico, no tiene una existencia por separado en las demás artes: el discurso en imágenes. Aquí la perspectiva se invierte: en primer lugar, la sucesión de imágenes es un lenguaje. ¿Lenguaje en sentido figurado, puesto que en realidad es muy distinto del lenguaje que hablamos? Sea. Pero lenguaje al fin y al cabo, en el sentido en que la intuición de Rossellini (que evidentemente se refería al filme como totalidad) no se aplica a él. El discurso en imágenes es un vehículo específico: no existía antes del cine, y hasta 1930 bastó para definir al filme. En las películas tecnográficas o quirúrgicas, asume exclusivamente la función de vehículo, sin incorporar ninguna búsqueda de totalización artística. En las películas de ficción, por el contrario, ese lenguaje de la imagen tiende a convertirse en arte (en el seno de un arte más amplio), al igual que el lenguaje verbal, susceptible de mil empleos utilitarios, puede convertirse en encantamiento, poesía, teatro, novela.

La «especificidad» del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje.

Dos cosas, entonces, pero no tres. Porque también estaría la lengua. Ahora bien, ni el discurso en imágenes ni el discurso fílmico son lenguas. Lenguaje o arte, el discurso en imágenes es un sistema abierto, difícil de codificar, con sus unidades de base no discretas (= las imágenes), su inteligibilidad demasiado natural,⁷⁰ su falta de distancia entre significante y significado. Arte o lenguaje, el filme compuesto es un sistema aún más abierto, que nos ofrece directamente grandes bloques de sentido.⁷⁰

El filme, tal y como lo conocemos, no es una mezcla inestable; lo que pasa es que sus elementos no son incompatibles. Y si no lo son, es porque ninguno de ellos es una lengua. Es muy difícil utilizar dos lenguas al mismo tiempo; quien se dirige a mí en inglés no lo hace en alemán. Los lenguajes, en cambio, toleran mejor esta clase de superposiciones, por lo menos dentro de unos límites: quien se dirige a mí mediante el lenguaje verbal (inglés o alemán) puede, al mismo tiempo, gesticular. En cuanto a las artes, éstas pueden superponerse dentro de límites todavía más amplios, como demuestran la ópera, el ballet, la poesía cantada. Si el cine da la impresión —a veces engañosa, por otra parte— de que todo se hace compatible con él, es porque lo más importante se produce a considerable distancia de la lengua, entre el lenguaje y el arte. El cine que conocemos —quizá existirán otros, algunos ya se insinúan en ciertos espectáculos de Cinerama— es una «fórmula» afortunada en muchos aspectos: es un matrimonio duradero entre artes y lenguajes que consienten en una unión donde los poderes de cada uno tienden a volverse intercambiables. Es la comunidad de bienes, además del amor.

CINE Y LINGÜÍSTICA

Pero entonces, ¿quiere decir todo esto que el estudio del cine no puede implicar una dimensión lingüística, en una época en que la lingüística propiamente dicha, fiel en su conjunto a la enseñanza saussuriana, se interesa principalmente por la *lengua*?

No, estamos convencidos, por el contrario, de que la tentativa «filmolingüística» se justifica plenamente y debe ser plenamente «lingüística», es decir, sólidamente respaldada por la lingüística a secas. ¿Cómo se entiende, no siendo el cine una lengua? Eso es lo que ahora quisiéramos tratar de esclarecer.

El estudio del filme está doblemente relacionado con la lingüística, en dos momentos distintos de su itinerario, y en el segundo de los cuales no se trata exactamente de la misma lingüística que en el primero.

70. Hoy no emplearíamos los términos *natural* y *directamente*. O, como mínimo, los emplearíamos en un sentido más circunstancial, que se explicará en la pág. 102, nota 113.

Como sabemos, fue Saussure quien determinó que el objeto de la lingüística era el estudio de la lengua.⁷¹ Pero también fue Saussure quien sentó las bases de una ciencia más amplia, la semiología, uno de cuyos sectores más importantes —sector especialmente importante— sería la lingüística.⁷² Y a la inversa, quienes aquí y allá han empezado a estudiar el mecanismo interno de los sistemas no verbales (el código de circulación, la cartografía, los números, los gestos de cortesía...) o de los sistemas transverbales (las fórmulas de cortesía, la poesía, los cuentos, los mitos...) o bien de sistemas a caballo entre lo verbal y lo no verbal (el parentesco tal y como lo concibe C. Lévi-Strauss,⁷³ con su doble organización de «denominaciones» y «actitudes»), ¿no son casi todos lectores asiduos, admiradores y en ocasiones discípulos directos del maestro de Ginebra? Más adelante volveremos a este punto, pero anotemos ya un rasgo destacado: sobre el papel, la lingüística no es más que un sector de la semiología, pero de hecho la semiología se construye a partir de la lingüística. En cierto sentido, es muy lógico: la semiología, esencialmente, aún está por hacer, mientras que la lingüística está ya bastante avanzada. No obstante, se da aquí algo así como una pequeña inversión. Los postsaussurianos son más saussurianos que Saussure: esa semiología soñada por el lingüista la forjan como una verdadera translingüística. Y así debe ser: el primogénito debe ayudar al hermano menor, y no a la inversa. Por otra parte, un pasaje del propio Saussure deja entrever esta transposición: la lingüística, nos dice, podría ser de gran ayuda para la semiología si ella misma se volviese más semiológica.⁷⁴ Ahora bien, desde Saussure y gracias a él, se *ha* vuelto efectivamente más semiológica.

La lingüística propiamente dicha, que concentra sus fuerzas en la lengua humana, ha llegado a conocer su objeto con un rigor a menudo envidiable. Ha proyectado sobre él una intensa luz que ha conseguido (no es una paradoja) iluminar también sus inmediaciones. Así, en un primer momento, buena parte del discurso en imágenes que teje el filme se hace comprensible, o como mínimo más comprensible, si se aborda *partiendo de las diferencias* con respecto a la lengua. Comprender lo que no es el cine, es ganar tiempo, y no perderlo, en el esfuerzo por captar lo que es. Este último objetivo defi-

71. *Cours de linguistique générale*, pág. 25. Todas las referencias al C.L.G. incluidas en la presente obra proceden de la 5ª edición, Payot, 1962 (trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1998).

72. *Cours de linguistique générale*, pág. 33.

73. «L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie», en *Word*, Nueva York), agosto de 1945. Reeditado en *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, págs. 37-62. El pasaje en cuestión se encuentra en las págs. 44-45 (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1990).

74. *Cours de linguistique générale*, pág. 34.

ne el segundo momento del estudio del cine. En la práctica, los dos tiempos no son separables: el uno lleva al otro sin cesar; si llamamos «primero» a uno de los dos es porque dispone de la experiencia de la lingüística; esta razón nos incita a empezar por él. El «segundo» es propiamente semiológico, translingüístico; no puede apoyarse tanto sobre lo ya realizado; lejos de hacerse ayudar, debería, por el contrario, ayudar —si puede— a abrir nuevos caminos; está destinado, en consecuencia, a sufrir las incomodidades de toda la semiología actual.

EL DISCURSO EN IMÁGENES CON RESPECTO A LA LENGUA: EL PROBLEMA DE LA «SINTAXIS» CINEMATOGRAFICA

SEGUNDA ARTICULACIÓN.⁷⁵ No hay nada en el cine que corresponda a la segunda articulación, ni siquiera metafóricamente.⁷⁶ Esta articu-

75. Hemos vuelto a incidir en el problema de las «articulaciones» respecto a las semióticas no lingüísticas en «Les sémiotiques, ou sémies. A propos de travaux de Louis Hjelmslev et d'André Martinet» (texto no reproducido en la presente recopilación), en *Communications*, 7, 1966.

76. Esta afirmación se aplica, de hecho, más que al cine, al «lenguaje cinematográfico», es decir, a ese nivel específico de codificación que constituyen las organizaciones-significantes propias del filme y comunes a todos los filmes. Sería, pues, más justo decir que el cine *en tanto tal* no tiene segunda articulación (ni primera, como veremos más adelante). Pero el «cine» como totalidad —es decir, el conjunto de todo lo que se dice en todos los filmes, así como todas las organizaciones-significantes (perceptivas, intelectivas, iconológicas, ideológicas, «simbólicas», etc.) que entran en juego para la comprensión de un filme entero—, el cine como totalidad representa un fenómeno mucho más amplio, en cuyo interior el lenguaje cinematográfico no constituye más que una capa significativa entre otras. En esta medida, no es en absoluto imposible que determinadas significaciones cinematográficas obedezcan a sistemas que presentan, en un sentido u otro, una o varias articulaciones. La noción de *lenguaje cinematográfico* es una abstracción metodológica: en los filmes, dicho lenguaje nunca aparece solo, sino que siempre está mezclado con otros sistemas distintos de significación culturales, sociales, estilísticos, perceptivos...

En segundo lugar, conviene recalcar que las articulaciones en el sentido lingüístico del término —es decir, lo que denominamos «la doble articulación»— no son los únicos tipos de articulación que pueden concebirse.

Ambas razones hacen necesario distinguir cuidadosamente dos afirmaciones: la primera, que es la que desarrollamos en este texto, consiste en decir que el lenguaje cinematográfico no presenta, por sí mismo, nada parecido a la doble articulación lingüística. La segunda, de la cual no nos ocupamos en absoluto, consistiría en decir: «El cine no tiene articulaciones».

Ya que no sería nada absurdo plantear —y es sólo un ejemplo— que el mensaje cinematográfico total pone en juego cinco grandes niveles de codificación, cada uno de los cuales es una especie de articulación: 1º la percepción en sí (sistemas de construcción del espacio, de las «figuras» y de los «fondos», etc.), en la medida en que constituye ya un sistema de inteligibilidad

lación opera en el plano del significante, pero no del significado: el fonema, y todavía más el «rasgo», son unidades distintivas sin significación propia. Su sola existencia implica una gran *distancia* entre «contenido» y «expresión». En el cine, la distancia es demasiado corta. El significante es una imagen, el significado es eso-que-representa-la-imagen. Además, la fidelidad fotográfica hace que el parecido de la imagen sea aquí particularmente notable respecto al original, y los mecanismos psicológicos de participación,

adquirido y variable según las «culturas»; 2º el reconocimiento y la identificación de los objetos visuales o sonoros que aparecen en la pantalla, es decir la capacidad (también ella cultural y adquirida) de manipular correctamente el material denotado que ofrece el filme; 3º el conjunto de los «simbolismos» y las connotaciones de diversos órdenes que se vinculan a los objetos (o a las relaciones entre objetos) incluso fuera de los filmes, es decir, en la cultura; 4º el conjunto de las grandes estructuras narrativas (en el sentido de Claude Brémont) que se dan, fuera incluso de los filmes (pero también en el interior de éstos), en el seno de cada cultura; por último 5º, el conjunto de los sistemas propiamente cinematográficos que organizan en un discurso de tipo específico a los distintos elementos que las cuatro instancias precedentes ofrecen al espectador.

Sabemos que Umberto Eco ha formulado recientemente una interesante hipótesis según la cual el mensaje cinematográfico considerado en su conjunto pondría en juego, en total, tres niveles principales de articulación (*Appunti per una semiologia delle comunicazione visive*, Università di Firenze, Bompiani Editore, 1967, págs. 139-152). Recordamos, igualmente, que en el prefacio de su obra *Le cru et le cuit* (Plon, 1964, en la pág. 31 concretamente), Claude Lévi-Strauss distinguía en la obra pictórica —y ello es fácilmente aplicable a la obra cinematográfica— dos niveles principales de organización: por una parte los objetos representados sobre la tela, por otra la composición propiamente pictórica de la que pasan a formar parte. Pier Paolo Pasolini, por su lado, ve en el mensaje cinematográfico dos grandes niveles de articulación, que hasta cierto punto se asemejan a los que Claude Lévi-Strauss distingue en el mensaje pictórico (*La lingua scritta dell'azione*, intervención en el *Segundo Festival del Nuevo Cine*, «Pesaro II», Italia, junio de 1966; reproducido en *Nuovi Argomenti*, nuova serie, n° 2, abril-junio de 1966, págs. 67-103).

Sin entrar en los detalles de estos diferentes análisis, precisaremos simplemente que en nuestra opinión no se contradicen en principio respecto a las ideas aquí expresadas. Pues es evidente que los autores que acabamos de citar: 1º hacen entrar en sus descripciones, además del lenguaje cinematográfico propiamente dicho, determinados sistemas culturales de significación de gran amplitud, que desbordan los límites del cine, pero intervienen pese a todo en el desciframiento del filme como totalidad y 2º tienen en cuenta niveles de articulación a los que únicamente piden que sean auténticamente tales —y estamos de acuerdo con ellos en que lo son—, pero a los que no exigen ningún tipo de equivalencia con las articulaciones lingüísticas (mientras que nosotros queremos precisamente insistir en la ausencia de tales equivalencias, sin por ello pretender que el cine no presenta ningún tipo de articulación).

En el mismo orden de ideas, puede señalarse que nuestra propia «gran sintagmática de la banda de imágenes», que se expondrá más adelante (texto n° 5, cap. 5, págs. 142-155), constituye por su sola existencia una articulación específica: no se parece ni a la primera ni a la segunda articulación de las lenguas —puesto que no divide al filme en unidades comparables a los fonemas o a los monemas—, sino que tiene como efecto incontestable el *articular* (de otro modo, es decir en el plano del discurso) el mensaje cinematográfico.

que aseguran la famosa «impresión de realidad»,⁷⁷ acaban reduciendo aún más la distancia. Resulta imposible, entonces, dividir al significante sin que el significado quede también fragmentado en piezas isomorfas, y de ahí la imposibilidad de la segunda articulación: el cine constituye una «semia» demasiado «intrínseca», por hablar como E. Buyssens. Si una imagen representa a tres perros y yo «corto» el tercero, no puedo evitar cortar al mismo tiempo el significante y el significado «tercer perro». El lógico-lingüista americano G. Ryle se burla de una cierta concepción ingenua de la lengua (ya condenada por Saussure), que irónicamente bautiza como «the FIDO-fido theory»: al perro Fido le corresponde rigurosamente el nombre FIDO; las palabras nombran, *a posteriori*, otras tantas cosas estrictamente preexistentes. Esta forma de ver, muy superada en lingüística, no lo está tanto en el cine; hay tantas «cosas» en la imagen fílmica como en el espectáculo filmado.

A los teóricos del filme mudo les gustaba hablar del cine como de un «esperanto». Nada más equivocado. Es cierto que el esperanto difiere de las lenguas ordinarias, pero es porque realiza a la perfección eso hacia lo cual éstas tienden sin cesar: un sistema totalmente convencional, específico y organizado. El cine también difiere de las lenguas, pero en sentido contrario. Sería más acertado decir que las lenguas están como encajadas entre dos esperantos: uno, el verdadero (o el ido o el novial, poco importa) es un «esperanto» por exceso de lingüisticidad; el otro, el cine, por defecto.

En suma, la *universalidad* del cine es un fenómeno de dos caras. Cara positiva: el cine es universal porque la percepción visual, a través del mundo, varía menos que los idiomas. Cara negativa: el cine es universal porque escapa a la segunda articulación. Debemos insistir en la solidaridad de estas dos constataciones: un espectáculo visual implica una adherencia del significante al significado que, a su vez, imposibilita su separación en un momento dado, y, por lo tanto, la existencia de una segunda articulación.

El esperanto propiamente dicho está fabricado, es un *después* de la lengua. El «esperanto visual», en buena parte, es algo dado, un *antes* de la lengua. De todos modos, algo hay de cierto en esa noción de esperanto fílmico, puesto que la segunda articulación es la diferencia más radical entre lenguas y lo que impide que los hombres se puedan comprender. Como señala R. Jakobson,⁷⁸ la frase siempre es más o menos traducible, porque corresponde a un movimiento real del pensamiento y no a una unidad de código. Además,

77. Sobre este problema, véase «Sobre la impresión de realidad en el cine», (págs. 31-42 de la presente obra).

78. En «Aspectos lingüísticos de la traducción». Aparecido en *On translation* de R. A. Brower, Harvard University Press, 1959. Reeditado en los *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963, págs. 78-86. Pasaje en cuestión: págs. 79-82.

la palabra también da lugar a equivalencias interlingüísticas, muy imperfectas, pero suficientes para que los diccionarios sean posibles. El fonema es radicalmente intraducible; ya que está exhaustivamente definido por su posición en la rejilla fonológica de cada lengua. No se puede traducir una ausencia de sentido. Volvemos así a la idea de que si el discurso en imágenes no requiere traducción alguna es porque, al escapar a la segunda articulación, ya está traducido de antemano a todas las lenguas: el *súmmum* de lo traducible es lo que en todas partes es idéntico.

A. Martinet considera⁷⁹ que no se puede hablar de lengua en sentido estricto más que donde hay doble articulación. De hecho, el cine no es una lengua sino un lenguaje de arte. La palabra *lenguaje* tiene numerosas acepciones, estrictas o no tan estrictas, y todas se justifican de algún modo. A nuestro juicio, esa abundancia polisémica se opera en dos direcciones: a determinados sistemas (incluso los más inhumanos) se les denominará «lenguajes» si su estructura formal se parece a la de nuestras lenguas: por ejemplo, el lenguaje del ajedrez (que tanto interesó a Saussure) o el lenguaje binario que emplean las máquinas. En el polo opuesto, todo lo que habla al hombre del hombre (aunque sea del modo menos organizado y menos lingüístico) se siente como «lenguaje»: el lenguaje de las flores, de la pintura e incluso del silencio. El campo semántico de la palabra *lenguaje* parece ordenarse en torno a esos dos ejes. Ahora bien, en el «lenguaje» en sentido más estricto (el lenguaje fónico humano) es donde nacen esos dos vectores de expansión metafórica: el lenguaje verbal sirve para que los hombres se comuniquen; está muy fuertemente organizado. Los dos grupos de sentidos figurados ya están ahí. Teniendo en cuenta este estado en los usos del término, que no siempre permite atenerse a los sentidos que quisiéramos estrictos, nos parece conveniente considerar al cine como un lenguaje sin lengua.

PRIMERA ARTICULACIÓN: Si el cine no tiene fonemas, tampoco tiene, pese a lo que se haya dicho, «palabras». No obedece —más que momentáneamente y en cierto modo por azar— a la primera articulación. Sería necesario demostrar que los obstáculos casi insuperables con que tropiezan las «sintaxis» del cine se deben en buena medida a una confusión inicial: definir a la imagen como palabra y a la secuencia como frase. Ahora bien, la imagen (por lo menos la de cine) equivale a una o varias frases, y la secuencia es un segmento complejo de *discurso*.

79. «Arbitraire linguistique et double articulation», en *Cahiers F. de Saussure*, 15, 1957, págs. 105-116; reeditado en *La linguistique synchronique*, P.U.F., 1965, colección «Le linguiste», págs. 21-35. Pasaje citado: págs. 26-27.

Se entiende que el término «frase» designará, de ahora en adelante, a la frase oral y no a la frase escrita de los gramáticos (enunciado complejo de aserciones múltiples comprendido entre dos puntuaciones fuertes). Se trata aquí de la frase de los lingüistas.⁸⁰ En el célebre ejemplo de J. Vendryes,⁸¹ cuyo objetivo era, precisamente, distinguir entre estos dos tipos de frases, el autor considera que hay cinco frases (en el sentido que nos interesa) en el enunciado siguiente: «Vea usted a ese hombre / ahí abajo / está sentado sobre la arena / pues bien, me lo encontré ayer / estaba en la estación.» No se trata de pretender que una secuencia fílmica de idéntico contenido tendría exactamente estas cinco frases (estos cinco «planos»). La imagen de cine es simplemente una especie de «equivalente» de la frase hablada, no de la frase escrita. No se excluye —pero éste es otro problema— que ciertos planos o grupos de planos puedan corresponder, además, a frases de tipo «escrito». En numerosos aspectos,⁸² el cine evoca la expresión escrita mucho más que el lenguaje hablado. Pero en un cierto momento de la segmentación en unidades, el plano, «enunciado asertivo finito» como diría Benveniste,⁸³ equivale a una frase oral.

80. Esta distinción entre dos tipos de frase nos parece menos importante hoy que cuando escribíamos el presente artículo. En primer lugar, desde un punto de vista puramente lingüístico, el análisis de J. Vendryes sobre el que nos apoyábamos suscitaba diversas reservas, en especial desde que los sucesivos trabajos de Noam Chomsky han ido arrojando nueva luz sobre el problema de la frase. Por otra parte, desde un punto de vista propiamente cinematográfico, resulta imposible, de todos modos, decir si el «plano» corresponde a una o a varias frases: la cuestión de saber si estas frases serían de tipo «escrito» o de tipo «hablado», de tipo «simple» o de tipo «complejo», es por lo tanto bastante secundaria. Puede decirse, simplemente, que el «plano» de cine es muy diferente de una palabra, que el plano constituye siempre una unidad actualizada de discurso, y que por consiguiente se sitúa en el nivel de la frase. Eso es lo que comprobábamos en el texto aquí reproducido, pero ello nos debería haber dispensado de buscar equivalencias más precisas entre el plano y tal o cual tipo de *estructura frástica interna* susceptible de distinguirse en las lenguas. Dado que el «plano» *no está hecho de palabras*, sólo podría «corresponder» a la frase *exteriormente*, es decir respecto al discurso (sobre este punto, véase el texto n.º 5, cap. 3, págs. 136-139). Si lo que buscamos son equivalencias internas, desembocaremos fatalmente en un callejón sin salida: supongamos, en efecto, que un «plano» aparece en una determinada relación como el equivalente de varias frases (cosa que no dejará de producirse): ¿cómo sabremos si dichas frases, en un texto escrito, *hubieran sido* frases separadas o hubieran constituido (por ejemplo) las diferentes «proposiciones» de una sola frase compleja?

81. En *Le langage, introduction linguistique à l'histoire*, Ed. Renaissance du livre, 1921.

82. Véase más adelante, a propósito de «Cine y literatura» (págs. 99-107).

83. «La phrase nominale», en *B.S.L.P.*, 1950, tomo XLVI. Reeditado en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, págs. 151-167.

Jakobson explica⁸⁴ que Shimkin, en su trabajo sobre los proverbios, se vio llevado a afirmar que en el proverbio «la más alta unidad lingüística codificada funciona al mismo tiempo como el todo poético más pequeño». El *discurso en imágenes* del cine representa un sector no-verbal (el proverbio, por su parte, es transverbal). Resulta así que el plano, «frase» y no palabra (como el proverbio), es, realmente, el todo «poético» más pequeño.

¿Cómo interpretar esta «correspondencia» entre la imagen fílmica y la frase? En primer lugar, el plano, por su contenido semántico, por eso que Buysens denominaría su «sustancia»,⁸⁵ está más cerca de una frase que de una palabra. Una imagen muestra a un hombre caminando por la calle; entonces equivale a la frase: «Un hombre camina por la calle». Equivalencia burda, es cierto, sobre la cual habría mucho que decir. Pero al fin y al cabo, esa imagen fílmica corresponde aún menos a la palabra «hombre» o «camina» o «calle», y menos aún al artículo «la» o al morfema cero del verbo «camina».

Más que por su cantidad de sentido (noción demasiado difícil de manejar, sobre todo en cine), la imagen es «frase» por su estatuto asertivo. La imagen está *siempre actualizada*. Así, incluso las imágenes —muy escasas, por otro lado— que por su contenido corresponderían a una palabra, siguen siendo frases: es éste un caso particular, particularmente ilustrativo. Un primer plano de un revólver no significa «revólver» (unidad léxica puramente virtual), sino que significa, *por lo menos* y sin entrar en connotaciones: «He aquí un revólver». Lleva consigo una especie de *he aquí*⁸⁶ (*voilà*, término que Martinet⁸⁷ considera, precisamente, como un puro índice de actualización). Aun cuando el plano sea una «palabra», sigue siendo una palabra-frase, como en ciertas lenguas.

CINE Y SINTAXIS: Así pues, la imagen es siempre habla, nunca unidad de lengua. No es sorprendente que los autores de «gramáticas cinematográficas» se hayan metido en un callejón sin salida. Pretendían escribir la sintaxis del cine y de hecho pensaban, con su imagen-palabra, en algo a mitad de camino entre el léxico y la morfología. Es algo que no tiene nombre en ninguna lengua: mejor dicho, que sólo tiene dos nombres en las lenguas. El cine es otra cosa.

84. En «Le langage commun des linguistes et des anthropologues», intervención-conclusión de la *Conférence des Anthropologistes et Linguistes*, Universidad de Indiana, 1952. Reeditado en los *Essais de linguistique générale*, op. cit., págs. 25-42. Pasaje citado: pág. 31.

85. *Les langages et le discours*, ed. Office de publicité, Bruxelles 1943, cap. II, § A, págs. 8-12.

86. *Voici* en el texto original (*N. del t.*).

87. *Éléments de linguistique générale*, A. Colin, 3ª ed., 1963, pág. 125 (trad. cast.: *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1991).

Hay una sintaxis del cine, pero está aún por hacer, y no podrá realizarse más que sobre unas bases sintácticas y no morfológicas;⁸⁸ Saussure señalaba⁸⁹ que la sintaxis no es más que un aspecto de la dimensión sintagmática del lenguaje, pero que toda sintaxis es sintagmática: idea que deberá ser objeto de meditación para quien se ocupe del cine. El "plano" es la unidad más pequeña de la *cadena* fílmica (es quizá el "taxema", en el sentido de Hjelmslev)⁹⁰, la secuencia es un gran conjunto sintagmático. Habrá que estudiar la riqueza, la exuberancia incluso, de las ordenaciones sintagmáticas que el filme permite (volveremos a encontrar así, bajo distinta luz, el problema del montaje), y oponerla a la sorprendente pobreza de recursos paradigmáticos del cine.⁹¹

88. Desde este punto de vista, el libro de Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions universitaires, 1963, tomo I) representa un considerable progreso respecto a muchas de las obras anteriores de teoría del cine.

89. *Cours de Linguistique générale*, pág. 188.

90. "La stratification du langage", en *Word*, 10, EE.UU., 1954; reeditado en *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1959; sobre el taxema, págs. 40 y 58 (paginación de los *Essais linguistiques*).

91. Actualmente ya no creemos que estos dos aspectos del problema puedan «oponerse» en sentido estricto. Ya que, tal y como se afirmaba —aun sin la suficiente firmeza— en el texto aquí reproducido, no se sitúan en el mismo nivel: a propósito de la *imagen* (véase págs. 89-94) podremos hablar de «pobreza paradigmática» y a propósito de las *ordenaciones de imágenes* (véase págs. 91-93) podremos hablar de «riqueza sintagmática»; pero, al mismo tiempo, hubiésemos debido señalar que la existencia de varios tipos de ordenaciones de imágenes tiene por efecto crear (siempre en el plano del discurso) una paradigmática específica, constituida precisamente por el sistema de conjunto de esos diferentes sintagmas. No se concibe, en efecto, lo que podría ser una sintagmática a la que no correspondiese una paradigmática del mismo nivel (es decir, una paradigmática relativa a unidades del mismo nivel de tamaño), ni una paradigmática a la que no le correspondiese una sintagmática del mismo nivel: la paradigmática y la sintagmática son, por definición, el estricto correlato la una de la otra. Volveremos sobre estos problemas en el texto n° 5 de la presente recopilación, en especial en el capítulo 4 (págs. 139-141) y capítulo 9 (págs. 158-159).

Segunda observación: entre las *imágenes en sí* no se excluye que existan distintos géneros de asociaciones paradigmáticas, ya que en todos los grupos humanos se dan varios «simbolismos» culturales que también se traducen en la iconografía. Simplemente, estos paradigmas no se corresponden específicamente al lenguaje cinematográfico.

Tercera y última observación: cuando oponemos «imagen» y «ordenación de imágenes», hay que tener en cuenta que el primer término puede designar tanto al «plano» (en oposición a la «secuencia», por ejemplo) como al *motivo filmado* (en oposición, en este caso, al plano en sí, considerado ya como producto de una primera «composición», de una primera ordenación). Tanto en un caso como en el otro, lo que denominamos «imagen» es, en suma, el *hecho fotográfico* (o el *hecho fonográfico*, cuando hablamos de la banda sonora del filme), y aquello a lo que se opone es el *hecho fílmico*. Este último, efectivamente, se juega en dos niveles: de «motivo» a «motivo» en el interior del plano, y de plano a plano en el interior de la secuencia. Sobre este punto, véase igualmente el texto n° 5, más especialmente el capítulo 6 (págs. 155-156).

LA PARADIGMÁTICA DEL FILME: En los escritos de los teóricos, la palabra *montaje* (*montage*), tomada en sentido amplio, engloba con frecuencia a la planificación (*découpage*), pero lo contrario no sucede nunca. En cine, el momento de la ordenación (*montage*) es, en cierto modo, más esencial —por lo menos «lingüísticamente»— que el momento de elección de las imágenes (*découpage*), sin duda porque esta elección, demasiado abierta, no es en sí una elección sino un acto decisorio, una especie de creación. Por esta razón, en el plano *artístico*, el contenido de cada «motivo» es de gran importancia (aunque la ordenación también sea en sí misma un arte). En el nivel del «motivo», hay arte (si es que hay algo). En el nivel de la secuencia o del «plano» compuesto, continúa habiendo arte, y empieza el «lenguaje cinematográfico». De ahí la condenación de las «bellas fotografías» en el cine.

El paradigma de imágenes, en cine, es frágil, aproximativo, a menudo muerto antes de nacer, fácilmente modificable y siempre evitable. Sólo en muy pequeña medida la imagen fílmica adquiere sentido con relación al resto de imágenes que hubiesen podido aparecer en el mismo punto de la cadena. Estas últimas no son enumerables; su inventario sería, si no ilimitado, como mínimo más «abierto» que el más abierto de los inventarios lingüísticos. Nada equivale aquí a ese devanamiento «peribólico» cuya importancia en el lenguaje verbal subrayó Guillaume.⁹² Bally⁹³ advertía que algunas unidades que «se oponen» a un número ilimitado e indefinible de términos (que sólo dependen del contexto, de los emisores o de las asociaciones de ideas), acaban por no oponerse verdaderamente a ninguno: es un poco el caso de la imagen fílmica.

En el filme, todo está presente: de ahí su evidencia, y también su opacidad. La luz que las unidades ausentes arrojan sobre las presentes desempeña un papel mucho menor aquí que en el lenguaje verbal. Las relaciones *in praesentia* son de una riqueza que hace a la vez superflua y difícil la estricta organización de las relaciones *in absentia*. El filme es difícil de explicar porque es fácil de comprender. La imagen se impone, «obstruye» todo cuanto no es ella.

Mensaje rico con código pobre, texto rico con sistema pobre, la imagen cinematográfica es, ante todo, *habla*. Todo en ella es aserción. La palabra, unidad de lengua, está ausente; la frase, unidad de habla,⁹⁴ es soberana. El cine sólo sabe hablar en neologismos,⁹⁴ toda imagen es un hápax.⁹⁴ En vano

92. «Observation et explication dans les sciences du langage», en *Études philosophiques*, 1958, págs. 446-462. Pasaje considerado: págs. 446-447.

93. «Sur la motivation des signes linguistiques», en *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 1940, tomo XLI, pág. 75 y sigs. Pasaje considerado: pág. 87.

94. De hecho, cada vez es más incierto, sobre todo después de conocer mejor los trabajos de Chomsky, que la frase sea una unidad de habla. En un sentido, la frase es incluso la unidad de lengua por excelencia, puesto que una lengua es un sistema que permite hacer frases.

buscaríamos, entre las imágenes, verdaderas series asociativas o campos semánticos estrictos. Ni siquiera tiene cabida el estructuralismo flexible y prudente de un St. Ullmann,⁹⁵ puesto que es lexicológico, y un estructuralismo «filmolingüístico» sólo puede ser sintáctico.

Existe una paradigmática del filme. Pero las unidades conmutables son grandes unidades significantes. Los trabajos eruditos de Rieuepeyrou sobre la historia del western nos enseñan que hubo una época en que el cowboy «bueno» era designado por su traje blanco y el «malo» por su traje negro. Al parecer, el público nunca se equivocaba al respecto. He aquí algo que autoriza una especie de conmutación rudimentaria, la cual, como debe ser, produce tanto en el plano de los significantes (blanco/negro) como en el de los significados («bueno»/«malo»). Conmutación por grandes masas: los dos colores son ya *predicados* (puesto que están atribuidos a una indumentaria presente) y las dos cualidades también (puesto que es el cowboy de la imagen quien es «bueno» o «malo»), *antes* de que la conmutación pueda tener lugar: diferencia esencial respecto a una conmutación léxica y, todavía más, fonológica. Pero eso no es todo: este paradigma, quizá precisamente por estar excesivamente imbricado en el «habla», es inestable y frágil; la convención del cowboy blanco o negro sólo estuvo vigente durante un tiempo. Era casi una cuestión de destino: cómo evitar que un buen día a un cineasta enemigo de la rutina se le ocurriese vestir a su jinete de gris, o con camisa blanca y pantalón negro: ¡adiós al paradigma! Su pobreza es la contrapartida de una riqueza distribuida en otra parte: el cineasta, diferente en este aspecto del locutor, puede expresarse mostrándonos directamente la variedad del mundo. Así, el paradigma queda rápidamente *superado*: es otro aspecto de esa especie de lucha que opone en ciertos aspectos del cine, al código y al mensaje. Los grandes cineastas (sería pueril decir que el cine es otra cosa que los grandes cineastas, porque si no, ¿qué es?) han evitado el paradigma.

O, como mínimo, han evitado *ciertos* paradigmas. El «tipo» *cowboy blanco/cowboy negro* no define más que una clase de paradigma filmico.

En cuanto a la imagen filmica, que sólo es «frase» por su función en el discurso y no por su estructura interna, sigue siendo un «hápx», pero entra a formar parte de unidades más amplias que no son hápx. No era sino parcialmente cierto, por lo tanto, decir que «el cine sólo puede hablar en neologismos». Deberíamos decir que el cine, *para hablar*, sólo puede utilizar como material de base neologismos, pero *al hablar* integra estos neologismos (sin por ello alterarlos íntimamente) en un segundo orden para el cual no sólo rige la ley de la abundancia. Sobre estos problemas, véase texto nº5, caps. 3 y 4, págs. 137-141.

95. Véase págs. 341-343 del *Journ. de Psych. norm. et pathol.*, 1958, en «Orientations nouvelles en sémantique», y *passim* en el *Précis de sémantique française*, Berna, A. Francke, 1952.

Tal oposición, «sintáctica» por la extensión sintagmática de los segmentos conmutables y por su estatuto asertivo, apunta sin embargo, por su contenido, a impresiones afectivas («el *cowboy* es bueno») que conservan algo de «lexical». Otras oposiciones filmicas, también más o menos conmutables, están más imbricadas en la sintaxis y apuntan a especies de «morfemas».⁹⁶ Muchos *movimientos de cámara* (*travelling* de avance/*travelling* de retroceso) o *procedimientos de puntuación* (fundido/montaje por corte, es decir: fundido/grado cero) pueden abordarse desde esta perspectiva.⁹⁷ Se da aquí una relación que se opone a otra relación. Siempre hay, además de lo que es conmutable, una especie de soporte⁹⁸ idealmente invariante. El *travelling* de avance y el *travelling* de retroceso corresponden a dos intencionalidades de la mirada, pero esta mirada tiene siempre un objeto: aquel del cual la cámara se acerca o aleja. Aquí, por lo tanto, podría ser útil la teoría de los términos sincategoremáticos: así como la palabra *pero* no expresa nunca la idea adversativa como tal, sino siempre una relación adversativa entre dos unidades realizadas, el *travelling* de avance expresa una concentración de la atención que no se refiere nunca a sí misma sino siempre a un objeto.

Esta dualidad del soporte y de la relación, en un lenguaje que admite la simultaneidad visual de varios objetos percibidos, explica lo que tales procedimientos pueden tener de *suprasegmental*: el soporte y la relación se perciben a menudo simultáneamente. Hay más: en cine, la «relación» se confunde a menudo con la mirada que la cámara (y el espectador) depositan sobre el objeto-soporte: un *travelling* de avance sobre un rostro es una ma-

96. Tomamos aquí el término en la acepción en que se opone al ex-«semantema» convertido en «lexema» y no en el sentido de unidad mínima con significado propio.

Dicho esto, debemos indicar que en el pasaje aquí reproducido no se insiste lo suficiente en el hecho de que los paradigmas de esta segunda clase —precisamente por estar más cerca de los de una gramática verdadera— se prestan mucho menos que los otros a ser juzgados en términos de «originalidad» o «trivialidad» cuando se los encuentra en los filmes. Son estos paradigmas los que constituyen el «lenguaje cinematográfico» propiamente dicho, mientras que sistemas como el del cowboy negro o blanco no afectan más que a ciertas temáticas de filmes y por poco tiempo. Hemos vuelto a tratar este tema en un texto ulterior, que lleva aquí el nº 8 (en especial, las págs. 239-241, incluida la nota 61).

97. Y, más aún, muchas *ordenaciones codificadas de montaje* (véase a continuación, «Problemas de denotación en el filme de ficción», más especialmente, págs. 142-155). Por esta razón, hoy somos menos escépticos respecto a la paradigmática del filme que cuando redactamos el presente artículo; no habíamos visto que buena parte de la paradigmática del filme debe buscarse en su *propia sintagmática*, es decir, en la acción de las oposiciones entre varias ordenaciones distintas de imágenes; sobre este punto igualmente, véase más adelante, «Problemas de denotación etc.», págs. 158-159.

98. Ya anotado por Barthes en «Les unités traumatiques au cinéma», *Rev. intern. de Film.*, nº 34, julio-septiembre de 1960.

nera de mirar ese rostro. Por esta razón tantos procedimientos fílmicos materialmente inverosímiles son psicológicamente verosímiles, como ya se ha señalado en distintas ocasiones.⁹⁹ Por ejemplo, el *travelling* de avance rápido, que hace crecer al objeto ante nuestros ojos, los encuadres oblicuos o algunos primeros planos son otros tantos casos donde el rostro del objeto no es demasiado «parecido» al original. Pero el aspecto suprasegmental de la pareja soporte/relación tiene la consecuencia siguiente: la «verosimilitud» fílmica se ha de buscar en el plano del dinamismo vivo y constructivo de la percepción y no en el de los datos objetivos de la situación percibida, pues la película envuelve en el mismo segmento a una instancia percibida y a una instancia percibiente. Muchos movimientos de cámara consisten en ofrecer un objeto inverosímil a una mirada verosímil.

LA INTELECCIÓN FÍLMICA¹⁰⁰

Una película se comprende siempre, más o menos. Si por ventura no se comprende totalmente, es por una serie de circunstancias particulares, no por el mecanismo semiológico propio del cine. Por supuesto, el filme hermético, como el habla hermética, el filme extraordinario, como el libro extraordinario, el filme demasiado rico o demasiado novedoso, como el relato demasiado rico o demasiado novedoso, pueden perfectamente volverse ininteligibles. Pero el filme en tanto «lenguaje» siempre es comprendido, salvo en el caso de algunos sujetos fuera de lo normal, que no comprenderían mejor, y con frecuencia mucho peor, un discurso que no fuese fílmico; salvo en el caso de sujetos invidentes, afectados (como a los sordos les sucede con el habla) de una dolencia selectiva que bloquea el acceso al significante; salvo, finalmente, en los casos en que la sustancia misma que constituye dicho significante se encuentre materialmente dañada: la película de los filmes viejos, amarillenta, rayada, ilegible; de igual modo, el orador que se ha quedado afónico ya no puede ser oído.

Aparte de los casos mencionados, el filme siempre es comprendido, pero siempre *en mayor o menor medida*, y tanto ese más como ese menos son difícilmente cuantificables, puesto que los grados discretos, las unidades de significación fácilmente enumerables, están en gran medida ausentes. Si dos sujetos hablan lenguas distintas, los grados cuantitativos de su inter-

comprensión podrán —en principio, como mínimo— enumerarse fácilmente: A conoce tres palabras de la lengua hablada por B, y B seis palabras de la que emplea A. En determinada frase, se ha entendido cierta palabra y no la contigua; o, en todo caso, podemos establecer que cierta palabra ha provocado que toda la frase sea ininteligible para el oyente. Una unidad lingüística es *reconocida* o no por el oyente, pues aquella ya existía previamente en la lengua. El deseo formulado por Marcel Cohen (estudiar los *grados* de la intercomprensión lingüística) es realizable, pese a las grandes dificultades que plantea. Pero en cine, las unidades —o mejor, los elementos— de significación *copresentes* en la imagen son demasiado numerosos y, sobre todo, demasiado continuos: ni siquiera el espectador más inteligente los comprenderá en su totalidad. A la inversa, basta con haber aprehendido globalmente los elementos principales para «captar» el sentido general, aproximativo (y no obstante pertinente) del conjunto: el espectador menos despierto habrá comprendido algo. Se han realizado interesantes experiencias¹⁰¹ que ponen de manifiesto la *naturaleza* de lo que, en la película, es fácil o difícil de comprender. Pero no debe deducirse de ello que resulte fácil establecer el *grado* de comprensión de una película del circuito comercial normal por parte de un espectador determinado o una determinada categoría de espectadores.

Conviene separar netamente todos los casos —muy numerosos en el cine, tanto como en el lenguaje verbal, la literatura o incluso la vida cotidiana— en que un mensaje es ininteligible por la naturaleza misma de lo que en él se dice, sin que el mecanismo semiológico tenga algo que ver. Muchas películas son ininteligibles (total o parcialmente, y para ciertos públicos) porque su *diégesis* encierra realidades o nociones demasiado sutiles, o demasiado exóticas, o que erróneamente se dan por supuestas. No se ha insistido lo suficiente en el hecho de que, en esos casos, no es la película lo incomprendible sino, por el contrario, todo lo que no se explica en ella. Y si no se ha insistido lo suficiente es porque una moda actual pretende que *todo* sea lenguaje, hasta el punto de que este *decir* que todo lo invade no deja espacio para lo *dicho*. Es, por otra parte, una ilusión muy frecuente. El enamorado encolerizado le grita a la infiel: «¡Tú no me entiendes!» Pero sí, ella le ha entendido muy bien. Sencillamente, ya no le ama. El lenguaje, fílmico o verbal, no puede suprimir lo real; por el contrario, se enraiza en él. Si los hombres no se «comprenden», no sólo es a causa de las palabras, sino de lo que éstas recubren. ¡Cuántos «malentendidos» se deben, en realidad, a demasiado-bien-entendidos! Se quiere ver incompreensión allí donde hay desacuerdo. Un ejército entero de Korzybskis y de «semánticos generales» (!) no evi-

99. En especial, Marcel Martin, págs. 152-154 de *Langage cinématographique*, op. cit.

100. Hemos hablado ya de la intelección fílmica con otro propósito, incluso aquí, págs. 66-69. Las páginas 194-200 del libro de Edgar Morin (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit.) son muy ilustrativas sobre la cuestión (trad. cit.).

101. Véase más arriba, págs. 66-69.

tarán el antagonismo, la necedad, la indiferencia. El público de comerciantes de Cannes¹⁰² que silbó *La aventura* (*L'avventura*, 1960) había entendido la película, pero no había entendido de qué hablaba o bien se burlaba de ello. La intelección fílmica no tenía nada que ver; era «la vida», simplemente. Es normal que problemas de pareja como los que plantea Antonioni dejen a una gran parte del público indiferente, desconcertada o burlona.¹⁰³

102. El ayuntamiento les ofrece plazas gratuitas y constituyen lo que se denomina un público de Festival.

103. En el pasaje aquí reproducido, nos situamos de forma demasiado exclusiva en el punto de vista del cine, sin prestar suficiente atención a las posibilidades de una semiología general de las culturas. Sin duda, lo que había desconcertado a los «comerciantes de Cannes» en *La aventura* no era el lenguaje cinematográfico (que, en esta película, se emplea de forma particularmente límpida); en este sentido, puede decirse que el tema del filme es lo que les desconcertó: «era la vida». Si se trata de mostrar que el problema propio de la intelección fílmica no tiene nada que ver en tales casos, el razonamiento es suficiente. Pero si queremos ir más lejos, es necesario señalar que el «tema» del filme (así como «la vida») es a su vez susceptible de ser más o menos comprendido —por tal o cual público y al ser presentados bajo tal o cual forma— según todo un conjunto de sistemas culturales que, aun siendo ajenos al cine, no dejan de constituir conjuntos significantes organizados.

En otros términos, la distinción entre el «decir» y lo «dicho», aquí invocada, merece relativizarse; no podemos identificar lo que pertenece al «decir» y lo que pertenece a lo «dicho» si no es en relación con la instancia del «decir» que nos ocupa en cada análisis particular, y lo que entonces correspondía a lo «dicho» se convertirá en el «decir» cuando analicemos otro conjunto signifiante. En todo fenómeno humano de cierta amplitud —el cine también—, varios sistemas culturales intervienen conjuntamente, y se superponen de forma compleja. Tal o cual «contenido», que ha sido modelado por uno de ellos, se ve retomado por otro (que no lo ha modelado, pero que lo asume) en el seno de un mismo «mensaje» global. Lo que denominamos «el cine» no es sólo el lenguaje cinematográfico en sí, son también mil significaciones sociales o humanas que se han forjado en otro ámbito de la cultura, pero que también aparecen en los filmes. Además, «el cine» es también cada filme en tanto composición de conjunto singular, con sus significantes y sus significados distintos a los del lenguaje cinematográfico. En el ejemplo de *La aventura*, pueden distinguirse por lo menos tres conjuntos significantes autónomos que interfieren en el plano del mensaje concreto: 1) el lenguaje cinematográfico (que desborda con mucho a *La aventura*, pero que no la excluye), 2) *La aventura* como obra (la cual añade a ese lenguaje, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido, muchas construcciones particulares que no pertenecen a la escritura general del cine) y 3) Una cierta ideología (la de la «pareja moderna», de la «agonía de los sentimientos», etc.) que nace en una situación histórica y sociocultural determinada, de por sí ajena al cine, pero susceptible de reflejarse en los filmes. Si un público poco preparado no ha entendido el filme que aquí tomamos como ejemplo, no es porque domina-se insuficientemente el sistema 1, sino seguramente porque descifró mal los sistemas 2 y 3. El «decir» cinematográfico no estaba, pues, en tela de juicio, pero no por ello lo que estaba en tela de juicio era puramente lo «dicho» —o como mínimo sólo lo era respecto a ese primer «decir»—, puesto que se trataba del «decir» antonioniano, por una parte, y de un cierto «decir» socio-ideológico, por otra. Por lo tanto, sigue siendo verdad, en cierto sentido, que todo co-

CINE Y LITERATURA.

EL PROBLEMA DE LA EXPRESIVIDAD FÍLMICA

El cine no es una lengua porque contraviene a tres características importantes del hecho lingüístico: una lengua es un sistema de signos destinado a la intercomunicación. Tres elementos de definición.¹⁰⁴ Ahora bien, el cine, como las artes y por ser una de ellas, es una «comunicación» de una sola dirección; en realidad, es mucho más un medio de expresión que de comunicación. Como ya vimos, sólo en parte es un sistema. Por último, emplea muy pocos signos verdaderos. Ciertas imágenes de cine, que un prolongado uso previo en función de habla terminó fijando en un sentido convencional y estable, se convierten en algo parecido a signos. Pero el cine vivo las evita y sigue siendo comprendido: la clave del mecanismo semiológico se sitúa, por lo tanto, en otra parte.

La imagen es siempre y en primer lugar una imagen; reproduce en toda su literalidad perceptiva el espectáculo significado del cual es signifiante. Por esta razón, es suficiente lo que muestra como para no tener que significarlo, si entendemos este término en el sentido de «signum facere», fabricar especialmente un signo. Numerosas características oponen la imagen fílmica a la forma preferida de los signos (arbitraria, convencional, codificada). Son otras tantas consecuencias derivadas del hecho de que, desde el principio, la imagen no es la indicación de algo distinto a sí misma sino la pseudo-presencia de lo que ella misma contiene.

El espectáculo filmado por el cineasta puede ser natural (filmes «realistas», rodaje en la calle, *cinéma-verité*, etc.) o preparado (filmes-óperas de Eisenstein en su último período, filmes de Orson Welles y en general todo el cine irrealista, fantástico, expresionista, etc.). Pero todo es uno. El tema del filme puede ser «realista» o no serlo; el filme, por su parte, no muestra más que lo que muestra. Tenemos a un cineasta, realista o no, que ha filma-

responde al «decir» y nada a lo «dicho»; sin embargo, en otro sentido todo deriva de lo «dicho» y nada del «decir»; muchas cosas que, en el estudio de un sistema signifiante determinado, aparecen como pura sustancia corresponden en realidad a significaciones que se han forjado en otra parte y que en ese otro lugar constituían una forma. No se puede escapar a la clausura del sentido, a menos que se deje de hablar del hombre. Y si «el cine», en tanto totalidad, da la impresión, en primer lugar, de formar un conjunto desprovisto de toda organización estricta, ello es en gran medida porque es uno de los lugares donde se entrecruzan muchos sistemas significantes dotados de una autonomía relativa y procedentes de todos los rincones de la cultura; el lenguaje cinematográfico propiamente dicho es sólo uno de ellos. Por esta razón, aquello de lo que no da cuenta no es amorfo, sino que, simplemente, se formó en otra parte.

104. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes...*, op. cit., págs. 145-146.

do algo. ¿Qué va a suceder? El espectáculo filmado, natural o preparado, tenía ya su expresividad propia, puesto que se trataba, en suma, de un fragmento de mundo y éste último posee siempre un sentido. Las palabras de que parte el novelista también tienen un sentido preexistente, puesto que son fragmentos de la lengua, que siempre significa. La música y la arquitectura tienen el privilegio de poder desplegar *de entrada* su expresividad propia —su estilo— en un material (aquí la piedra, allá el sonido) puramente impresivo y que no *designa* nada.¹⁰⁵ Pero la literatura y el cine están por naturaleza condenados a la *connotación*,¹⁰⁶ porque la *denotación*¹⁰⁷ viene siempre *antes* de su empresa artística.¹⁰⁷

Como el lenguaje verbal, el filme es susceptible de usos puramente vehiculares, desprovistos de toda inquietud artística, donde la designación (= denotación) reina en solitario: el arte del cine, como el arte del verbo, asciende así un peldaño más arriba:¹⁰⁸ en última instancia, la riqueza de connotaciones es lo que distingue —semiológicamente hablando— a una novela de Proust de un libro de cocina, a una película de Visconti de un documental quirúrgico.

Mikel Dufrenne considera que en toda obra de arte el *mundo representado* (denotado) nunca constituye la esencia de lo que el autor «quería decir». Es un nivel preparatorio, que en las artes no representativas ni tan siquiera existe: el arte de la piedra y el arte del sonido no designan nada. Cuando está presente, sirve únicamente para introducir mejor el *mundo expresado*.¹⁰⁹ estilo del artista, relación de temas y valores, «acento» reconocible, en resumen, universo de lo connotado.

Existe sin embargo, a este respecto, una diferencia importante entre la literatura y el cine. En el cine la expresividad estética se injerta sobre una expresividad natural, la del paisaje o el rostro que nos muestra el filme. En

105. Véase la célebre distinción de E. Souriau entre artes representativas y no representativas, así como una anotación que va en el mismo sentido a propósito del cine y del sonido poético, en «Cinéma et langage» de D. Dreyfus, *op. cit.*; y a propósito del cine, desde 1927, en L. Landry, «Formation de la sensibilité», *L'art cinématographique*, n° 2, pág. 60.

106. Tomamos aquí los términos en el sentido de L. Hjelmslev; véase toda la última parte de *Prolegomena to a theory of language*, EE.UU., Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, 1953; traducción inglesa de una obra en danés de 1943.

107. La denotación está asegurada «antes» por el *idioma* que por la literatura. «Antes» que por el cine-arte, está asegurada: 1) por la analogía perceptiva y 2) por el cine-lenguaje, que incluye un código parcial de denotación (surgido, por otra parte, de antiguas búsquedas de connotación). Sobre este punto, véase texto n° 5, capítulo 4, págs. 139-141.

108. Véase Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I, Éditions universitaires, 1963; totalidad del capítulo 4, «Le mot et l'image», págs. 65-104.

109. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., 1953, tomo I (*L'objet esthétique*), pág. 240 y sigs.

las artes del verbo, ésta no se injerta sobre una verdadera expresividad primera sino sobre una *significación* convencional, en su mayor parte inexpressiva: la de la lengua. Por esta razón, el acceso del cine a la dimensión estética —expresividad sobre expresividad— tiene lugar con soltura: arte fácil, el cine corre incesantemente el peligro de caer víctima de esa facilidad. ¡Qué poco cuesta causar un gran efecto cuando se tiene a disposición la expresión natural de los seres, de las cosas, del mundo! Arte demasiado fácil, el cine es un arte difícil: nunca remonta del todo la pendiente de su propia facilidad. Hay pocas películas que no contengan algo de arte y muy pocas que lo contengan en abundancia. ¡Cuánto más improbable es un arte como la literatura (y en especial la poesía)! Cómo puede tenerse éxito en tan insensato injerto: dotar de expresividad estética (*es decir, en cierta medida natural*) a las «palabras de la tribu» vituperadas por Mallarmé, y en las que todos los lingüistas reconocen una débil dosis de expresividad frente a una predominancia de significación arbitraria, aun teniendo en cuenta los pequeños retoques introducidos desde Saussure en la famosa teoría de lo «arbitrario» (presencia en la lengua de una motivación parcial —fónica, morfológica o semántica— destacada, sobre todo, por St. Ullmann; motivaciones por el significante y otras «asociaciones implícitas» analizadas por C. Bally... de manera más general, estudios varios sobre las *zonas «motivadas»* del lenguaje). Pero cuando el poeta triunfa en esa alquimia primera de hacer expresivas las palabras, lo principal ya está hecho: arte difícil, la literatura tiene como mínimo esa facilidad. Su empresa es tan abrupta que está menos amenazada por lo pronunciado de sus pendientes. Hay muchos libros que no poseen arte alguno; hay algunos que poseen mucho arte.

La noción de *expresión* se toma aquí en el sentido definido por Dufrenne. Hay expresión cuando un «sentido» es en cierta medida inmanente a una cosa, se desprende directamente de ella, se confunde con su *forma* misma.¹¹⁰ Quizá sea éste el caso de algunos de los «semas intrínsecos» de Buyssens. La *significación*, por el contrario, enlaza desde el exterior a un significante aislable con un significado que es —lo sabemos desde Saussure—¹¹¹ un concepto y no una cosa. Son los «semas extrínsecos» de Buyssens.¹¹² Un concepto se significa, una cosa se expresa. Siendo extrínseca, la significación no puede proceder más que de una convención; es obligatoriamente obligatoria, puesto que hacerla facultativa sería privarla de su único sostén, el consenso. Se reconocerá aquí la famosa «thesis» de los filósofos griegos: entre

110. Gestalt y no contorno gráfico.

111. *Cours de linguistique générale*, pág. 98.

112. *Les langages et le discours*, *op. cit.* Capítulo 5, § B, págs. 44-40

expresión y significación, hay *más de una* diferencia: una es natural,¹¹³ la otra convencional; una es global y continua,¹¹³ la otra está dividida en unidades discretas; una viene de los seres o las cosas, la otra de las ideas.

La expresividad del mundo (el paisaje, el rostro) y la expresividad del arte (la melancolía del oboe wagneriano) obedecen esencialmente al mismo mecanismo semiológico: el «sentido» se desprende naturalmente del conjunto del significante, sin tener que recurrir a un código.¹¹³ La diferencia se sitúa en el plano del significante y sólo ahí: en el primer caso, es cosa de la naturaleza (expresividad del mundo); en el segundo, del hombre (expresividad del arte).

Por este motivo, la literatura es un arte de connotación heterogénea (connotación expresiva sobre denotación no expresiva), mientras que el cine es un arte de connotación homogénea (connotación expresiva sobre

113. Hoy diríamos, más bien, que la expresividad es un sentido que se establece sin recurrir a un código *especial* y explícito. Pero no sin recurrir a vastas y complejas *organizaciones* socioculturales que representan otras formas de codificación. Sobre este punto, véase más adelante, en el texto nº 5 («Problemas de denotación en el filme de ficción»), las páginas 133-137 y 159-164. De manera más general, si el conjunto de los efectos de sentido que denominamos *expresivos*, *motivados* o *simbólicos*, etc, parecen «naturales» —y, en efecto, lo son en cierto modo, por ejemplo para una fenomenología o una psicología del sentido—, es en gran medida porque arraigan muy profundamente en las culturas y porque nacen en un nivel que, en esas culturas, se encuentra más acá de los diversos códigos explícitos, especializados y propiamente informativos. Evidentemente, se puede discutir si las organizaciones significantes profundas que ocupan ese «más acá» merecen considerarse o no como códigos propiamente dichos; pero de todos modos se trata de sistemas más o menos organizados, portadores de sentido y que varían de un grupo humano a otro. Si el usuario, por regla general, no los experimenta como códigos sino como efectos de sentido naturales, es porque los ha «asimilado» lo suficiente como para dejarlos de llevar *en estado de separación*. Así, paradójicamente, las codificaciones más profundamente culturales son las que se experimentan como naturales, y lo segundo es consecuencia de lo primero. Por el contrario, otras codificaciones —también culturales, pero más superficiales o más especializadas— son identificadas por el usuario mucho más fácilmente como sistemas convencionales y separados.

En el texto que aquí se reproduce, tomábamos entre otros ejemplos de *expresividad* lo que con acierto se denominaba «la expresión del rostro». Efectivamente, es verdad que no es por efecto del «lenguaje cinematográfico» (ni de ningún otro código explícitamente informativo) como el espectador de cine consigue descifrar las expresiones que lee en el rostro del protagonista del filme. Pero tampoco es por efecto de la pura naturaleza, ya que las expresiones del rostro tienen sentidos muy variables de una civilización a otra (lo demuestran las extremas dificultades que experimentamos a la hora de «comprender» las expresiones del rostro en los filmes japoneses). Sin embargo, sigue siendo cierto que en los filmes franceses las comprendemos «con toda naturalidad», es decir, por efecto de un saber muy antiguo y muy profundamente arraigado en nosotros, que funciona «solo» y que —para nosotros— se confunde con la percepción misma.

denotación expresiva). Se tendría que estudiar desde esta perspectiva el problema de la expresividad cinematográfica, lo que llevará inevitablemente a hablar de estilo y, por lo tanto, de autor. Hay una imagen célebre en *Que viva México* (1932), de Eisenstein, que representa los rostros torturados y no obstante serenos de tres peones enterrados hasta los hombros, arrollados por los caballos de los opresores. Hermosa composición en triángulo: firma bien conocida del gran cineasta. La relación denotativa nos revela aquí un significante (tres rostros) y un significado (sufrieron, han muerto). Es el «motivo», la «historia». Expresividad natural: el dolor se lee en sus rostros, la muerte en su inmovilidad. Se viene a superponer aquí esa relación connotativa con la que el arte da comienzo: la nobleza del paisaje estructurado por el triángulo de los rostros (= *forma* de la imagen) expresa lo que el *autor*, a través de su estilo, quería hacerle «decir»: la grandeza del pueblo mejicano, la certidumbre de su futura victoria, un cierto *amour fou*, por parte del nórdico, hacia ese esplendor deslumbrante de sol. Expresividad estética, por lo tanto. Y, sin embargo, «natural»: esa grandeza poderosa y salvaje deriva muy directamente de una composición plástica donde el dolor se hace belleza. Son *dos* los lenguajes, sin embargo, que coexisten en esta imagen, puesto que hay dos significantes (allá, tres rostros en la extensión del terreno; aquí, una extensión triangulada por esos rostros) y dos significados (allá, sufrimiento y muerte; aquí, grandeza y triunfo). El lector observará, como es lógico, que la expresión connotada es más «amplia» que la expresión denotada, al tiempo que está dislocada respecto a ella.¹¹⁴ Encontramos, ejerciendo la función de significante de la connotación, todo el material (significante y significado) de la denotación: el triunfo doloroso y grave que connota la imagen se expresa con pareja eficacia a través de los tres rostros en sí (significantes de la denotación) y a través del martirio que leemos en ellos (significado de la denotación). El lenguaje estético tiene por significante a la totalidad significante-significada de un lenguaje primero (la anécdota, el motivo) que viene a encajarse en él. Ésa es exactamente la definición de la connotación en Hjelmslev; sabemos que este lingüista no emplea los términos «significante» y «significado», sino *expresión* y *contenido* (cenemática y pleremática). Pero para quien estudia el cine, la palabra *expresión* es demasiado valiosa (en oposición a *significación*) como para darle el sentido de «significante», ya que en tal caso se llegaría a una colisión polisémica muy molesta; desde nuestro punto de vista, «expresión» no designa, pues, al significante, sino a la relación entre un significante y un significado, cuando dicha relación es

114. Véase el esquema de R. Barthes en la conclusión de *Mythologies*, Seuil, 1957, pág. 222 (trad. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 2000).

«intrínseca».¹¹⁵ Sería incluso posible, en el caso de las semias expresivas, hablar de *expresante* y *expresado*, reservando «significante» y «significado» para las relaciones no expresivas (significación propiamente dicha). Pero dudamos en abandonar términos tan consagrados, vinculados desde Saussure a tantos análisis fundamentales, como *significante* y *significado*.

A menudo se instauran comparaciones entre el cine y «el lenguaje» donde la identidad de este último es incierta y fluctuante. Al cine tan pronto se le opone la literatura (arte del lenguaje) como el lenguaje ordinario; no hay quien se entienda en este *ménage à trois*. Hemos visto que el arte de las palabras y el arte de las imágenes se sitúan en el mismo nivel semiológico; en el nivel de «connotación». Pero si comparamos el arte del cine con el lenguaje ordinario, todo cambia: los dos competidores ya no están en el mismo nivel. El cine comienza donde el lenguaje ordinario acaba; en la «frase», unidad mínima del cineasta y máxima unidad propiamente lingüística del lenguaje. No tenemos ya entonces dos artes, sino un arte y un lenguaje (que en este caso es *el* lenguaje). Las leyes propiamente lingüísticas dejan de tener vigencia en el momento en que ya nada es obligatorio, cuando la ordenación es «libre».¹¹⁶ El filme comienza ahí. Se sitúa, de entrada, en el espacio que corresponde a las retóricas y a las poéticas.

Pero entonces, ¿cómo explicar una curiosa disimetría que confunde insidiosamente las mentes y oscurece tantos libros? En lo verbal, los dos niveles se dejan distinguir con facilidad: lenguaje ordinario, literatura. En lo

115. Este problema terminológico nos parece menos grave en la actualidad; basta con precisar en cada caso de qué estamos hablando. Además, ya no concebimos las relaciones entre la expresión y la significación como de un tal antagonismo; la distinción mantiene todo su valor para una fenomenología del sentido, pero para el análisis semiológico puede tratarse en ambos casos de organizaciones codificadas, aunque de carácter y sobre todo de *nivel* distintos. Sobre este punto, véase más adelante, texto n° 5, cap. 2, págs. 133-137.

116. Las comillas con que acompañamos el término *libre* se deben a que esta libertad nunca es total, porque inmediatamente después hablamos de las retóricas y de las poéticas (podríamos, por otra parte, añadir las distintas *escrituras* en el sentido barthesiano; en múltiples aspectos, el «lenguaje cinematográfico» es una de ellas. Sobre este punto, véase más adelante, texto n° 8, pág. 241, nota 61). Simplemente, es cierto, como señaló Roman Jakobson, que cuanto más nos elevamos hacia unidades de gran dimensión sintagmática, más importante es la *parte* de libertad de que dispone el emisor. A este respecto, el *nivel de la frase* constituye una especie de umbral: por debajo, el emisor está (en buena medida, como mínimo) bajo la ley del idioma; por debajo, cae bajo distintas leyes de «composición», de «retórica», etc., que son menos restrictivas —¿o restrictivas *de otro modo*?— que las de la lengua. Uno puede, si no ignorarlas, como mínimo valerse de astucias para con ellas, o *jugarlas* o modificarlas, etc. Este es el motivo de que la *creatividad* (o la «originalidad») más auténtica no sea en absoluto inseparable de una entera *libertad*: los clásicos franceses del siglo xvii lo entendieron a la perfección y fue el Romanticismo burgués quien nos lo hizo olvidar.

filmico, se dice siempre «el cine». Es verdad que se pueden distinguir películas puramente «utilitarias» (documentales pedagógicos, por ejemplo) y películas «artísticas». Pero uno se da perfecta cuenta de que algo no funciona, y esta distinción no es tan evidente como la que opone el verbo poético o teatral a la conversación cotidiana. Podrían alegarse, naturalmente, los casos intermedios que confunden las líneas divisorias: las películas de Flaherty, Murnau o Painlevé, a la vez documentales (biológicos o etnográficos) y obras de arte. Pero en el orden de lo verbal también se puede hallar más de un equivalente de esos casos limítrofes. Lo esencial reside, por lo tanto, en otro lugar: a decir verdad, no existe ningún uso totalmente «estético» del cine, puesto que hasta la imagen más connotativa no puede evitar ser al mismo tiempo designación fotográfica. En el tiempo en que se soñaba, junto a Germaine Dulac, con un «cine puro», los filmes de vanguardia más irrealistas, los más consagrados en exclusiva a la composición rítmica, seguían representando algo: nubes de formas cambiantes, juegos de luz sobre el agua, ballet de bielas y pistones. Tampoco existe un empleo totalmente «utilitario» del cine: hasta la imagen más denotativa sigue connotando un poco. El documental didáctico más llanamente explicativo no puede evitar encuadrar sus imágenes y organizar su sucesión con algo de inquietud artística; cuando un «lenguaje» no existe todavía del todo, hay que ser ya un poco artista para hablarlo, aunque sea mal. Hablarlo es, en parte, inventarlo. Hablar la lengua de todos los días es, simplemente, utilizarla.

Todo esto se debe a que el cine tiene una connotación homogénea a su denotación y, como ella, expresiva. En él se pasa sin cesar del arte al no arte, del no arte al arte. La belleza del filme obedece un poco a las mismas leyes que la belleza del espectáculo filmado; en ciertos casos, no se sabe cuál de los dos es bello o cuál de los dos es feo. Una película de Fellini difiere de una película de la marina americana (destinada a enseñar a los reclutas el arte de hacer nudos)¹¹⁷ por el talento y por el propósito, no por lo que hay de más íntimo en su mecanismo semiológico. Los filmes puramente vehiculares¹¹⁸ están hechos como los demás, mientras que una poesía de Hugo no está hecha como una conversación entre compañeros de oficina. De entrada, una es escrita y la otra oral, mientras que el filme es siempre filmado. Pero no es esto lo esencial: la connotación heterogénea (= dar valor expresivo a

117. Hay miles de filmes de esta clase, no debemos olvidarlo.

118. Como los de la marina americana que acabamos de mencionar; o también como los T.F.T. del Instituto de Filmología o los filmes tecnológicos en su conjunto. Los documentales que vemos en las salas son otra cosa: son ya filmes artísticos, como mínimo en su intención.

palabras de por sí inexpressivas) es lo que crea el abismo existente entre el uso vehicular del verbo y su uso estético.¹¹⁹

De ahí proviene, pues, la impresión de tener por un lado dos realidades (lenguaje ordinario y literatura) y por otro una sola, «el cine».¹²⁰ De ahí, también, la veracidad —finalmente— de esa impresión. El lenguaje verbal se emplea a cada hora, a cada instante. La literatura, para existir, supone que un hombre escriba un libro, acto especial y costoso que no se deja diluir en la cotidianidad. El filme, sea «utilitario» o «artístico», es siempre como el libro, nunca como la conversación. Siempre es necesario hacerlo. De nuevo a semejanza del libro, pero a diferencia de la frase hablada, el filme no implica una respuesta directa por parte de un interlocutor presente que pueda replicar acto seguido y en el mismo lenguaje; también en esto el filme es expresión más que significación. Existe una relación de solidaridad, un poco oscura pero quizá esencial, entre la *comunicación* (relación bilateral) y la significación «arbitraria»; a la inversa, los mensajes unilaterales a menudo proceden de la expresión (no arbitraria), vínculo este último más fácil de captar. Mediante la expresión, una cosa o un ser liberan lo que tienen de más *diferente*: un mensaje como éste no implica respuestas. Incluso el amor más armonioso no es un «diálogo» sino un canto amebeo. Lo que Jacques dice a Nicole es el amor de Jacques por Nicole; lo que Nicole dice a Jacques es el amor de Nicole por Jacques. No hablan, pues, de lo mismo, y tendremos razón si decimos que su amor es «com-partido». No se responden; no se puede responder, en verdad, a quien se expresa.

Su amor está com-partido entre dos amores, que dan lugar a dos expresiones. Se ha necesitado una especie de coincidencia —de ahí lo infrecuente de la situación— y no el juego de influencias y ajustes posteriores que definen a un diálogo (o también el entendimiento que prolonga al amor), para

119. De hecho, incluso en el orden de lo verbal, la denotación pura es un caso bastante infrecuente. El lenguaje cotidiano conlleva fuertes connotaciones. En *Le langage et la vie* (recopilación, Payot, 1926), Charles Bally analiza extensamente la expresividad espontánea del lenguaje cotidiano o «popular», y demuestra que no es distinta en esencia de la expresividad literaria o poética. Pero éste es otro problema, porque la «separación» de la que hablamos subsiste siempre —en el orden de lo verbal, no en el cine— entre la connotación expresiva (sea «literaria» o «cotidiana») y la denotación pura por el código inexpressivo de la lengua.

120. En *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I (op. cit.), Jean Mitry señala con gran acierto (pág. 48) que la misma palabra, «cine», designa tres cosas distintas: un medio de registro mecánico, que no llega a ser arte (la fotografía animada); el arte cinematográfico, que es también lenguaje (hecho fílmico); y, por último, un medio de difusión (hecho cinematográfico).

que, expresando dos sentimientos distintos, hayan constituido sin saberlo un intercambio que es encuentro y no diálogo, y que no aspira sino a la fusión donde se abolirá todo diálogo. Como Jacques (sin Nicole) o como Nicole (sin Jacques), el filme y el libro se expresan, y en realidad no se les responde. Por el contrario, si pregunto, empleando el lenguaje ordinario, «¿Qué hora es?» y me contestan «Las ocho», no me he expresado; he significado, he comunicado, y me han respondido.

Por lo tanto, es verdad que frente al *doblete literatura/lengua*, nos encontramos con un solo cine, mucho más parecido a la literatura que a la lengua.

CINE Y TRANSLINGÜÍSTICA.

LAS GRANDES UNIDADES SIGNIFICANTES

Así, la lingüística, gracias a su análisis de la lengua que aclara de entrada lo que el cine no es, lleva imperceptiblemente a entrever lo que es, al mismo tiempo que se corona a sí misma con una translingüística (semiología). El cine no conoce más que la «frase», la aserción, la unidad actualizada. ¿Cómo no establecer algunos paralelismos?

Toda una corriente de la investigación actual, en buena parte siguiendo directamente la línea del proyecto saussuriano, se ocupa precisamente de las frases. Vendryes¹²¹ señala que el ademán equivale a una frase más que a una palabra. Buyssens hace idéntica observación¹²² a propósito de las señales del código de circulación, y en general de todos los «semas» no susceptibles de ser descompuestos en signos. Lévi-Strauss define la unidad mínima del mito, el «mitema», como la asignación de un predicado a un sujeto, es decir la aserción; el autor precisa,¹²³ incluso, que cada mitema, cuando se le pone por primera vez en fichas, puede ser resumido pertinentemente en una frase; y el «gran mitema», en un momento ulterior de la formalización, sigue siendo a su juicio un paquete de relaciones predicativas, esto es, un conjunto de frases con tema recurrente. Como ya dijimos, Shimkin ve en la mayor unidad lingüística codificada la más pequeña unidad poética de los proverbios. Propp analiza los cuentos rusos con una actitud

121. «Langage oral et langage par gestes», en *Journ. de Psych. norm. et pathol.*, tomo XLIII, 1950, págs. 7-33. Pasaje citado: pág. 22.

122. *Les langages et le discours*, op. cit., cap. IV, § A, págs. 34-42.

123. «La structure des mythes» («The structural study of myths»). Intervención en simposio (*Myth, a symposium*). Reeditado en *Anthropologie structurale*, op. cit., págs. 227-255. Pasaje citado: pág. 233 (la «unidad constitutiva fundamental»).

bastante similar.¹²⁴ Barthes definió al mito moderno como unidad de habla,¹²⁵ e insistió —a propósito del cine, precisamente— en las «grandes unidades significantes».¹²⁶ Mounin considera¹²⁷ que algunos «sistemas de comunicación no lingüísticos» han adquirido en la sociedad moderna tal importancia que sería hora de desarrollar verdaderamente la semiología en que pensaba Saussure (lo mismo decía Buyssens en las primeras líneas de su libro), en lugar de despacharla en unas pocas líneas anexas en los manuales de lingüística. Jakobson piensa¹²⁸ que la poesía se podría estudiar con un enfoque más lingüístico, a condición de que la lingüística, a su vez, se interesase por conjuntos superiores a la frase. Se produce todo un movimiento de convergencia.¹²⁹

124. *Morphology of the folktale*, Mouton et al., 1958. Cada una de las «funciones» en las que se divide el cuento está definida por un sustantivo abstracto (*interdicción, violación, persecución*, etc.); ahora bien, los sustantivos abstractos corresponden a la sustantivación de un predicado de frase, como ha demostrado por ejemplo, Walter Porzig: «Die Leistung der Abstrakta in der Sprache», en *Blätter für deutsche Philosophie*, IV, 1930, págs. 66-67.

125. *Mythologies*, op. cit., págs. 215-217 («Le mythe est une parole»).

126. «Entretien avec Roland Barthes», por M. Delahaye et J. Rivette, en *Cahiers du Cinéma*, n° 147, septiembre de 1963, págs. 22-31. Pasaje citado: págs. 23-24 («macro-sémantique»).

127. «Les systèmes de communication non-linguistiques et leur place dans la vie du vingtième siècle», en *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, tomo LIV, 1959 (todo el artículo).

128. «Closing statements: Linguistics and Poetics». Aparecido en *Style and Language* (EE.UU., T. A. Sebeok, comp., 1960); reeditado en *Essais de Linguistique générale* (op. cit.) con el título «Linguistique et poétique», págs. 209-248. Pasaje considerado: págs. 212-213.

129. Desde el momento en que se redactó este artículo (febrero de 1964), este «movimiento de convergencia» ha ido adquiriendo aún más vigor. Tendríamos que añadir hoy —para atenernos a las aportaciones de carácter teórico y general, y que además sean aplicables en particular a conjuntos significantes distintos de las lenguas— las investigaciones de Greimas y las de Prieto, cuyo alcance exacto se muestra con mayor claridad después de que uno y otro las hayan recogido en sendos trabajos de conjunto, *Sémantique structurale* (1966) en el caso del primero, *Messages et signaux* (también de 1966) en el caso del segundo. Asimismo, la inclusión de varios artículos de Emile Benveniste en una recopilación (*Problèmes de linguistique générale*, también de 1966) ha contribuido a clarificar la noción de *discurso*. También se han precisado desde 1964 ciertas investigaciones semióticas que, acerca de cuestiones como la narración o el discurso, «confirman» en parte la semiología del cine: investigaciones literarias, mitológicas, acerca de la narratividad, etc. Ello ha tenido lugar tanto en Francia (véase por ejemplo el n° 8 de *Communications* sobre análisis estructural del relato, «*L'analyse structurale du récit*», 1966) como en otros países (Italia, Estados Unidos, Polonia, Unión Soviética, Checoslovaquia, etc., con los distintos coloquios derivados). En el territorio estrictamente cinematográfico, las sucesivas mesas redondas (1965, 1966, 1967) celebradas en el marco del *Festival del Nuevo Cine* (Pesaro, Italia) han favorecido que viesen la luz nuevas aportaciones, como las de Pier Paolo Pasolini o de Umberto Eco, tratadas en otros pasajes de esta obra. También debemos recordar el tomo II de *Esthétique et psychologie du cinéma*, de Jean Mitry (1965). Etc., etc.

Los «sistemas no lingüísticos» en los que piensa Mounin¹³⁰ son los números (teléfono, seguridad social, etc.), las señales de tráfico, la cartografía, los símbolos de las guías turísticas, la publicidad en imágenes. No menciona el cine. Advierte, sin embargo, que en el mundo moderno la imagen ve cómo su tradicional papel decorativo deja paso, cada vez más, a una función informativa. Insiste, sobre todo, en el hecho de que muchos de esos sistemas no lingüísticos obedecen a una articulación única. «Semantema por semantema, nunca fonema por fonema», nos dice.¹³¹ Sin embargo, parece que muchos sistemas no lingüísticos se segmentan en «frases» más que en semantemas. Muchos, pero no todos. En efecto, los que permiten una segmentación en «palabras», a los que se refiere el autor (como los símbolos del turismo internacional que significan «restaurante», «hotel» o «garaje») ponen de manifiesto una articulación única. Son ellos los que, como afirma Mounin, justifican la pregunta planteada por Martinet: ¿puede existir un «sistema ideográfico perfecto», un «lenguaje que no se hable, pero que se siga escribiendo», un «sistema en el que las unidades de contenido se confundan con las de la expresión», cuando la segunda articulación divide el discurso en unidades de expresión sin el contenido correspondiente? En el cine, como en otros sistemas no lingüísticos, las unidades del contenido se «confunden» también con las de la expresión, pero en otro sentido, en el nivel de la «frase».¹³² Toda señal de tráfico es una frase en imperativo, mucho

130. «Les systèmes de communication non linguistiques, etc.», op. cit.

131. *Ibid.*, pág. 187.

132. Recordemos que no se trata de pretender que cada «plano» equivalga a una frase. Por este motivo, la palabra «frase» aparece entrecomillada en todo el pasaje. La «correspondencia» entre el plano y la frase es de orden global; se debe a que el plano es una unidad actualizada, una unidad del discurso, y difiere profundamente de la palabra; el plano fílmico es, por así decirlo, *del orden de la frase*.

Es ésta una diferencia notable —en el interior de una semejanza más profunda— con las señales de tráfico que se tratan más adelante: estas últimas también son del orden de la frase, pero además es posible hallar equivalencias más precisas entre un cartel indicador y una frase (como «Prohibido adelantar» en nuestro ejemplo). Evidentemente, esto se debe, entre otras cosas, a que los carteles indicadores constituyen un conjunto signifiante más pobre y más fácil de analizar que el lenguaje cinematográfico. Por ello dudamos en emplear a propósito del cine (y especialmente a propósito del «plano») el término *sema*. Este término —como mínimo en una de sus acepciones, porque autores como Bernard Pottier y Greimas lo emplean en otro sentido— es el que Eric Buyssens y Luis J. Prieto emplean para designar precisamente las *unidades de significación del orden del enunciado* que se encuentran en distintos sistemas significantes; el enunciado propiamente dicho se convierte así en la forma específicamente lingüística del sema. (Sobre este problema, véase el artículo «Sème» del *Supplément scientifique à la Grande Encyclopédie Larousse*, 1968; y «Remarque sur le mot et le chiffre. À propos des conceptions sémiologiques de Luis J. Prieto», en *La Linguistique*, año 1967, fascículo 2; textos no reproducidos en la presente recopilación). En muchos conjuntos signi-

más que un semantema. Lo normativo actualiza tanto como lo enunciativo. «Prohibido adelantar»: dos elementos, el lexema (noción de «adelantar») y el morfema de imperativo, que al mismo tiempo actualiza y hace las veces de frase. Esta doble función de los «verbos» y, más en general, de los predicados (aportar un contenido lexemático, pero también constituir el enunciado como tal) fue estudiada por lingüistas como Jean Fourquet, Louis Hjelmslev, Émile Benveniste, André Martinet,¹³³ y en particular a propósito del famoso problema de las frases nominales, semejante al de los primeros planos en cine o al de ciertos rótulos y letreros: la cruz verde no quiere decir «farmacia» (unidad léxica pura) sino «AQUÍ farmacia». Es un enunciado que se basta a sí mismo y que plantea la existencia de algo en la realidad; no se trata, pues, de una palabra.

Lo que puede inducir a error es, simplemente, que en los sistemas *po-*
bres por naturaleza, la división de la «semia» en frases (y por consiguiente,

ficantes no lingüísticos se encuentran unidades manifiestamente distintas de la «palabra», que sin duda pertenecen al orden de la «frase» —hasta aquí todo sucede como en el cine—, pero que, además, son finitas en número, relativamente fáciles de enumerar y cada una de las cuales equivale por su sustancia semántica a una frase que puede reconstituirse aproximadamente (como en los rótulos a los que nos referiremos un poco más adelante): la noción de «sema», sobre todo desde que fuese notablemente elaborada por Luis J. Prieto, nos parece que está ya «a punto» para el análisis de todos los casos de este tipo (y son numerosos). Por el contrario, la noción de sema en su forma actual no podría aplicarse a conjuntos significantes como el lenguaje cinematográfico, en los que se encuentran unidades que, aun perteneciendo al orden del enunciado, son infinitas en número, imposibles de enumerar, y ninguna de ellas admite equivalencias precisas con una frase, sino sólo «equivalencias» muy vagas con un gran segmento de discurso lingüístico compuesto por un número indeterminado de frases sucesivas. Por otra parte, no tenemos nada mejor que proponer para «sustituir» en estos casos a la noción de sema; sólo podemos constatar, simplemente, que sobre este punto la teoría semiótica general por el momento no ofrece nada (como mínimo que nosotros sepamos); por ello, recurrimos a perifrasis como «unidades del orden de la frase pero que..., etc.». Por otra parte, es posible que esta laguna sea definitiva (y que no sea realmente una laguna), si se admite que la dificultad se debe simplemente al hecho de que el «lenguaje cinematográfico» no presenta unidades específicas en el nivel de la imagen, sino únicamente en el nivel de la ordenación de imágenes.

133. Jean Fourquet, «La notion de verbe», en *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1950, págs. 74-98. Louis Hjelmslev, «Le verbe et la phrase nominale», en *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à J. Marouzeau*, 1948, págs. 253-281; reeditado en *Essais linguistiques*, op. cit., págs. 165-191. (El verbo como «conectivo de proposición», pág. 190). Émile Benveniste, «La phrase nominale», *B.S.L.P.*, tomo XLVI, 1950; reeditado en *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., págs. 151-167. (La doble «función verbal»: cohesiva y asertiva; el verbo como «predicado de realidad»). André Martinet, «La construction ergative», en *Journ. de Psych. norm. et pathol.*, julio-septiembre de 1958; reeditado en *La linguistique synchronique*, P.U.F., 1965, págs. 206-222. (La noción de «predicado de existencia», a propósito de la sintaxis del euskera).

la ausencia, en realidad, de la primera articulación) no se traduce en una proliferación numérica de unidades: éstas siguen siendo poco numerosas y relativamente estables, con lo que tenemos la impresión de hallarnos ante una articulación. Y en cierto sentido sí la hay, puesto que efectivamente las unidades no se mueven demasiado y hasta cierto punto resulta posible enumerarlas. Pero esta discreción de las unidades discretas no les impide ser «frases». La pobreza característica de las cosas significadas es lo que asegura aquí una suerte de economía automática que hace inútil la primera articulación y que, al desempeñar el mismo trabajo que la articulación, produce la sensación de que la articulación es quien lo llevó a cabo, puesto que no se presta más que a los ricos, y como subraya Martinet,¹³⁴ la primera articulación asegura en el lenguaje una función de *economía*. En la semia de los rótulos, la economía ya está hecha de antemano, porque el número de tiendas y comercios a designar es restringido: el reducido número de referentes hace aquí lo que la primera articulación en otras situaciones. El lenguaje verbal es una semia que implica muchas más «cosas-que-decir», y necesita, pues, de la primera articulación para reducir la infinita proliferación de las frases a la abundancia controlada de un léxico. El cine, como el lenguaje verbal, tiene mucho que decir; pero como los rótulos, escapa en realidad a la primera articulación; procede mediante «frases» como los rótulos, pero sus frases son ilimitadas en número, como las del lenguaje verbal. La única diferencia es que las del lenguaje verbal admiten una ulterior segmentación en palabras, mientras que las del cine no: el filme se deja fragmentar en grandes unidades (los «planos»), pero estos planos no se dejan *reducir* (en el sentido de Jakobson) en pequeñas unidades de base específicas.

Se puede llegar a la conclusión, evidentemente, de que el cine no es un lenguaje, o por lo menos lo es en un sentido excesivamente figurado, y que por consiguiente la semiología no puede más que dejarlo a un lado. Pero éste sería un punto de vista muy negativo, sobre todo frente a un hecho social tan importante como el cine. Por este camino llegaríamos a estudiar el código de circulación porque presenta una paradigmática manifiesta, y a desinteresarnos de un medio de expresión cuyo valor humano es sin duda mucho mayor que el de las señales de tráfico. Se puede adoptar otra actitud, que consiste en concebir la empresa semiológica como una investigación abierta, a la que no le está prohibido adoptar nuevos rostros; el «lenguaje» (en el sentido más amplio) no es algo simple, y los sistemas flexibles pueden estudiarse en tanto sistemas flexibles, con los métodos apropiados.

En estas condiciones —y aunque los nombres de los autores citados revelen una fuerte herencia saussuriana—, es evidente que pueden surgir pro-

134. *Éléments de linguistique générale*, op. cit., pág. 18.

blemas de estricta obediencia. Pero basta con decirlo. Desde luego, todo lo que de lejos o de cerca podría asemejarse a una *lingüística del habla* se aparta, al parecer, del pensamiento del maestro de Ginebra. Era necesario señalar la dificultad, pero no es una dificultad insuperable,¹³⁵ y bloquear toda investigación con el pretexto de que se corre el riesgo de rozar un estudio del habla constituiría una extraña muestra de devoción por el gran lingüista. Hemos dicho: rozar, porque a menudo sucede que en el estudio de los medios de expresión no verbales, la propia naturaleza del material abordado lleva a practicar una «lingüística» que no es de la lengua ni verdaderamente del habla, sino más bien del *discurso*, en el sentido de Émile Benveniste (o en el sentido que Eric Buyssens daba al término¹³⁶ en el pasaje en que se esfuerza, precisamente, por ampliar la célebre bipartición saussuriana a fin de aprehender «lenguajes» más diversos). Entre las hablas, puros «sign-events» como dice la semiótica americana, acontecimientos que no se producen dos veces y que no pueden dar lugar a un estudio científico, y la lengua (lengua humana o, con mayor sistematización, lenguas formalizadas de las máquinas), instancia organizada en la que todo está relacionado, hay espacio para el estudio de los «sign-designs», de los esquemas de frase,¹³⁷ de las ordenaciones transfrásticas, de las «escrituras» en el sentido barthesiano, etc., en suma, de los *tipos de habla*.

CONCLUSIÓN

Hasta hoy han existido cuatro formas de aproximarse al cine. Dejaremos a un lado las dos primeras (crítica de cine e historia del cine), demasiado alejadas de nuestro objetivo, aun cuando algunos de sus datos de base, convertidos en una especie de «cultura general cinematográfica», sin duda resultan indispensables para quien quiera hablar de cine. Hay que ver los filmes y no confundir demasiado las fechas, por supuesto. Tercera aproximación al fil-

135. En el estado actual de la investigación lingüística y semiológica, lo es incluso cada vez menos. El hecho de que los trabajos de Chomsky —y entre otras aportaciones, su reformulación de la oposición «lengua/habla» en una oposición «competencia/performance», de alcance sensiblemente distinto— se conozcan hoy mejor en Francia es sólo una de las razones. También está la noción de *discurso* (ni «lengua» pura ni «habla» pura) de Émile Benveniste, el *Discourse analysis* de Zellig S. Harris, el análisis *transfrástico* de Greimas, la noción de *sema* (unidad extralingüística de la misma magnitud que el enunciado) en Luis J. Prieto, etc. Una cierta concepción demasiado burda, o demasiado literalmente saussuriana, de la dicotomía «lengua/habla» resulta cada vez menos sostenible en la actualidad.

136. *Les langages...*, op. cit., cap. III, §C, págs. 30-33 («Parole, discours, langue»).

137. Formulación de Eric Buyssens.

me: lo que se denomina «teoría del cine». Tiene sus grandes nombres: Eisenstein, Béla Balázs, André Bazin. Constituye una reflexión fundamental (sobre el cine o sobre el filme, según los casos) cuya originalidad, interés, alcance y, en suma, cuya definición misma dependen del hecho de que siempre se efectuó desde el interior del mundo cinematográfico: los «teóricos» son cineastas o *amateurs* entusiastas o críticos (ya se dijo que la crítica en sí forma parte de la institución cinematográfica).¹³⁸ En cuarto lugar, tenemos a la filmología, estudio científico realizado desde el exterior por psicólogos, psiquiatras, especialistas en estética, sociólogos, pedagogos, biólogos. Tanto su condición como su trayectoria les sitúan fuera de la institución: lo que se aborda es el hecho cinematográfico más que el cine, el hecho fílmico¹³⁹ más que el filme en sí. Es una perspectiva fecunda. La filmología y la teoría del cine se complementan en cierta medida. Incluso se dan casos límite, algunos de ellos dignos de consideración: ¿quién dirá si un Rudolf Arnheim, un Jean Epstein, un Albert Laffay son «filmólogos» o «teóricos»? La filmología propiamente dicha también tiene sus grandes nombres: Cohen-Séat, Edgar Morin. Tanto la filmología como la teoría del cine son indispensables para la orientación que estamos tratando de esbozar. Por lo demás, su división sólo se justifica si consiste en una reciprocidad de perspectivas. Si se convierte en separación o incluso en hostilidad, sólo será perjudicial. La obra fundamental que acaba de publicar Jean Mitry (*Esthétique et Psychologie du cinéma*), verdadera suma de toda la reflexión suscitada por el cine hasta hoy, concilia de manera profunda y con el ejemplo estas dos orientaciones complementarias. No podemos sino alegrarnos de ello.

Muy apartada —desgraciadamente— tanto de la filmología como de la teoría del cine, queda la lingüística,¹⁴⁰ con sus prolongaciones semiológicas. Es una dama muy anciana: conoció a Bopp y a Rask. Se conserva maravillosamente, la edad no le hace mella. Sus pasos son seguros, y por lo tanto tranquilizadores. Por esta razón, no se ha dudado en requerir ocasionalmente sus servicios; no se agotará por tan poco; de todos modos, se ocupa de muchas otras cosas, además de colaborar en el estudio del filme, y ya se sabe

138. «Principes de bibliographie et de documentation», estudio de C. Brémont resumido por G. Cohen-Séat, en *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, P.U.F., 1959, vol. 2, págs. 79-88. Pasaje considerado: pág. 79.

139. Se trata de la célebre distinción de G. Cohen-Séat; véase *Essai sur les principes...*, op. cit., pág. 54.

140. En el *Essai sur les principes...* (op. cit.), G. Cohen-Séat había indicado con gran acierto la importancia de un enfoque lingüístico del hecho fílmico. Pero la cosa no pasó de ahí. Cuando se trata el filme, se habla una y otra vez de «lenguaje» con toda inocencia, como si jamás nadie hubiese estudiado el lenguaje. ¿Es que Meillet era mecánico? ¿O Trubetzkoy charcutero?

que las personas más ocupadas son las que siempre encuentran tiempo para ocuparse de uno, como decía Proust a propósito del señor de Norpois.

Estas páginas se vieron inspiradas por la convicción de que ha llegado el momento de empezar a establecer ciertas confluencias: una reflexión que se apoye al mismo tiempo en las obras de los grandes teóricos del cine, en los trabajos de la filmología y en la experiencia de la lingüística, esto contribuiría, poco a poco —será un trayecto largo— y principalmente en el plano de las grandes unidades significantes, realizar en el gran dominio del cine el gran proyecto saussuriano de un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en las sociedades humanas.

El maestro de Ginebra no vivió lo suficiente como para verificar la importancia que el cine ha acabado adquiriendo en nuestro mundo. Una importancia incontestable, que deberá ser el punto de partida para una semiología del cine.

4. Algunos aspectos de la semiología del cine

El objetivo de este texto es examinar algunos de los problemas y de las dificultades que deberán afrontar quienes pretendan empezar a realizar, en el ámbito del «lenguaje cinematográfico», el proyecto saussureano de semiología general,¹ quienes se propongan estudiar la disposición y el funcionamiento de las principales estructuras significantes empleadas en el mensaje fílmico. Como indicó Eric Buyssens,² la semiología imaginada por Saussure apenas está en sus inicios, pero todo trabajo relativo a cualquier «lenguaje» no verbal, siempre y cuando adopte una pertinencia resueltamente semiológica y no se contente con formular consideraciones de «sustancia», contribuirá, con una aportación importante o modesta, a esa gran empresa que es el estudio general de las significaciones.

1. C.L.G. pág. 33.

2. *Les langages et le discours*, Bruselas, Éditions Office de Publicité, 1943, cap. I, pág. 5.

La expresión «*lenguaje cinematográfico*» plantea, ya de por sí, toda la problemática de la semiología del filme; dicha expresión exigiría numerosos comentarios justificativos, y en rigor sólo debería emplearse cuando se haya desarrollado un profundo estudio de los mecanismos semiológicos operantes en el mensaje fílmico. En adelante, sin embargo, conservaremos por comodidad este sintagma fijado que se ha impuesto progresivamente en la lengua específica de los teóricos y estéticos del cine. Incluso desde un punto de vista estrictamente semiológico, no es imposible presentar desde ahora una primera justificación de esta expresión, «*lenguaje cinematográfico*» (no debe confundirse con «*lengua cinematográfica*», que nos parece inaceptable), justificación que en el estado actual de las investigaciones sólo puede ser global. Trataremos de proporcionarla a lo largo de este texto, en especial en su antepenúltima página.

CINE Y NARRATIVIDAD

Una primera elección se le plantea al «filmo-semiólogo»: ¿el corpus debe estar constituido por «grandes filmes» (es decir *filmes narrativos*) o bien por cortometrajes, documentales, filmes tecnológicos, pedagógicos, publicitarios, etc.? Se podría responder, simplemente, que depende de lo que se quiera estudiar, que el cine consta de varios «dialectos», que cada uno de ellos puede dar lugar a un examen específico. Todo ello es muy cierto, sin embargo, hay una jerarquía de importancias (o mejor, de urgencias metodológicas) que lleva a privilegiar —como mínimo al principio— el estudio del filme narrativo. Se sabe que en los años anteriores y posteriores a la invención de los hermanos Lumière, en 1895, los críticos, los periodistas e incluso los pioneros oscilaban considerablemente con respecto a la *función social* que atribuían o predecían al nuevo aparato: procedimiento de conservación o de archivo, tecnografía auxiliar en la investigación y enseñanza de ciencias como la botánica o la cirugía, nueva forma de periodismo, instrumento de piedad afectiva —privada o pública— que perpetuaría la imagen viviente de los seres queridos desaparecidos, etc. Nadie predijo *verdaderamente* que el cine pudiese convertirse, antes que nada, en una máquina de contar historias. Desde los inicios del cinematógrafo algunas indicaciones o declaraciones apuntaban sin duda en este sentido, pero su alcance no correspondía en absoluto a la amplitud que el fenómeno adquirió en los años siguientes. *El encuentro entre el cine y la narratividad* representa un hecho fundamental, que no tuvo nada de predestinación, pero tampoco de azar: es un hecho histórico y social, un hecho de civilización (por emplear una fórmula del gusto del sociólogo Marcel Mauss), un hecho que condiciona, a su vez, la

evolución ulterior del filme como realidad semiológica, un poco de la misma manera —indirecta y global,³ pero eficaz— que los acontecimientos de la lingüística «externa» (conquistas, colonizaciones, cambios de lengua...) influyen en el funcionamiento «interno» de los idiomas. En el reino del cine, todos los «géneros» no narrativos —el documental, el filme técnico, etc.— se han convertido en provincias marginales, «zonas fronterizas», por así decirlo, mientras que el *largometraje de ficción novelesca* (comúnmente denominado, por una especie de uso pregnante, «filme» a secas),⁴ dibujaba cada vez más nítidamente el camino principal de la expresión fílmica.

No se trata sólo de esta preponderancia puramente numérica y social; ésta se ve reforzada por una consideración más «interna»: los filmes no narrativos se distinguen de los «verdaderos» filmes, esencialmente, por su objetivo social y por su contenido sustancial mucho más que por sus «procedimientos de lenguaje». Las grandes figuras fundamentales de la semiología del cine —montaje, movimientos de cámara, escala de los planos, relaciones entre la imagen y la palabra, secuencias y otras unidades de gran sintagmática...— son en gran medida idénticas tanto para los filmes «pequeños» como para los «grandes». Probablemente, una semiología *autónoma* de los distintos géneros no narrativos sólo será posible en forma de una serie de observaciones discontinuas que marquen los puntos de diferencia respecto a los filmes «ordinarios». Abordar los filmes de ficción es la forma más rápida y directa de llegar al corazón del problema.

También nos estimula, además, una consideración diacrónica. Se sabe, a partir de los comentarios de Béla Balázs,⁵ André Malraux,⁶ Edgar Morin,⁷ Jean Mitry⁸ y muchos otros, que el cine no fue desde su nacimiento un «lenguaje» específico. Antes de ser el medio de expresión que conocemos, fue un simple procedimiento mecánico de registro, conservación y reproducción de espectáculos visuales en movimiento —de la vida, del teatro, o tam-

3. Salvo para ciertos hechos de léxico, por supuesto.

4. Véanse los numerosos enunciados como: «El documental era malo, pero el filme era magnífico», o bien: «¿Qué ponen esta noche? ¿Una serie de cortometrajes o un filme?», etc.

5. *Theory of the film*, Londres, Dennis Dobson, 1952, *passim*, y especialmente el capítulo III (págs. 30-32, «A new form-language») y el capítulo VI (págs. 46-51, «The creative camera»).

6. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, aparecido en *Verve* (1940, II-8). Tiraje aparte: Gallimard, 1946. Constituye en lo esencial el capítulo «Cinéma» de *Musée imaginaire* (en *Psychologie de l'art*). Reproducido en la recopilación de Marcel L'Herbier, *L'intelligence du cinéma*, Corrèa, 1945, págs. 372-384. Pasaje citado: págs. 375-376.

7. *El cine o el hombre imaginario*, trad. cit.; todo el capítulo 3 «Metamorfosis del cinematógrafo en cine».

8. *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I, Éditions Universitaires, 1963, *passim*, y especialmente las págs. 157-165 (en el § 40, págs. 149-165, «Les plans et les angles»).

bién pequeñas escenificaciones concebidas a propósito, pero que en el fondo seguían siendo puramente teatrales—, en resumen: un «medio de reproducción», retomando la fórmula de André Malraux.⁹ Ahora bien, *justamente en la medida en que el filme afrontó los problemas del relato* se vio conducido, tras sucesivos titubeos, a constituir un conjunto de procedimientos significantes específicos. Los historiadores del cine están de acuerdo en considerar que el «cine», en el sentido actual de la palabra, data aproximadamente del período 1910-1915; cintas como *Enoch Arden* (1911), de D.W. Griffith, *La vida por el Zar* (1911), de Chardinine, *Quo vadis?* (Quo Vadis?, 1912), de E. Guazzoni, *Fantomas* (1913), de Louis Feuillade, *Cabiria* (Cabiria, 1914), de Giovanni Pastrone, *El golem* (Der Golem, 1914), de Henrik Galeen, *The battle of Gettysburg* (1914), de Thomas Ince y, sobre todo, *El nacimiento de una nación* (The birth of a nation, 1915), de David Wark Griffith, se cuentan entre los primeros filmes, en la acepción que otorgamos hoy a este término cuando lo empleamos sin determinante: narración de cierta amplitud basada en procedimientos que se consideran específicamente cinematográficos. Ahora bien, tales procedimientos se pusieron a punto siguiendo los pasos del proyecto narrativo. Los pioneros del «lenguaje cinematográfico» —Méliès, Porter, Griffith...— no se centraron en las búsquedas «formales» de por sí. Es más, se preocuparon poco (salvo ciertos impulsos ingenuos y confusos) por el «mensaje» simbólico, filosófico o humano de sus filmes. Hombres de la denotación más que de la connotación, querían ante todo contar una historia; no descansaron hasta conseguir someter el material analógico y continuo de la duplicación fotográfica a las *articulaciones* —aun rudimentarias— de un *discurso* narrativo. Georges Sadoul ha demostrado¹⁰ cómo Méliès, en su afán de narrador ingenuo, se vio llevado a «inventar» la sobreimpresión,¹¹ el procedimiento de las exposiciones múltiples con máscara y fondo negro,¹² el fundido y el fundido encadenado¹³ o la panorámica.¹⁴ Jean Mitry, a quien debemos una precisa síntesis de estos problemas,¹⁵ ha examinado las primeras apariciones de cierto número de procedimientos fílmicos de lenguaje —el primer plano, la panorámica y el *travelling*, el montaje paralelo y el montaje alternado...— en los primitivos

9. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, *Ibid.*

10. «Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique», en *Revue internationale de Filmologie*, n° 1, julio-agosto de 1947, págs. 23-30.

11. En 1898, en los filmes *La caverne maudite*, *Rêve d'artiste* y *L'atelier du peintre*.

12. También en 1898, en los filmes *Les quatre têtes embarrassantes* y *Dédoublement cabalistique*.

13. En 1898, igualmente.

14. En 1899, en el filme *Panorama de la Seine*.

15. *Esthétique et...*, *op. cit.*, págs. 157-165 y 269-279 del tomo I.

del cine. Resumamos aquí sus conclusiones: las principales «invenciones» se deben a los franceses Méliès y Promio, a los ingleses A. G. Smith y F. Williamson y al norteamericano E. S. Porter, pero corresponde a Griffith el haber precisado y estabilizado —codificado, diríamos nosotros— la *función* de estos distintos procedimientos con respecto al *relato* fílmico, unificándolos hasta cierto punto en una «sintaxis» coherente (señalemos que sería mejor decir: una *sintagmática*, y que el propio Jean Mitry evita el término *sintaxis*).¹⁶ Griffith rodó entre 1911 y 1915 una serie de filmes que tenían, más o menos conscientemente, el valor de tanteos experimentales; *El nacimiento de una nación*, en 1915, aparece como la brillante culminación, la suma y la demostración pública de esa búsqueda que no por ingenua fue menos sistemática y fundamental. De este modo el cine, en un único movimiento, se hizo narrativo y conquistó algunos de los atributos de un lenguaje.

Todavía hoy los procedimientos denominados fílmicos son, en realidad, fílmico-narrativos. Se justifica así, a nuestro entender, la prioridad que debe ostentar el filme narrativo en el trabajo del filmo-semiólogo, prioridad que en modo alguno debe convertirse en exclusividad.

ESTUDIOS DE DENOTACIÓN Y ESTUDIOS DE CONNOTACIÓN EN SEMIOLOGÍA DEL CINE

Los hechos que acabamos de evocar tienen otra consecuencia. La semiología del cine puede concebirse como una semiología de la connotación o como una semiología de la denotación.¹⁷ Estas dos direcciones presentan sus respectivos puntos de interés, y es obvio que el día en que el estudio semiológico del filme haya realizado algunos progresos y empiece a constituirse en un corpus de conocimientos, abordará simultáneamente las significaciones connotadas y las significaciones denotadas. Con el estudio de la connotación, estamos más cerca del cine como *arte* (noción de «séptimo arte»). Como ya hemos indicado con mayor detalle en otro lugar,¹⁸ el arte del filme se sitúa en el mismo plano semiológico que el arte literario: las ordenaciones y restricciones propiamente estéticas —aquí versificación, composición, figuras..., allí encua-

16. Véase, por otra parte, Saussure (*C.L.G.*, pág. 188): «Todos los hechos de sintagmática no se clasifican en la sintaxis, pero todos los hechos de sintaxis pertenecen a la sintagmática.»

17. En el sentido de Louis Hjelmslev: véase toda la parte final (Connotaciones y meta-lenguajes) de *Prolegomena to a theory of language*, EE.UU., Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, 1953; traducción inglesa de una obra en danés de 1943.

18. En «El cine: ¿lengua o lenguaje?» (págs. 57-114 de la presente obra), en especial págs. 99-107.

dres, movimientos de cámara, «efectos» de luz— hacen las veces de instancia connotada, y ésta se superpone a un sentido denotado, representado en literatura por la significación propiamente lingüística que se vincula, en el idioma utilizado, a las unidades empleadas por el escritor, y en el cine por el sentido literal (es decir, perceptivo) de los espectáculos que reproduce la imagen, o los sonidos que reproduce la «banda sonora». En cuanto a la connotación, que desempeña un importante papel en todos los lenguajes estéticos,¹⁹ tiene como significado determinado «estilo» literario o cinematográfico, determinado «género» (la epopeya o el *western*), determinado «símbolo» (filosófico, humanitario, ideológico, etc.), determinada «atmósfera poética»; y como significante el conjunto del material semiológico denotado, tanto significante como significado: en los filmes «negros» americanos donde el centelleante empedrado de una dársena marítima destila una impresión de angustia o de dureza (= significado de la connotación), el espectáculo representado (muelles desiertos y oscuros, atestados de cajas y de grúas = significado de la denotación) y una técnica de filmación que juega a fondo con las virtudes de la iluminación para conseguir una cierta *imagen* de esos muelles (= significante de la denotación) convergen para constituir, conjuntamente, el significante de la connotación. Los mismos muelles filmados tal cual no producirían la misma impresión; la misma técnica de rodaje aplicada al rostro de un niño sonriente tampoco tendría el mismo efecto. Los estudiosos de la estética del filme han señalado a menudo que los efectos fílmicos no deben ser «gratuitos», sino permanecer «al servicio de la intriga».²⁰ es otra manera de decir que el significado de la connotación sólo llega a establecerse cuando el significante correspondiente pone en juego a la vez al significante y al significado de la denotación.

El estudio del cine como arte —el estudio de la expresividad cinematográfica— puede conducirse, por lo tanto, según métodos inspirados en la lingüística. No cabe duda, por ejemplo, de que los filmes merecen análisis comparables (*mutatis mutandis*) a los que Th. A. Sebeok aplicó a los cantos cheremises²¹ o a los preconizados por Samuel R. Levin.²² Esta tarea no es,

19. El lenguaje estético practica una especie de *promoción* de la connotación, pero esta última también aparece en diversos fenómenos de expresividad propios del lenguaje habitual, como los estudiados por Charles Bally, *Le langage et la vie*, Payot, 1926.

20. Véase, por ejemplo, Rudolph Arnheim, *Film als Kunst*, Berlín, Rowohlt, 1932, págs. 73-74; Jean Mitry, *Esthétique et...*, op. cit., tomo I, págs. 337-346; Marcel Martin «Metáforas y símbolos» en *Le langage cinématographique*, París, Le Cerf, 1955, cap. VII, págs. 86-99, etc. Deberían citarse aquí la totalidad de las controversias en torno a la noción de «cine puro».

21. «Decoding a text: levels and aspects in a Cheremis sonnet». Contribución a *Style in language*, T. A. Sebeok (comp.), Nueva York, M.I.T., 1960.

22. *Linguistic structures in poetry*, La Haya, Mouton et C^o, 1962.

sin embargo, la única que requiere las atenciones de un semiólogo del cine. Si el cine es un lenguaje específico, lo es también —lo es incluso *antes que nada*— por sus procedimientos de denotación. La noción de *diégesis* es tan importante para la filmo-semiología como la idea de arte. El término procede del griego (διήγησις), en el que significaba «narración» y designaba, particularmente, una de las partes obligadas del discurso judicial, la descripción de los hechos. En el terreno del cine fue Étienne Souriau²³ quien devolvió el término a un lugar de honor; designa la instancia *representada* del filme —lo que un Mikel Dufrenne opondría a la instancia *expresada*, propiamente estética²⁴—, es decir, en definitiva, el conjunto de la denotación fílmica: el relato en sí, pero también el tiempo y el espacio ficcionales implicados dentro y a través de ese relato, y con ello los personajes, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos, en la medida en que se los considera en su estado denotado. ¿Cómo significa el cine las sucesiones, las precesiones, los hiatos temporales, la causalidad, los enlaces adversativos, la consecuencia, la proximidad o la lejanía espacial, etc.? Son otras tantas preguntas centrales para la semiología del cine.

No debe olvidarse, en efecto, que el cine es muy diferente, desde el punto de vista semiológico, de la fotografía, de la cual deriva técnicamente. En fotografía, como ha demostrado claramente Roland Barthes,²⁵ el sentido denotado corre enteramente a cargo del proceso automatizado de la duplicación fotoquímica; la denotación es un calco perceptivo,²⁶ no está codificada, no posee organización propia. Las intervenciones humanas, con las que aparecen algunos elementos de una semiótica propia, sólo actúan en el plano de la connotación (iluminaciones, incidencia angular, «efectos» de fotógrafos, etc.). Y, de hecho, no existe ningún procedimiento específicamente fotográfico para designar el significado «casa» en su estado denotado, si no es el de mostrar una casa. En cine, por el contrario, toda una semiología de la deno-

23. *L'univers filmique*, Flammarion, 1953, obra colectiva bajo la dirección de E. Souriau. Para la noción de diégesis: prefacio, pág. 7. O también, del mismo autor, «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», en *Revue internationale de Filmologie*, n° 7-8, págs. 231-240.

24. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaires de France, 1953, tomo I (*L'objet esthétique*), pág. 240 y sigs.

25. «Rhétorique de l'image» en *Communications*, n° 4, noviembre 1964, págs. 40-51. Pasaje citado: pág. 46.

26. Hablamos aquí desde el punto de vista del semiólogo, no del psicólogo. Los estudios comparativos sobre la percepción visual en situación real y en situación fílmica han demostrado todas las distorsiones ópticas que diferencian a la foto del objeto. Pero todas estas transformaciones, que obedecen a las leyes de la física óptica, de la química de las emulsiones y de la psicología retiniana, no constituyen un sistema significativo.

tación es posible y necesaria, puesto que un filme está hecho de *varias* fotografías (noción de montaje, con sus infinitas consecuencias), que en su mayoría no nos ofrecen más que aspectos parciales del referente diegético. Una «casa», en el cine, será la imagen de una escalera, luego uno de los muros captados desde el exterior, luego un plano cercano de la ventana, luego una breve vista de conjunto del edificio,²⁷ etc. Aparece así una especie de *articulación* fílmica, que no tiene equivalente alguno en fotografía: la denotación misma está aquí construida, organizada y es hasta cierto punto fruto de una codificación (lo cual no implica que esté forzosamente *codificada*); a falta de leyes absolutas, existe un cierto número de hábitos dominantes en materia de inteligibilidad fílmica: un filme montado de cualquier manera no puede entenderse.

Recuperamos aquí nuestras observaciones iniciales: el «lenguaje cinematográfico» es, de entrada, la literalidad de una intriga; los efectos artísticos, aun siendo sustancialmente inseparables del acto sémico por el cual el filme nos ofrece la historia, no dejan de ser un estrato más de significación, un estrato que desde el punto de vista metodológico viene «después».

PARADIGMÁTICA Y SINTAGMÁTICA

La semiología del cine corre el riesgo de centrarse más en la sintagmática que en la paradigmática. No es que no exista ningún paradigma fílmico: en ciertos puntos de la cadena, el inventario de unidades susceptibles de aparecer es limitado, de modo que la opción elegida en dicho entorno adquiere su sentido con relación a los restantes miembros del paradigma; así sucede con la oposición «fundido a negro/fundido encadenado» en el entorno «unión de dos secuencias»;²⁸ una simple conmutación —que por otra parte los usuarios, es decir, los espectadores, efectúan espontáneamente— permite poner de manifiesto los significados correspondientes: hiato espaciotemporal con permanencia de algún enlace transitivo profundo (= fundido enca-

27. De ello se desprende que aunque esta toma de conjunto sea la única que nos presenta el filme, sigue siendo una elección. Se sabe ya que el cine moderno ha abandonado parcialmente las prácticas de fragmentación visual y de montaje a ultranza en beneficio del rodaje en continuidad (véase la famosa «querrela del plano secuencia»). Esta situación *modifica* en la misma medida la semiología de la denotación fílmica, pero no la *desestima* en modo alguno. Simplemente, el lenguaje cinematográfico, como todos los demás, tiene una diacronía. Un «plano» único implica ya, de por sí varios *motivos* (ejemplo: el paso de una vista a otra por un movimiento de cámara y sin montaje alguno).

28. Los fundidos también pueden aparecer en otros entornos, especialmente en pleno corazon de las secuencias. Poseen entonces «valores» distintos.

denado) e hiato espaciotemporal completo (= fundido a negro). Pero en la mayoría de *posiciones* de la cadena fílmica, el inventario de las unidades susceptibles de aparecer es en extremo abierto (sin ser infinito). Mucho más abierto, en todo caso, que los inventarios de lexemas en lingüística, que sin embargo se oponen a los inventarios de monemas gramaticales por su carácter no finito.²⁹ Porque pese a la dificultad, ya subrayada por Joseph Vendryes en *Le langage*, de contar con exactitud las palabras de un idioma, como mínimo es posible indicar un límite inferior y un límite superior, delimitando así un orden de tamaño (en francés, el lexema «lav-» existe, mientras que el lexema «patouf» no existe). No ocurre lo mismo en el cine, donde el número de imágenes realizables es indefinido. Varias veces indefinido, deberíamos decir. Ya que los espectáculos proflmicos³⁰ son de por sí ilimitados en número; la naturaleza exacta de la iluminación es susceptible de variar hasta el infinito y en cantidades no discretas; lo mismo sucede con la distancia axial entre el motivo y la cámara (las variaciones denominadas escalares, esto es, el tamaño del plano);³¹ idéntico caso es el de la incidencia angular; ídem para las propiedades de la película y de la focal utilizadas, o la trayectoria exacta de los movimientos de cámara (incluido el plano fijo, que aquí representa el grado cero). Ahora bien, basta con variar en una cantidad perceptible uno de esos elementos para hallarnos frente a *otra* imagen. El plano no es comparable, por lo tanto, con la palabra de un léxico; más bien se asemejaría a un enunciado completo (una o varias frases), por ser ya el resultado de una combinación en gran medida libre, de un ensamblaje que depende del «habla», mientras que la palabra es un sintagma preimpuesto por el código, un sintagma «vertical» como diría R. F. Mikus.³² (Señalemos, a este respecto, que entre la imagen y el enunciado hay otra semejanza: ambos son unidades actualizadas; mientras que la palabra es en sí misma una unidad de código, puramente virtual, la imagen es casi siempre asertiva, y la

29. André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, 3ª ed., 1963. Pasaje citado: 4-19, pág. 117, «Lexèmes et morphèmes: modalités». Luis J. Prieto, *Principes de noologie*, La Haya, Mouton & Cº, 1964 (Janua Linguarum, Series minor, XXXV). Pasaje citado: 5-12, págs. 125-127, «Oppositions grammaticales et oppositions lexicales».

30. En el sentido definido por Étienne Souriau (véase nota 23). Es proflmico todo aquello que ponemos ante la cámara o ante lo cual ponemos a ésta para que lo «tome».

31. En *Le langage cinématographique* (París, Éditions Ligue Française de l'Enseignement, 1962), pág. 14, François Chevasu afirma que la «escala de los planos» está codificada. De hecho, podemos pensar que más bien lo están los *términos* técnicos («primer plano», «plano americano», «medio-conjunto», etc.). La escala de los planos en sí forma una gradación continua, desde el plano más cercano al más lejano. La codificación interviene aquí en el nivel del metalenguaje (lengua especial de los estudios) y no del lenguaje-objeto (en este caso: lenguaje cinematográfico).

32. En *Lingua*, agosto de 1953, págs. 430-470. Pasaje citado: § 18.

aserción es una de las grandes «modalidades» de la actualización, del acto sémico).³³ Parece, pues, que la paradigmática del filme está condenada a seguir siendo parcial y fragmentaria, como mínimo si se la busca en el ámbito de la *imagen*. Ello se debe, evidentemente, a que la *creación* desempeña un papel más importante en el lenguaje cinematográfico que en el manejo de los idiomas: «hablar» una lengua es utilizarla, «hablar» el lenguaje cinematográfico es en cierta medida inventarlo. Los hablantes forman un grupo de usuarios, los cineastas un grupo de creación. En cambio, los *espectadores* de cine forman a su vez un grupo de usuarios. Por este motivo, la semiología del cine a menudo se ve obligada a ponerse más del lado del espectador que del lado del cineasta. La distinción introducida por Étienne Souriau entre el punto de vista fílmico y el punto de vista «cineástico»³⁴ nos será aquí de gran utilidad; la semiología del cine es principalmente un estudio *fílmico*. Esta situación tiene su equivalente aproximativo en lingüística: se sabe que para ciertos lingüistas el emisor está del lado del mensaje y es el oyente quien, de algún modo, «representa» al código,³⁵ ya que sólo dispone de este último para comprender lo que se le está diciendo, mientras que se supone que el hablante sabe de antemano lo que quiere decir.

Más que los estudios paradigmáticos, las consideraciones sintagmáticas están en el centro de la problemática de la denotación fílmica.³⁶ Si cada imagen es una creación libre, la ordenación de esas imágenes en una sucesión inteligible —planificación y montaje— nos sitúa en el corazón de la dimensión semiológica del filme. Situación un tanto paradójica: esas unidades siempre crecientes (¡y poco discretas!) que son las *imágenes* pasan brusca-

33. Véase Éric Buyssens, *Les langages et le discours*, op. cit., III B (págs. 22-30, «Distinction entre acte sémique et sème») y VIII C (págs. 74-82, «Modalité et substance du discours»).

34. «Les grands caractères de l'univers filmique». Contribución (págs. 11-31) a *L'univers filmique*, op. cit. Pasaje citado: págs. 30-31.

35. F. de Saussure definió siempre el significante lingüístico como una «imagen acústica», no como una imagen muscular o fonatoria, o un esquema motor. Hecho de audición, por lo tanto, y no de locución (*C.L.G.*, págs. 30 y 98). La misma idea aparece en los compiladores de Saussure, C. Bally y A. Séchehaye, en la nota que añadieron en la pág. 98 del *C.L.G.* Charles Bally la desarrolló más detalladamente en *Le langage et la vie*, op. cit.: sólo a través del canal de los oyentes las innovaciones individuales pueden convertirse en hechos de lengua.

36. En el tomo II de su *Esthétique et psychologie du cinéma* (Éditions Universitaires, 1965), Jean Mitry desarrolla la idea de que lo que se suele denominar «metáfora» fílmica es siempre, en el fondo, una metonimia (véase pág. 447 del libro de Mitry). No estamos, de todos modos, totalmente de acuerdo con este análisis: véase «Problèmes actuels de théorie du cinéma» (artículo no incluido en la presente recopilación), en *Revue d'Esthétique*, tomo XX, fascículos 2-3, abril-septiembre de 1967, número especial «Le cinéma», págs. 180-221; para el punto en cuestión, págs. 213-217.

mente, cuando se trata de *componer un filme*, a aceptar con facilidad la restricción de unas pocas estructuras sintagmáticas de gran tamaño; mientras que una imagen no se asemeja nunca a otra imagen, la gran mayoría de filmes narrativos se asemejan en cuanto a sus principales figuras de sintagma. La *narratividad fílmica* —de nuevo volvemos a encontrarla a lo largo de nuestro camino—, al estabilizarse por convención y repetición en innumerables películas, se ha ido deslizado en moldes más o menos fijos, que desde luego nada tienen de inmutable, pues representan un «estado» sincrónico (el del cine actual); pero si tuviesen que modificarse, necesitarían toda una evolución positiva, susceptible de confirmación, como las que provocan en nuestras lenguas determinados cambios diacrónicos en la distribución de los tiempos o de los aspectos. Podríamos decir, aplicando al cine un pensamiento saussureano,³⁷ que la gran sintagmática del filme narrativo *puede cambiar*, pero que una sola persona no puede *cambiarla* de buenas a primeras.³⁸ La intelección defectuosa por parte de los usuarios espectadores sería la sanción automática de una innovación puramente individual que el sistema se negaría a ratificar; la originalidad de los artistas creadores consiste, aquí como en todas partes, en jugar astutamente con el código o utilizarlo de manera ingeniosa más que atacarlo frontalmente o violarlo, y menos aún ignorarlo.

UN EJEMPLO: EL SINTAGMA ALTERNANTE

Analizar con detalle los principales tipos de *grandes sintagmas* fílmicos sobrepasaría los límites de este breve ensayo. A modo de ejemplo, nos limitaremos a señalar algunas características del *sintagma alternante* (ejemplo: imagen de la madre — imagen de su hija — imagen de la madre — etc.). El sintagma alternante se basa en la aparición alternada de dos o más «motivos» diegéticos; las imágenes dependen, pues, de dos o más *series*, cada una de las cuales, presentada ininterrumpidamente, podría dar lugar a una secuencia ordinaria; el sintagma alternante, sin embargo, consiste precisamente en el rechazo —por razones de connotación: búsqueda de determinada «construcción», de determinado «efecto»...— de ese agrupamiento en series continuas,

37. *C.L.G.*, Iª parte, cap. II, págs. 104-113, «Immutabilité et mutabilité du signe linguistique».

38. Pero entonces deberíamos haber añadido que al mismo tiempo esta sintagmática conlleva una paradigmática, mostrándonos por tanto menos escépticos respecto a las posibilidades de una paradigmática del filme. Sobre este punto, véase la nota 91 de la pág. 92; y también más adelante, texto n° 5, cap. 9, págs. 158-159.

que se mantiene en estado virtual. Al parecer, el sintagma alternante hizo su primera aparición en 1901, en Inglaterra, en un filme de F. Williamson, *Attack on a China Mission*. Era una película de «actualidades reconstruidas» como las que se hacían en la época. Las imágenes de la misión cercada por los Boxers (durante la guerra homónima) y las de los marineros que avanzaban para liberar a los misioneros se alternaban sobre la pantalla.³⁹ A partir de entonces, el procedimiento se fue haciendo cada vez más habitual.

La alternación define la forma del significante pero no forzosamente, como veremos, la del significado, lo que equivale a decir que la relación entre significante y significado, en el sintagma alternante, no siempre es analógica. Si se adopta como pertinencia la naturaleza del *significado de denotación temporal*, se distinguen tres casos de sintagma alternante. En el primero (que podríamos denominar *sintagma alternativo*), la alternancia de los significantes remite a una alternancia paralela de los significados (aquí: relación analógica). Ejemplo: dos jugadores de tenis «encuadrados» alternativamente, cada uno en el momento en que juega la pelota. En el segundo caso (que podríamos denominar *sintagma alternado*), la alternancia de los significantes corresponde a la simultaneidad de los significados. Ejemplo: los perseguidores y los perseguidos. Todo espectador comprende que se trata de dos series cronológicas que son en todo momento contemporáneas, y que cuando ve a los perseguidos cabalgando (en la pantalla, lugar del significante), los perseguidores siguen cabalgando a su vez (en la diégesis, lugar del significado). Aquí, el *nexo* semiótico —alternancia = simultaneidad— deja de ser analógico. No por ello, sin embargo, se convierte en «arbitrario»: sigue estando motivado (no olvidemos que la analogía es sólo una de las formas de la motivación), y la comprensión de este tipo de sintagmas por parte del espectador es relativamente «natural»; la motivación debe buscarse aquí del lado de los mecanismos psicológicos espontáneos de la percepción fílmica: Anne Souriau ha demostrado claramente⁴⁰ que los pasajes del tipo «perseguidores-perseguidos» se comprenden fácilmente y sin grandes aprendizajes, ya que el espectador (con la única condición de que el ritmo de la alternancia no sea demasiado lento) procede a una «interpolación espontánea» del material visual que le ofrece el filme, y adivina que la serie 1 sigue desarrollándose en la intriga mientras ve la serie 2 en imagen. Tercer caso, al que se podría reservar el nombre de *sintagma paralelo*: dos series de acontecimientos se entremezclan mediante el montaje, sin que entre ellas

39. Aquí, la alternancia significa la simultaneidad. Se trata, pues, de un *sintagma alternado*, en el sentido que definiremos a continuación.

40. «Succession et simultanéité dans le film». Contribución (págs. 59-73) a *L'univers filmique*, op. cit.. Pasaje citado: pág. 68.

existan, en el plano del significado (diégesis), relaciones temporales pertinentes, como mínimo en el plano de la denotación. Los teóricos del cine aluden en ocasiones a este tercer caso con expresiones como «relaciones temporales indiferentes».⁴¹ Ejemplo: un paisaje nocturno, urbano y siniestro, y a continuación un paisaje campestre y soleado, luego retorno al primer tema, etc. Nada nos indica si las dos escenas tienen lugar en el mismo momento o en momentos distintos (ni, en la segunda hipótesis, cuál es el sentido de la precesión). Se trata de dos motivos que el montaje empareja a efectos «simbólicos» (el rico y el pobre, la vida y la muerte, los Blancos y los Rojos, etc.) sin que su datación literal se plantee como pertinente. Se da una especie de defeción de la relación temporal denotada, en beneficio de valores de connotación ricos y diversos, que dependen del contexto así como de la sustancia del significado.

Las tres variantes del sintagma alternante forman un pequeño sistema cuya configuración interna no deja de recordar a la estructura de las personas del verbo, tal y como la concibe E. Benveniste.⁴² Una primera correlación (presencia o ausencia de una denotación temporal pertinente) permite oponer el montaje paralelo (= ausencia) y los montajes alternativo y alternado (= presencia). Dentro del segundo término, otra correlación (naturaleza del significado de denotación temporal) separa al montaje alternado (significado = simultaneidad) del montaje alternativo (significado = alternancia).⁴³

41. Véase, por ejemplo, R. Arnheim, *Film als Kunst*, op. cit., págs. 118-119 (en su tabla de montaje) (trad. cit.) o Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, op. cit., págs. 148-149 (definición del «montaje paralelo»).

42. «Structure des relations de personne dans le verbe», en *B.S.L.P.*, XLIII, 1946 (fechado en 1947), págs. 1-12; reeditado en *Problèmes de Linguistique générale*, Gallimard, 1966, págs. 225-236. La «correlación de personalidad» opone la tercera persona (que en realidad es una no-persona) a la primera y la segunda, que conjuntamente constituyen el término marcado de esta primera correlación, término en cuyo interior la «correlación de subjetividad» (segunda correlación) opone la primera persona (marcada) a la segunda (no marcada).

43. Hemos conservado este pasaje porque ofrece un ejemplo sencillo de lo que puede ser la conmutación en corpus fílmicos, pero las conclusiones que de hecho se presentan aquí ya no corresponden al estado actual de nuestros análisis sobre el punto en cuestión. En primer lugar, el estudio de distintos pasajes de filmes ha puesto de manifiesto que el sintagma «alternativo» no siempre puede distinguirse del sintagma alternado (o, en casos más inusuales, del sintagma paralelo) mediante una conmutación del todo concluyente: en el ejemplo de los jugadores de tenis se puede considerar igualmente que ambos contrincantes están en acción de manera permanente y simultánea (sintagma alternado, por lo tanto); así —y aunque parezca que existen ciertos casos en los que el sintagma alternado se realiza, más claramente que en otros, según una variante semejante a lo que aquí denominamos «alternativa»—, no hemos conservado el sintagma alternativo como tipo o subtipo separado. En segundo lugar, existen casos en los que la alternancia de las imágenes en la pantalla corresponde a relaciones temporales no señaladas en el artículo aquí reproducido: se encuentran, por ejemplo,

OTROS PROBLEMAS

Estas observaciones, rápidamente esbozadas, ofrecen un ejemplo de lo que puede ser el estudio sintagmático de la denotación fílmica. Importantes diferencias separan a la semiología del cine de la lingüística propiamente dicha. Sin volver a insistir sobre las que ya hemos señalado en otro lugar,⁴⁴ recordaremos algunos puntos de gran importancia: el filme no tiene nada que corresponda a las unidades de segunda articulación, puramente distintivas; todas sus unidades —hasta las más simples, como el fundido o la cortinilla— son directamente significativas (además, como ya hemos dicho, sólo aparecen en estado actualizado). Las conmutaciones y demás manipulaciones a las que procede la semiología del cine operan, pues, sobre grandes unidades significantes. Las «leyes» del lenguaje cinematográfico ordenan *enunciados* en el interior de un *relato*, y no monemas en el interior de un enunciado; menos aún fonemas en el interior de un monema.

Sin duda alguna, el cine no es una *lengua*, contrariamente a lo que muchos teóricos del cine mudo han afirmado o sugerido (temas del «cine-lengua», del «esperanto visual», etc.); pero se lo puede considerar un *lenguaje* en la medida en que ordena elementos significativos en el seno de disposiciones regladas, diferentes de las que practican nuestros idiomas y que tampoco son un calco de los conjuntos perceptivos que nos ofrece la realidad

«sintagmas alternantes» que entremezclan una serie «presente» y una serie «pasada» (se trata, entonces, de una especie de flash-back alternado) y en los cuales, por consiguiente, la relación de las dos series no puede definirse ni por la simultaneidad ni por las «relaciones temporales indiferentes»; veremos un buen ejemplo de ello en el filme *Adieu, Philippine*, analizado más adelante (pág. 184, «segmento autónomo» n° 32 del filme). Por otra parte, se comprobará que la noción de «sintagma alternante» mantenía relaciones poco claras con la de «sintagma frecuentativo» (sobre este punto, véase pág. 121, notas 25 y 26). Pero de hecho, si no hemos conservado el «sintagma alternante» en tanto categoría global de reagrupación, no es tanto a causa de los inconvenientes que acabamos de señalar (y que diversos ajustes hubiesen podido suprimir), como a consecuencia de una reformulación de conjunto del cuadro de los grandes tipos de ordenaciones fílmicas, reformulación que figura en el texto n° 5 de la presente recopilación, págs. 142-155. Considerado de manera aislada, el análisis aquí presentado sigue siendo parcialmente válido.

44. Por una parte, en los textos que retoma la presente recopilación («El cine: ¿lengua o lenguaje?», en especial en las págs. 86-96; «Problemas de denotación en el filme de ficción», en especial en las págs. 131-133 y 136-139. Por otra parte, en textos que no figuran en esta recopilación: «Une étape dans la réflexion sur le cinéma» (A propósito del libro de Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I), en *Critique*, n° 214, marzo de 1965, págs. 227-248 (para el punto en cuestión: págs. 228-234), y «Problèmes actuels de théorie du cinéma» (para las referencias, véase nota 36), en las páginas 213-221 para el punto en cuestión.

(esta última no cuenta historias seguidas).⁴⁵ La manipulación fílmica transforma en un discurso lo que podría haber sido únicamente un calco visual de la realidad. Surgido como una significación puramente analógica y continua⁴⁶ —la fotografía animada, el cinematógrafo—, el cine ha ido trazando, a lo largo de su maduración diacrónica, algunos elementos de una semiótica propia, que permanecen, diseminados y fragmentarios, en medio de los estratos amorfos de la mera duplicación visual.⁴⁶

El «plano» —unidad ya compleja, que será necesario estudiar— sigue siendo, por el momento, una referencia indispensable, como lo fue en cierta manera el nivel de la «palabra» durante todo un período de la investigación lingüística. Sería quizá aventurado asimilar el plano al *taxema*, en el sentido de Louis Hjelmslev,⁴⁷ pero puede considerarse que constituye en el cine el *segmento mínimo* (expresión tomada de André Martinet),⁴⁸ ya que se necesita como mínimo un plano para hacer un filme o una parte de filme, del mismo modo que un enunciado lingüístico no puede contener menos de un fonema. Sustraer algunos planos del interior de una escena puede ser todavía analizarla; sustraer algunos fotogramas del interior de un plano es ya destruirlo. Si el plano no es elemento mínimo de la *significación* fílmica (dado que un solo plano nos ofrece múltiples informaciones), sí es al menos el elemento mínimo de la *cadena* fílmica.⁴⁹

No debe concluirse que todo segmento fílmico mínimo es un plano. Junto a los planos existen otros tipos de segmentos mínimos, los *procedimientos ópticos* —fundidos diversos, cortinillas, etc.—, que pueden definirse como elementos *visuales, pero no fotográficos*. Mientras que las imágenes tienen como referentes objetos de la realidad, los procedimientos ópticos,

45. Véase Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Masson, 1964: idea general de la obra, y en particular el cap. III, págs. 51-90.

46. Debiéramos haber añadido aquí que las significaciones que se nos ofrecen a través de la analogía y la duplicación mecánica, si bien no corresponden al lenguaje *cinematográfico* en tanto sistema específico, tienen sin embargo el efecto de hacer entrar en el *cine* (esta vez entendido como totalidad) construcciones y elementos que pertenecen a *otros* sistemas que también son culturales, también son portadores de sentido y que también están más o menos organizados. Sobre este punto, véase texto n° 5, cap. 2 (págs. 133-137), así como la nota 76 de la pág. 86 y la nota 54 de la pág. 233.

47. «La stratification du langage», en *Word*, X, págs. 163-188. Reeditado en *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1959, págs. 36-68. El *taxema*: págs. 57 y 65.

48. *Éléments de linguistique générale*, op. cit., 3-12 («A la recherche des traits pertinents»), págs. 62-63.

49. Del mismo modo, el fonema no es la unidad distintiva mínima, puesto que esta última es el «rasgo», pero sí es el elemento mínimo de la *secuencia* hablada, el umbral por debajo del cual un orden de consecuciones da paso a un orden de simultaneidades.

que no representan nada, tienen como referentes imágenes (las imágenes que les son contiguas en el sintagma). Estos procedimientos son, prácticamente, respecto a las tomas de imágenes lo que los morfemas⁵⁰ respecto a los lexemas; poseen, según el contexto, dos grandes funciones: el «trucaje» (en este caso se trata de ciertos exponentes semiológicos referidos a las imágenes contiguas) o la «puntuación». Esta expresión, «puntuación fílmica», consagrada por el uso, no debe hacernos olvidar que los procedimientos ópticos separan enunciados vastos y complejos, y corresponden así a las articulaciones del relato literario (cambio de párrafo o fin de capítulo, por ejemplo), mientras que la puntuación propiamente dicha —es decir, tipográfica— separa frases (punto, signo de interrogación, signo de admiración, punto y coma...), proposiciones (coma, punto y coma, guión), e incluso «bases verbales» acompañadas o no de características (la coma entre dos «palabras», el guión en idéntica situación, etc.).

A MODO DE CONCLUSIÓN...

Se requiere una prudencia extrema para aplicar las *nociones* de la lingüística a la semiología del cine. En cambio, los *métodos* lingüísticos —conmutación, segmentación, distinción estricta entre el significante y el significado, la sustancia y la forma, lo pertinente y lo «irrelevante», etc.— proporcionan al semiólogo del cine una ayuda constante y preciosa para establecer unidades que de momento son aún muy toscas, pero que con el tiempo (y, esperemos, con el trabajo de más de un investigador) podrán irse afinando progresivamente.

5. Problemas de denotación en el filme de ficción

El semiólogo del cine se ve naturalmente llevado a abordar su objeto con métodos inspirados por la lingüística. Por esta razón, los puntos donde el «lenguaje cinematográfico» difiere en mayor medida del lenguaje propiamente dicho son los que plantean mayores dificultades a la semiología del cine. Abordemos directamente estos puntos de *diferencia máxima*. Son dos: el problema de la *motivación* de los signos (véase cap. 1) y el problema de la *continuidad* de las significaciones (véase cap. 3). O, si se prefiere, la cuestión de lo arbitrario (en sentido saussureano) y la de las unidades discretas.

I. LA SIGNIFICACIÓN CINEMATOGRAFICA SIEMPRE ESTÁ MÁS O MENOS MOTIVADA, NUNCA ES ARBITRARIA

Esta motivación actúa en dos niveles: en el nivel de la relación entre los

50. En el sentido francés y no en el americano.

significantes y los significados de *denotación*, y en el nivel de la relación entre los significantes y los significados de *connotación*.

A) *Denotación*: aquí la motivación la proporciona la *analogía*, es decir, la semejanza perceptiva entre significante y significado. Ello tanto en la *banda de imágenes* (= una imagen de perro se parece a un perro) como en la *banda sonora* (= un cañonazo en un filme se parece a un cañonazo verdadero).

Existe, por lo tanto, una analogía visual y una analogía auditiva; el cine es un derivado de la fotografía y la fonografía, ambas tecnologías modernas de *duplicación mecánica*.

Sin duda, la reproducción que estas técnicas permiten no es perfecta; entre el objeto y su imagen sigue habiendo muchas diferencias perceptivas que los psicólogos del cine han estudiado. Sin embargo, desde un punto de vista semiológico no es necesario que haya *identidad* entre significante y significado para que hablemos de motivación; la simple analogía proporciona una motivación suficiente.

Ello sucede porque la duplicación mecánica, incluso cuando deforma parcialmente a su modelo, no lo *analiza* en unidades específicas. No se da una verdadera *transformación* del objeto, sino una simple *deformación* parcial, puramente perceptiva.

B) *Connotación*: en cine, las significaciones connotadas también están motivadas. Pero aquí la motivación ya no consiste obligatoriamente en una relación de analogía perceptiva. Debemos recordar que Eric Buyssens, en su distinción entre «semias intrínsecas» y «semias extrínsecas», ya había observado que la analogía es sólo una de las formas de la motivación.

No insistiremos acerca de los problemas de la connotación fílmica, puesto que este texto trata de la denotación. Digamos simplemente que la connotación cinematográfica es siempre de naturaleza *simbólica*: el significado motiva al significante, pero lo rebasa. La noción de *rebasamiento motivado* puede definir a casi todas las connotaciones fílmicas. De la misma manera, se dice que la cruz es el símbolo del Cristianismo porque, por una parte, Cristo murió sobre una cruz (= motivación) pero, por otra, hay muchas más cosas en el Cristianismo que en una cruz (= rebasamiento).

La *motivación parcial* de las connotaciones fílmicas no impide que éstas puedan dar lugar a menudo a codificaciones o convencionalizaciones, más o menos acentuadas según los casos. Un ejemplo sencillo: si en un filme sonoro, el protagonista, entre otras particularidades diegéticas, tiene la costumbre de silbar los primeros compases de determinada melodía —y con la única condición de que el hecho se le haya indicado al espectador

con suficiente transparencia al principio del filme—, la sola presencia de esa melodía en la banda sonora (en ausencia de toda presentación visual del protagonista) bastará para evocar claramente al conjunto del personaje en un pasaje ulterior del relato en que se encuentre lejos o incluso haya desaparecido; además, este modo de designación del personaje se verá acompañado de intensas connotaciones. Vemos en este ejemplo simplificado que el protagonista no ha sido «simbolizado» mediante un rasgo elegido arbitrariamente, sino por un rasgo que le pertenece efectivamente (= falta de «arbitrariedad» *total*). Pero en el conjunto del personaje había algo más que esa melodía familiar: otros rasgos, que también le pertenecen, se podrían haber elegido para «simbolizarlo» (aportando otras connotaciones): existe, por lo tanto, una *parte* de arbitrariedad en la relación entre el significante de connotación (= la melodía) y el significado de connotación (= el personaje).¹

Las connotaciones fílmicas, hasta las más sutiles e ingeniosas, reposan en última instancia sobre este sencillo principio, que podríamos formular del siguiente modo: un motivo visual o sonoro —o una ordenación de motivos visuales o sonoros—, una vez situado en su posición sintagmática exacta en el discurso que constituye el conjunto del filme, llega a adquirir un valor mayor que el suyo propio y a incrementarse con un sentido suplementario, pero ese suplemento no es en sí totalmente «arbitrario», puesto que lo que el motivo «simboliza» de este modo es una situación o proceso de conjunto *del cual forma efectivamente parte* en la historia que el filme narra (o del cual el espectador sabe que forma parte efectivamente en la vida). En suma, el sentido connotado *desborda* al sentido denotado, pero sin *contradecirlo* ni *ignorararlo*. De ahí la arbitrariedad parcial; de ahí, también, la falta de arbitrariedad total.

2. ALCANCE Y LÍMITES DE LA NOCIÓN DE ANALOGÍA

Sin embargo, la noción de analogía debe manejarse con prudencia. Es cierto que, para una semiología propiamente cinematográfica, la analogía representa una especie de *obstáculo*: en los puntos precisos en que toma a su cargo la significación fílmica (= sobre todo, el sentido de cada «motivo»

1. Ello quiere decir que la *elipsis* y el *símbolo*, considerados en su principio más profundo, no son en el cine dos cosas distintas, sino que constituyen más bien el rostro presente (símbolo) y el rostro ausente (elipsis) de un mismo gran proceso, mediante el cual el filme, por el mero hecho de tener siempre que elegir lo que muestra y lo que no muestra, transforma al mundo en discurso.

considerado *por separado*), toda codificación *específicamente cinematográfica* está ausente. Por este motivo, a nuestro entender, los códigos filmicos deben buscarse en otros niveles: códigos particulares de connotación (incluidos los códigos parcialmente «motivados», puesto que lo «arbitrario» puro no agota el campo de lo codificable), o también códigos de denotación-connotación relativos a la organización discursiva de los *grupos* de imágenes (véase, por ejemplo, un poco más adelante, «la gran sintagmática de la banda de imágenes»), págs. 142-155). Sin embargo, para una semiología *general*, los sectores analógicos de la significación filmica no representarían un obstáculo insalvable, ya que muchas de las cosas que, a ojos del analista del filme, son «supuestamente adquiridas» y en esta medida representan una especie de inicio absoluto *a partir del cual* emprende su vuelo la aventura cinematográfica, son a su vez los productos complejos y terminales de *otras* aventuras culturales y de diversas organizaciones cuyos campos de acción, más generales, desbordan con mucho al cine sin por ello excluirle. Entre estos «códigos», de naturaleza extracinematográfica, pero que sin embargo intervienen en la pantalla bajo la cobertura de la analogía, se deben señalar como mínimo —sin prejuicio de enumeraciones más completas y matizadas— la *iconología* propia de cada grupo sociocultural productor o consumidor de filmes (modalidades más o menos institucionalizadas de representación de los objetos, procesos de reconocimiento y de *identificación* de los objetos bajo la forma de su «reproducción» visual o sonora y, de modo más general, concepciones colectivas acerca de lo que es una *imagen*), y, por otra parte, hasta cierto punto la *percepción* en sí (hábitos visuales de identificación y construcción de formas y figuras, representación del espacio propia de cada cultura, estructuras auditivas diversas, etc.). Los códigos de este género se caracterizan por el hecho de funcionar, por así decirlo, en el corazón mismo de la analogía, y ser experimentados por los usuarios como si parte del desciframiento visual o auditivo más ordinario y natural.

Contrariamente a lo que pensábamos hace cuatro años (especialmente en «El cine: ¿lengua o lenguaje?»),² hoy no nos parece en absoluto imposible suponer que la *analogía está en sí codificada sin dejar por ello de funcionar auténticamente como analogía con respecto a los códigos de nivel superior*, que sólo empiezan a entrar en juego sobre la base de esta primera adquisición. Muchos malentendidos y discusiones sobre estos temas se deben a que todavía no se ha intentado redactar una lista mínimamente completa de los diferentes códigos heterogéneos y superpuestos que operan *conjuntamente* en toda actividad cultural de alguna

2. En la presente recopilación, págs. 57-114.

importancia, ni tampoco elucidar la organización exacta de su interacción.³

Nos parece, en todo caso, que se pueden distinguir como mínimo dos grandes clases de organizaciones significantes, los códigos *culturales* y los códigos *especializados*. Los primeros definen la cultura de cada grupo social, están hasta tal punto omnipresentes y «asimilados» que los usuarios los consideran en general como «naturales» y constitutivos de la humanidad misma (aunque resulte evidente que se trata de *productos*, puesto que varían en el espacio y el tiempo); el manejo de estos códigos no requiere ningún aprendizaje *especial*, es decir, ningún aprendizaje que no sea el hecho mismo de vivir en una sociedad, de haber sido educado en ella, etc. Los códigos que denominamos «especializados» se refieren, por el contrario, a actividades sociales más específicas y restringidas, se presentan más explícitamente como códigos y requieren un aprendizaje especial —mayor o menor según los casos; bastante «ligero» en el del cine—, es decir, un aprendizaje del que no puede prescindir el sujeto «nativo», que posee ya la cultura de su grupo.

Esta bipartición resulta bastante operativa en el estudio de los códigos gestuales, que tomaremos aquí simplemente como ejemplo. Los gestos llamados «expresivos», «afectivos», «espontáneos», «naturales» o «acompañantes del habla», etc., constituyen *ya* un primer nivel de codificación, puesto que se sabe que de una cultura a otra el mismo gesto toma un sentido distinto, el mismo sentido un gesto distinto. Sin embargo, gestos como los que forman el código dactilológico de los sordomudos (y en general todos los gestos denominados «artificiales», «convencionales», «codificados» o «reglamentados», etc.) representan *otro* nivel de codificación, aplicado en situaciones sociales más específicas y cuyo eventual aprendizaje constituye una actividad de por sí. Así un sujeto francés, nacido y criado en Francia, no necesita aprender especialmente cuál es el gesto que expresa la cólera, el rechazo, la aceptación resignada, ni cuál es el gesto que quiere decir «¡Ven aquí!», pero sí necesitará, por más francés que sea, aprender especialmente la dactilología de los sordomudos (entiéndase: de los sordomudos de *lengua francesa*), sin lo cual nunca llegará a conocerla.

Las figuras significantes propiamente cinematográficas que estudiamos (montaje, movimientos de cámara, efectos ópticos, «retórica de la pantalla»,

3. Las discusiones que han tenido lugar en los últimos años en torno a la semiología del cine manifiestan de manera cada vez más diáfana que el *cine como totalidad* es un lugar donde se superponen e imbrican *muchos* sistemas significantes, y que el *lenguaje cinematográfico* es sólo uno de ellos. Por nuestra parte, no dudaríamos en clasificar el conjunto de los «códigos» que intervienen en el mensaje cinematográfico total, en cinco grandes niveles de organización jerárquicamente superpuestos (véase más arriba, texto n° 3, págs. 86-87, nota 76). No es más que una hipótesis, sin embargo.

interacción entre lo visual y lo sonoro, etc.) constituyen códigos especializados —si bien relativamente fáciles, como se dirá más adelante—⁴ que funcionan *por encima* de la analogía fotográfica y fonográfica. Los códigos iconológicos, perceptivos, etc., son códigos culturales, y gran parte de su funcionamiento en la pantalla tiene lugar *por debajo* de la analogía fotográfica y fonográfica, como acertadamente recalcó Umberto Eco,⁵ a quien debe mucho la hipótesis aquí presentada.

Hasta ahora hemos tratado la denotación (sentido literal del filme). Pero entre el vasto conjunto que forman en el cine las significaciones connotadas («sentidos simbólicos» de todos los órdenes), hay también algunas que penetran en el filme gracias a la analogía perceptiva y fuera de las codificaciones específicamente cinematográficas: así, cada vez que un objeto o una ordenación de objetos (visuales o sonoros) «simboliza» en el filme lo mismo que simbolizaría fuera del filme, es decir, en la cultura (sin perjuicio de que pueda vehicular *además*, y solamente en el filme, significaciones simbólicas derivadas de su emplazamiento en el discurso propiamente cinematográfico). Los «objetos» (y es necesario incluir a los personajes), es decir, los diferentes «*motivos*» básicos del discurso fílmico, no entran vírgenes en el filme; transportan consigo, antes incluso de que intervenga el «lenguaje cinematográfico», mucho más que su mera identidad literal, lo cual no impide al espectador de una cultura dada descifrar este «*plus*» al tiempo que identifica el objeto. Volvemos a encontrar aquí la noción de «*im-segno*» tal y como la formuló Pier Paolo Pasolini (aunque este último no insiste lo bastante en el hecho de que el «*im-segno*», *en el cine*, se localiza en el corazón mismo de la analogía perceptiva entre el objeto y su imagen).⁶

4. Véase pág. 158.

5. En especial en su intervención en la mesa redonda *Ideología y lenguaje en el cine*, celebrada en el marco del Tercer Festival del Nuevo Cine, Pesaro III, Italia, junio de 1967. El contenido de esta intervención se retoma en gran medida en *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Università di Firenze, Bompiani Editore, 1967, págs. 139-152.

En su intervención en Pesaro, Umberto Eco formuló una serie de objeciones contra la noción de analogía tal y como la presentamos aquí; el pasaje que el lector acaba de leer tiene en cuenta las conversaciones que mantuvimos con Umberto Eco en Pesaro, cuyos rastros también se encuentran en los *Appunti* del autor italiano, pág. 141.

6. Para las referencias relativas a la teoría pasoliniana del «*im-segno*», y para la exposición y la discusión de esta teoría, véase el texto n° 8 de esta recopilación («El cine moderno y la narratividad»), en especial las págs. 233-234 con la nota 54. Esta noción de «*im-segno*», pese a lo que le reprochamos, es sumamente estimulante y nos ha ayudado mucho a clarificar nuestras propias ideas respecto a la superposición de varios niveles de organización distintos en el seno del «cine» como totalidad.

Este nuevo nivel específico de organización, constituido por las connotaciones culturales propias de los objetos, mantiene con la *iconología* (que hemos tratado un poco más arriba) relaciones muy complejas; complejas en sí mismas, y todavía más complejas cuando actúan en el marco de un filme. Entre estos dos niveles de inteligibilidad se sitúa toda la diferencia que separa a la denotación de la connotación, pero también toda la semejanza implicada por su común inmersión en la percepción misma de los usuarios; por esta razón, daremos provisionalmente a las connotaciones prefílmicas de los objetos el nombre de *iconografía*, para distinguirlas (aproximándolas, al mismo tiempo) de la iconología (también prefílmica) que organiza la denotación de esos mismos objetos.

3. EL CINE COMO TAL NO TIENE NADA QUE CORRESPONDA A LA DOBLE ARTICULACIÓN DE LAS LENGUAS

Señalemos, en primer lugar, que el cine no posee unidades *distintivas* (esto es: unidades distintivas que le sean propias).⁷ No posee nada que corresponda al fonema o al rasgo pertinente fónico en el plano de la expresión, ni al sema (en el sentido de Algirdas-Julien Greimas⁸ o en el de Bernard Potier⁹) en el plano del contenido.

Incluso en lo que se refiere a unidades *significativas*, el cine está en principio desprovisto de elementos discretos. Procede mediante «*bloques de realidad*» completos, que se actualizan en el discurso con su sentido global. Son lo que denominamos «*planos*». Las unidades discretas identificables en el discurso fílmico *a otro nivel* —pues veremos que lo hay—

7. Con ello queremos precisar que el lenguaje cinematográfico como tal está desprovisto de unidades distintivas. El «cine» como totalidad, en cambio, integra también otros sistemas significantes dotados de un comportamiento propio con respecto al problema de las articulaciones. Sobre este punto, véase más arriba, texto n° 3, págs. 86-87, nota 76.

El ejemplo más obvio —hay otros, menos inmediatamente visibles— de esas superposiciones de códigos en el seno de la totalidad cinematográfica (superposiciones que hacen más complejo el problema de las articulaciones en el cine) lo proporciona la presencia del *elemento verbal* en los filmes hablados: su intervención tiene como efecto la integración de las significaciones doblemente articuladas en el mensaje global del filme, pero no en el «lenguaje» específico del cine.

8. *Sémantique structurale*, Larousse 1966, colección «Langue et Langage».

9. *Systématique des éléments de relation*, tesis doctoral, 1955; impresa sin modificaciones en 1962 (Klincksieck). La noción de sema en el sentido que aquí nos interesa se define en la citada obra, sin mencionar el término; este último aparece en *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique*, Publications de la Faculté des Lettres de Nancy, 1963.

no constituyen el equivalente de la «primera articulación» de las lenguas.

Sin duda, es verdad que el *montaje* es, en cierto sentido, un análisis, una especie de articulación de la realidad representada en la pantalla: en lugar de mostrarnos un paisaje en su conjunto, el cineasta nos muestra sucesivamente varios aspectos parciales de éste, que se *planifican* y *ordenan* siguiendo una intención muy precisa. Se sabe que el cine se caracteriza por transformar el mundo en *discurso*.

Pero esta especie de articulación¹⁰ no es una verdadera articulación en el sentido lingüístico del término. Hasta el «plano» más parcial y fragmentario (es decir, lo que en el mundo del cine se denomina *primer plano*) presenta un fragmento completo de realidad. El primer plano no es más que un plano más cercano que los otros.

Es cierto, asimismo, que la *secuencia* de cine es una unidad real, es decir, una especie de *sintagma solidario* en cuyo interior los «planos» reaccionan (semánticamente) entre sí. Este fenómeno evoca hasta cierto punto el modo en que las palabras reaccionan entre sí en el interior de una frase, y por esta razón los primeros teóricos del cine solían decir que el «plano» es una palabra y la secuencia una frase. Pero estas asimilaciones eran muy abusivas, y resulta fácil poner de manifiesto *cinco diferencias radicales* entre el «plano» fílmico y la palabra de la lingüística:¹¹

1. Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras de una lengua, pero igual que los enunciados formulables en una lengua.

2. Los planos son invenciones del cineasta, a diferencia de las palabras (que preexisten en un léxico), pero igual que los enunciados (que en principio son invenciones del emisor).

3. El plano entrega al receptor una cantidad de información indefinida, a diferencia de la palabra. Desde este punto de vista, el plano ni siquiera equivale a una frase, sino a un *enunciado complejo de longitud indefinida* (Ejemplo: ¿cómo describir por completo un plano fílmico con ayuda de una lengua natural?).

4. El plano es una unidad actualizada, una unidad del discurso, una aserción, a diferencia de la palabra (que es una unidad de léxico, puramente virtual), pero a semejanza del enunciado, que se refiere siempre a lo real (incluso cuando es interrogativo o imperativo). La imagen de una casa no significa «casa» sino «He aquí una casa»; por el mero hecho de figurar en un filme, la imagen integra en sí una especie de índice de actualización.¹²

10. Véase más arriba, texto n° 4, págs. 121-122.

11. El pasaje siguiente reproduce prácticamente el que figura en las págs. 51-52.

12. En el sentido de André Martinet, *Éléments de Linguistique Générale*, A. Colin, 3ª ed., 1963, pág. 125 (trad. cit.).

5. Un plano sólo adquiere sentido en pequeña medida por oposición paradigmática con el resto de planos que hubieran podido aparecer en el mismo punto de la cadena (ya que estos últimos son infinitos en número), mientras que una palabra siempre forma parte de uno o varios campos semánticos más o menos organizados. El gran fenómeno lingüístico del esclarecimiento de las unidades presentes a través de las unidades ausentes desempeña un reducido papel en el cine. Se llega así, por vías semiológicas, a una constatación habitual de los estudiosos de la estética del cine: el cine es un «arte de la presencia» (dominio de la imagen que «intercepta» todo lo que no es ella).

El «plano» fílmico, pues, *se parece* más a un enunciado que a una palabra. Sin embargo, sería falso decir que el plano *equivale* a un enunciado. Entre el plano y el enunciado lingüístico sigue habiendo grandes diferencias. Incluso el enunciado más complejo es *reductible* en última instancia a elementos discretos (palabras, morfemas, fonemas, rasgos pertinentes) cuyo número y naturaleza son fijos.

El plano fílmico, ciertamente, es también el resultado de una *ordenación* entre varios elementos (por ejemplo, los distintos motivos visuales que figuran en la imagen; es lo que a veces se da en llamar *montaje interior*), pero estos elementos son, como el plano mismo, indefinidos en número y naturaleza. El análisis de un plano consiste en pasar de un conjunto no discreto a conjuntos no discretos de menor tamaño: un plano se puede *descomponer*, pero no se puede *reducir*.

Por consiguiente, lo único que se puede afirmar es que un plano se diferencia menos de un enunciado que de una palabra sin por ello parecerse a un enunciado.

4. LA «GRAMÁTICA» DEL CINE ¿ES UNA RETÓRICA O UNA GRAMÁTICA?

Teniendo en cuenta lo que acabamos de decir, podría inferirse que se trata más bien de una retórica, ya que la *unidad mínima* (el plano) no es fija y, en consecuencia, la codificación sólo puede referirse a *grandes unidades*.

De este modo, la «*dispositio*» (o gran sintagmática), que es una de las partes principales de la retórica clásica, consiste en prescribir *ordenaciones fijas de elementos no fijos*: todo discurso judicial deberá constar de cinco partes (un exordio, una exposición de los hechos, etc.), pero la longitud y la composición interna de cada una de esas partes es libre. Prácticamente todas las figuras de la «gramática cinematográfica» —es decir, un conjunto de unidades: 1) significativas (por oposición a «distintivas»), 2) discretas, 3) de grandes dimensiones, 4) propias del cine y comunes a los filmes— obede-

cen a este mismo principio: así, el «montaje alternado» (alternancia de las imágenes = simultaneidad de los referentes) es una ordenación simultáneamente *codificada* (= el hecho mismo de la alternación) y *significante* (puesto que esta alternación significa la simultaneidad), pero la longitud y composición interna de los elementos ordenados (es decir, de las imágenes que alternan) siguen siendo enteramente libres.

Con todo, es aquí donde surge una de las mayores dificultades de la semiología del cine. Ya que esta retórica *es también, en otros aspectos, una gramática*, y la semiología del cine se caracteriza por el hecho de que retórica y gramática sean inseparables, como oportunamente subraya Pier Paolo Pasolini.¹³

¿Por qué las ordenaciones fílmicas codificadas y significantes constituyen una gramática? Porque estas ordenaciones no organizan únicamente a la *connotación* fílmica, sino también y *en primer lugar* a la *denotación*. Como hemos visto, el significado específico del montaje alterno concierne a la temporalidad literal de la intriga, al mensaje primero del filme, aunque la disposición alternada conlleva fatalmente diversas connotaciones.

No se puede afirmar que la «gramática» del filme concierne en primer lugar a la denotación sin precisar de inmediato qué entendemos por «en primer lugar». Se trata de un «primer lugar» sincrónico: lo que caracteriza al *funcionamiento* de las ordenaciones fílmicas es que gracias a ellas el espectador comprende en primer lugar el sentido literal del filme. Por el contrario, desde el punto de vista *diacrónico*, las ordenaciones fílmicas se han codificado en primer lugar a efectos de connotación, no de denotación. Siempre es posible «contar una historia» mediante las solas virtudes de la analogía icónica, y eso es precisamente lo que hacían los primeros cineastas (cuando fotografiaban, por ejemplo, un *sketch* de *music-hall*), en la época en que todavía no existía un «lenguaje cinematográfico» específico (período 1895-1900, y en parte también el período 1900-1915). Las principales figuras del lenguaje cinematográfico nacieron para hacer el relato más «vivo», más «emocionante», es decir, con fines de connotación; la historia empírica del cine no deja duda alguna al respecto. Sin embargo, de inmediato se produjo algo así como un *vasto entrecruzamiento semiológico*: las necesidades de connotación acabaron por enriquecer, organizar y codificar la denotación, poniendo fin al reinado *exclusivo* de la analogía icónica como medio de denotación. Volvamos a nuestro ejemplo del montaje alternado: se inventó para permitir «efectos de estilo» y composición, pero acabó convirtiéndose

en un *esquema de inteligibilidad de la denotación*, puesto que en adelante los espectadores supieron que la alternancia de las imágenes sobre la pantalla es siempre susceptible de significar que, en la temporalidad más literal de la ficción, los acontecimientos presentados son simultáneos.

Es por lo tanto verdad, en el cine aún más que en otros ámbitos, que *la connotación no es sino la forma de la denotación*, como señaló un estudioso de la estética del cine, Jean Mitry.¹⁴ Recuperemos, una vez más, nuestro ejemplo: pongamos que un cineasta quiere representar dos acontecimientos simultáneos en la ficción (significado de la denotación = entre otras cosas simultaneidad) y que pueda elegir, como significante denotativo correspondiente, entre el montaje alternado y una forma de montaje más ordinaria en donde los dos elementos se presenten uno después del otro sin alternancia (el segundo deberá anticiparse, entonces, mediante algún subterfugio, como un intertítulo del tipo «Al mismo tiempo...», un elemento de diálogo o una inferencia a partir de determinado detalle de la imagen, etc.). La impresión que experimentará finalmente el espectador (= significado de la connotación) no será en absoluto la misma en las dos hipótesis; así, el sentimiento concreto de una estrecha simultaneidad entre los dos hechos será más intenso con el empleo del montaje alternado. Con todo, el significado de denotación (= simultaneidad en bruto) se habrá comprendido correctamente en ambos casos. Pero la forma de la denotación no era la misma en un caso y en otro y la connotación se vería modificada por esa razón.

En suma, si el cine consigue connotar sin necesitar, por lo general, connotadores *especiales* (= separados), es porque dispone siempre del más esencial de los significantes de connotación: la elección entre varias formas de construir la denotación. A la inversa, como *la denotación está en sí construida*,¹⁵ como hoy ya no se reduce al funcionamiento automático de la analogía icónica, y como el cine es mucho más que la fotografía, el filme consigue connotar sin la ayuda permanente de connotadores discontinuos. Se llega así, por caminos semiológicos, a una constatación frecuente entre los estudiosos de la estética del cine, quienes afirman que los símbolos *preexistentes* (sociales, psicoanalíticos, etc.) artificialmente «contra-chapados» sobre la continuidad fílmica representan un procedimiento pobre y simplista, y que lo esencial del simbolismo cinematográfico se sitúa en otro lugar (el símbolo debe «nacer del filme»).

13. «Le cinéma de poésie», intervención en el Primer Festival del Nuevo Cine, Pesaro I, Italia, junio de 1965. Reproducido en *Cahiers du Cinéma*, n° 171, octubre de 1965, págs. 55-64. Pasaje citado: págs. 55-56 (trad. cast.: *Cine de poesía*, Barcelona, Anagrama, 1976).

14. *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions Universitaires, tomo II, 1965, pág. 381 (trad. cit.).

15. Sobre este punto, véase más arriba, texto n° 4, págs. 121-122.

5. LA GRAN SINTAGMÁTICA DE LA BANDA DE IMÁGENES

Hemos examinado hasta aquí el *estatuto* de la «gramática cinematográfica», pero todavía no hemos dicho nada de su *contenido*; es decir, no hemos presentado el cuadro de las ordenaciones codificadas de distintas clases empleadas en el filme.

No es posible presentar aquí este cuadro en su forma completa, con todas las explicaciones que requiere cada una de las ordenaciones identificadas y con los *principios de conmutación* que permiten distinguirlas entre sí (y, por tanto, inventariarlas).

Nos contentaremos, pues, con presentar aquí el «resultado» casi en bruto, es decir, el cuadro en forma resumida. Asimismo, sólo abordaremos la *gran sintagmática de la banda de imágenes* (= ordenaciones codificadas y significantes en el nivel de las *grandes*¹⁶ unidades del filme, haciendo abstracción del elemento sonoro y hablado). Naturalmente, este problema es sólo uno de los capítulos de la «sintaxis cinematográfica».

Para determinar el número y la naturaleza de los grandes *tipos* sintag-

16. Es decir, en un nivel que aproximadamente corresponde —con una reserva que se expone más adelante, págs. 202-203— al de las «secuencias» en el sentido habitual del término. El término «gran sintagmática» tiene, pues, como objeto marcar la diferencia con lo que sería, por ejemplo, un análisis plano a plano o un análisis en el propio interior del plano. Pero este adjetivo no debe hacer olvidar que también existe un nivel sintagmático aún más «grande»: grupos de secuencias, «grandes secciones» del filme, evocaciones o reapariciones de motivos a larga distancia, etc.

De hecho, como veremos más adelante (cap. 10 de este texto, págs. 159-164), es posible que *todas* las unidades que constituyen el lenguaje cinematográfico sean «grandes». Pero lo son en mayor o menor medida, puesto que hay unidades de distintos tipos.

Nuestra «gran sintagmática» consiste en dividir el filme en segmentos de un *cierto nivel de tamaño*. Pero este nivel no es el único posible. Hay que señalar, por ejemplo, que en el n° 2 de la revista italiana *Cinema e film* (primavera de 1967, págs. 198-207, con el título «Premesse sintagmatiche ad un' analisi di "Viaggio in Italia"»), Adriano Aprà y Luigi Martelli analizaron un pasaje de *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953) de Rossellini, simultáneamente a varios niveles: en el pasaje en cuestión, los autores distinguieron los segmentos autónomos con ayuda de nuestro «cuadro», pero asimismo discernieron (con todo derecho) unidades más grandes y más pequeñas que nuestros «segmentos autónomos». De la misma manera, cuando el lingüista parte de un enunciado verbal dado, le resulta posible dar cuenta de éste íntegramente —representarlo íntegramente, en el sentido de Noam Chomsky— en términos de fonemas, pero igualmente también en términos de morfemas.

Lo que denominamos un filme es una sucesión de secuencias, pero también una sucesión de planos, e igualmente una sucesión de «grandes episodios», etc. Cada uno de estos niveles agota de por sí la *materia* total del filme; pero para conocer su *estructura* total, es necesario (idealmente) haberlo analizado en todos los niveles sucesivamente.

máticos¹⁷ empleados en el cine actual, debemos apoyarnos para empezar en observaciones corrientes (existencia de la «escena», de la «secuencia», del «montaje alternado», etc.) así como en diversos análisis en cierto modo pre-semiológicos de los críticos, historiadores y teóricos del cine («cuadros de montaje», clasificaciones diversas, etc.).¹⁸ Estos datos requieren completarse en varios puntos importantes —por esta razón, no dispensan en modo alguno de visionar un gran número de filmes— y reagruparse en un todo coherente, es decir, en un cuadro en cuyas casillas puedan clasificarse naturalmente todos los tipos principales de ordenaciones de imágenes que aparecen en los filmes.

Se obtiene así un primer «cuadro» de la sintagmática cinematográfica, cuadro que se aproxima bastante al material fílmico concreto, pero que está insuficientemente elaborado desde un punto de vista de teoría semiológica. No expondremos aquí en su continuidad este primer estadio, indispensable, pero que debe ser superado, ya que fue presentado a los lectores de lengua francesa en el n° 8 de la revista *Communications* (1966)¹⁹ y expuesto oralmente en Italia, en el Segundo Festival de Pesaro (mayo de 1966).²⁰ Recor-

17. La palabra «tipo» se emplea aquí en el sentido en el que hablamos, por ejemplo, del ablativo absoluto como de un *tipo* propio del latín. En gramática, un tipo es una matriz analógica productiva.

18. Entre los autores que establecieron cuadros de montaje o clasificaciones de distintos órdenes o que estudiaron por separado determinados tipos de montaje, estamos especialmente en deuda con Eisenstein, Pudovkin, Kulechov, Timochenko, Balázs, Arnheim, André Bazin, Edgar Morin, Gilbert Cohen-Séat, Jean Mitry, Marcel Martin, Henri Agel, François Chevasse, Anne Souriau... y quizá algún otro que aquí omitimos por descuido.

Por falta de espacio, no indicaremos (como mínimo en este texto) el modo en que las distintas experiencias consignadas más arriba se distribuyen respecto a cada punto particular de nuestro propio «cuadro». No debe olvidarse, sin embargo, que entre las distintas «construcciones de imágenes» identificables en los filmes, algunas han sido objeto de definiciones y análisis (en ocasiones muy ingeniosos) antes de la intervención de los métodos propiamente semiológicos. Hubo también tentativas de clasificación más generales, muy instructivas incluso en sus insuficiencias. La semiología, tal y como la comprendemos, siempre debe tener un doble apoyo: por una parte, la lingüística, por la otra, la teoría propia del dominio considerado.

19. Se trata del artículo titulado «La grande syntagmatique du film narratif», y es uno de los tres que el presente texto «refunde».

20. Comunicación titulada «Considérations sur les éléments sémiologiques du film» y presentada en el marco de la mesa redonda *Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico* (mesa redonda vinculada al Segundo Festival del Nuevo Cine, Pesaro, Italia, 1966). Actas publicadas en *Nuovi Argomenti* (Italia), nueva serie, n° 2, abril-junio de 1966. Para nuestra comunicación: «Considerazioni sugli elementi semiologici del film», págs. 46-66 de la citada revista. (Texto no reproducido en la presente recopilación, una de cuyas partes estaba consagrada a exponer el cuadro de la gran sintagmática en su primera configuración.)

demostramos simplemente que distinguíamos seis tipos principales: el plano autónomo, la escena propiamente dicha, la secuencia propiamente dicha, el sintagma descriptivo, el sintagma alternante (con tres subtipos: alternado, alternativo, paralelo) y el sintagma frecuentativo, también con tres subtipos: frecuentativo pleno, frecuentativo «seriado» y semifrecuentativo.

Entretanto, hemos trabajado a fin de establecer una segunda versión del cuadro general de la sintagmática cinematográfica. Fue la que se expuso en el número 201 de la revista *Image et Son* (1967),²¹ así como en la Conferencia de Semiología de Kazimierz, Polonia, septiembre de 1966;²² es la que retomaremos aquí de manera algo más extensa. Es, también, la que nos servirá para analizar, un poco más adelante,²³ el filme *Adieu Philippine* (1963), de Jacques Rozier.

Dicha versión difiere de la primera en dos puntos específicos y en una cuestión de método general. Los puntos específicos son los siguientes: en primer lugar, se puso de manifiesto que el «frecuentativo» —que por otra parte es relativamente inusual—²⁴ no era un tipo de ordenación de imágenes que pudiera situarse en el mismo plano que el resto, sino más bien una modalidad específica susceptible de afectar en determinados casos a algunos de los tipos restantes;²⁵ en segundo lugar, el estatuto unitario que otorgábamos

al «sintagma alternante» (que reagrupaba sobre todo a los sintagmas alternado y paralelo, rebajados ambos al rango de subtipos) nos parece hoy un tanto artificial, ya que la presencia en la pantalla de imágenes que alternan por series es un fenómeno bastante frecuente y susceptible de significaciones muy diversas;²⁶ así pues, el sintagma alternante y el sintagma frecuentativo no figuran ya *como tales* en nuestro nuevo cuadro.

Veamos ahora la diferencia de método: parece que los distintos tipos y subtipos que componían el primer cuadro y que allí se presentaban bajo la forma puramente enumerativa de una *lista*, pueden reagruparse en un sistema de dicotomías sucesivas, según un procedimiento habitual en lingüística, y que dicha presentación pone mejor de relieve la *estructura profunda de las opciones* a las que se enfrenta el cineasta en cada una de las «secuencias» de su filme. Así, una clasificación empírica y puramente inducida podía ser recubierta más tarde por un sistema deducido; en otros términos, una situación de hecho, al principio simplemente constatada y clarificada, se revelaba luego como más lógica de lo previsto (véase cuadro sinóptico, pág. 167).

En el estadio actual de la elaboración, distinguimos finalmente ocho grandes tipos de *segmentos autónomos*, es decir, de «secuencias» (aunque

21. Se trata del artículo titulado «Un problème de sémiologie du cinéma», que es uno de los tres que el presente texto «refunde».

22. Comunicación titulada «Problèmes de denotation dans le film de fiction: contribution à une sémiologie du cinéma» (tercero de los textos que éste «refunde»).

23. En un estudio que constituye la tercera parte (textos n° 6 y 7) de esta recopilación (págs. 69-203).

24. Así, veremos que no aparece ni una sola vez en *Adieu Philippine*.

25. Lo que denominábamos «frecuentativo pleno» (*Communications* 8, pág. 122) es, de hecho, con sus imágenes alternando por series, una variante frecuentativa del sintagma paralelo o del sintagma alternado, según los casos; se puso de manifiesto, en efecto, que la «sucesión cercana de imágenes repetitivas» que invocábamos (*Ibid.*, pág. 121) no podía distinguirse de una alternancia de imágenes por series (que caracteriza a los sintagmas paralelo y alternado) mediante una rigurosa conmutación *de partida*, es decir, por una conmutación efectuada en un momento en que se supone que el analista no está aún en posesión del *significado* de la alternancia. Es precisamente el hecho de que el espectador habituado al cine conoce en todo momento los significados, lo que nos había llevado a no reconocer que en el plano puramente formal (es decir, distribucional), una alternancia /A B A B.../ es siempre una alternancia /A B A B.../, de modo que la diferencia pertinente entre las alternancias «ordinarias» (= sintagmas paralelo o alternado) y las alternancias «frecuentativas» (= variantes frecuentativas de esos mismos sintagmas) debe buscarse en otro nivel, y de ahí que desemboquemos en el rango de los subtipos. (Es un hecho conocido, en lingüística, hasta qué punto la excesiva familiaridad con los significados oculta o deforma determinadas características del significante, teóricamente muy visible; así sucede cuando analizamos una lengua extranjera, pero que hablamos habitualmente con categorías gramaticales inconscientemente tomadas de la lengua materna).

Lo que denominábamos «semifrecuentativo» (*Communications* 8, pág. 122) es asimismo una variante frecuentativa, pero esta vez de la secuencia por episodios: sobre este punto, véase más adelante, págs. 153-154. De igual modo y por idénticas razones, lo que denominábamos «frecuentativo seriado» es una variante frecuentativa del sintagma seriado: véase más adelante, págs. 147-149.

El reagrupamiento unitario, en un gran tipo sintagmático situado en el mismo plano que los demás, de múltiples variantes frecuentativas que afectan de distinto modo a construcciones de imágenes diferentes, presentaba además otro inconveniente, al provocar unificaciones artificiales que deforman parcialmente la realidad de los hechos de la ordenación fílmica; algunos tests analíticos efectuados en pasajes de varios filmes demostraron en particular que si bien la modalidad frecuentativa se acompañaba de una alternancia de imágenes por series en el caso de nuestro ex-«frecuentativo pleno», la misma modalidad del *significado* llegaba a establecerse perfectamente lejos de todo efecto de alternancia en el caso de nuestros ex-«frecuentativo seriado» y «semi-frecuentativo». De este modo, la unidad relativa que sin duda deberá conservarse en el conjunto de las variantes frecuentativas de los diversos segmentos autónomos habrá que buscarla en otro hecho que no sea la alternancia.

26. Para este problema, véase más arriba, págs. 127-128, nota 43. Que en nuestro nuevo cuadro ya no haya un gran tipo sintagmático que se defina *únicamente* por el hecho de la alternancia no implica que el *criterio de la alternancia* no exista (el problema consiste en saber en qué nivel debe intervenir), pues es evidente que en los filmes hay pasajes donde las imágenes alternan por series y otros donde no lo hacen. Sin embargo, se reveló poco operativo «dar» esta pertinencia *desde el principio* de la clasificación, porque otros criterios, situados en ese lugar, permiten llegar más rápidamente a proposiciones generales (véanse los problemas de «convenience» y «simplicity» en la formalización lingüística).

de ahora en adelante reservaremos el nombre de secuencia para dos de esos ocho tipos que verdaderamente lo merecen: los tipos 7º y 8º).

El segmento autónomo es la subdivisión de primer rango del filme; es una parte del filme, y no una parte de una parte del filme. (Si un segmento autónomo consta de cinco planos sucesivos, cada uno de ellos constituye una parte de una parte del filme, esto es, un segmento no autónomo). No obstante, está claro que la «autonomía» de los segmentos autónomos mismos no es *independencia*, puesto que cada uno de ellos sólo adquiere su sentido definitivo en relación con el filme en su totalidad, siendo este último el *sintagma máximo* del cine.

Al distinguir entre «plano» y «secuencia», el lenguaje habitual señala claramente que en el cine hay dos cosas distintas (sin prejuicio de eventuales niveles intermedios): por una parte, el *segmento mínimo*, el plano (sobre este punto, véase más arriba, págs. 129-130) y, por la otra, el segmento autónomo. Ello no impide, como veremos dentro de un momento, que un segmento mínimo pueda en ocasiones ser autónomo.

Pasemos ahora a nuestros ocho tipos sintagmáticos.

I

Una primera pertinencia permite distinguir a los segmentos autónomos formados por un solo plano —es decir, los *planos autónomos*— de los siete tipos restantes de segmentos autónomos, todos ellos formados por múltiples planos. Estos últimos, en consecuencia, son siempre *sintagmas* (segmentos autónomos que constan de más de un segmento mínimo). En el caso del plano autónomo, por el contrario, un plano único expone por sí solo un «episodio» de la intriga. El plano autónomo representa, pues, el único caso en el que un plano único constituye no una subdivisión de segundo rango del filme sino una subdivisión de primer rango. De igual modo, en literatura, la frase es una unidad de rango inferior al párrafo, pero algunos párrafos están formados por una sola frase (Se aplicaría lo mismo, en lingüística, a las relaciones entre fonema y monema, o entre monema y enunciado; se trata de un fenómeno habitual en semiología). En resumen, algunos segmentos autónomos del filme son sintagmas²⁷ y otros no lo son; a la inversa, algunos planos del filme son autónomos y otros no.

27. Nuestro «cuadro» consta, pues, de ocho tipos sintagmáticos, pero contiene solamente siete sintagmas. El plano autónomo, por definición, no es un sintagma; sí que es, no obstante, un tipo sintagmático, puesto que es uno de los tipos que aparecen en la sintagmática de conjunto del filme. De manera más general, la sintagmática es una parte de la semiología

El plano autónomo consta de varios subtipos: por una parte, el famoso «*plano secuencia*» del cine moderno (= toda una escena tratada en un solo plano; lo que otorga al plano su autonomía es aquí la unidad de una «acción»); por otra parte, diversas clases de planos cuya autonomía se debe a su estatuto de *interpolaciones* sintagmáticas, y que se podrían reagrupar bajo el nombre de *insertos*; si se elige como principio de clasificación la *causa* de ese carácter interpolado, se advierte que hasta ahora en el cine no han existido más que cuatro tipos de insertos: el inserto *no diegético* (= imagen con valor puramente comparativo, y que presenta un objeto exterior a la acción); el inserto *subjetivo* (= imagen que no se experimenta como presente sino como ausente²⁸ por parte del protagonista de la acción, como por ejemplo los recuerdos, ensoñaciones, temores, premoniciones, etc.); el inserto *diegético desplazado* (= imagen que, siendo plenamente «real», es sustraída de su emplazamiento fílmico normal y deliberadamente enclavada en el interior de un sintagma de recepción ajeno. Ejemplo: en mitad de una secuencia relativa a los perseguidores, una imagen única de los perseguidos); por último, el inserto *explicativo* (= detalle ampliado, efecto de lupa; el motivo es sustraído de su espacio empírico y emplazado en el espacio abstracto de una intelección. Ejemplo: tarjetas de visita o epístolas en primer plano).

II y III

En el interior de los sintagmas (segmentos autónomos formados por varios planos), un segundo criterio permite distinguir entre los sintagmas *acronológicos* y los sintagmas *cronológicos*. En los primeros, la relación temporal entre los hechos presentados por las diferentes imágenes no es precisada por el filme (= defeción provisional del significado de denotación temporal); en los segundos, dicha relación sí se precisa.

Hasta ahora hemos encontrado dos tipos principales de sintagmas acronológicos. Uno de ellos es muy conocido de los estudiosos de la estética del

donde se trata *desde el principio* con «discursos» que son siempre sintagmas de mayores o menores dimensiones, pero donde las unidades que se van segmentando *por el camino* no son forzosamente sintagmas en todos los casos, ya que algunas de ellas pueden ser «indivisibles» bajo determinadas relaciones.

La existencia de planos autónomos es lo que nos ha llevado a denominar a nuestros tipos sintagmáticos «*segmentos autónomos*» (y no «*sintagmas autónomos*»), para disponer así de un término aplicable al conjunto de los ocho tipos («segmento autónomo» tenía, además, la ventaja de oponerse claramente a «segmento mínimo»).

28. Sobre este punto, véase «Le cinéma, monde et récit», en *Critique*, nº 216, mayo de 1965 (artículo no reproducido en la presente recopilación).

cine y se denomina «secuencia de montaje paralelo» (preferimos decir *sintagma paralelo*, para reservarnos el término «secuencia»). Definición: el montaje aproxima y entrelaza dos o más «motivos» que reaparecen por alternancia, sin que esta aproximación asigne relación precisa alguna (ni temporal, ni espacial) entre los mencionados motivos, como mínimo en el plano de la denotación, pero con un valor simbólico directo (escenas de la vida de los ricos y escenas de la vida de los pobres, imágenes de calma e imágenes de agitación, la ciudad y el campo, el mar y los trigales, etc.).

El segundo tipo de sintagma acronológico nunca se había señalado hasta ahora (que nosotros sepamos), pero resulta fácil aislarlo en los filmes. Definición: una serie de pequeñas escenas breves que representan acontecimientos que el filme ofrece como muestras típicas de un mismo orden de realidades, absteniéndose a propósito de situarlas unas en relación temporal con las otras,²⁹ para insistir por el contrario sobre su supuesto parentesco dentro de una *categoría de hechos* que el cineasta tiene precisamente la intención de definir y hacer sensible por medios visuales. Ninguna de esas evocaciones es tratada con toda la amplitud sintagmática a la que hubiese podido aspirar (= sistema de *alusiones*); es su conjunto, y no cada una de ellas, lo que el filme toma en consideración, lo que es conmutable con una secuencia más ordinaria y constituye, en consecuencia, un segmento autónomo (se da aquí un equivalente fílmico balbuciente de la conceptualización o la categorización). Ejemplo: las evocaciones eróticas iniciales de *Une femme mariée* (1964), de Jean-Luc Godard, esbozo mediante variaciones y repeticiones parciales de un significado global como «amor moderno». O también las evocaciones sucesivas de destrucciones, bombardeos y duelos al principio de *Valahol Európában* (1947), de Géza Radványi, ilustración ejemplar de la idea «Los desastres de la guerra».

Damos a esta construcción de imágenes el nombre de *sintagma seriado*, porque sugiere entre los acontecimientos que reagrupa el mismo tipo de relaciones que la seriación de palabras entre llaves o claudátores. En el sin-

29. Esta circunstancia (= ruptura provisional de la temporalidad vectorial que constituye el régimen más común en los filmes) es la que nos había llevado, en nuestra primera versión del cuadro de la gran sintagmática (véase *Communications* 8, pág. 122), a vincular este tipo de montaje con una categoría «frecuentativa». Pero en realidad, resulta cada vez más claro que, en el cine, el régimen del tiempo consecutivo se puede interrumpir de más de una manera (véase por ejemplo el sintagma paralelo o el sintagma descriptivo) y que la construcción seriada no tiene *de por sí* nada de iterativo (aproxima *varios hechos* del mismo orden, pero sin sugerir especialmente que cada uno de ellos tenga lugar *varias veces*; paralelamente, los «retornos de motivos», que no están excluidos de ella, tampoco se presentan como regla). Ello no impide que el sintagma seriado, por su misma naturaleza, aparezca con frecuencia, además, con una modalidad frecuentativa (de ahí nuestro error inicial).

tagma seriado es frecuente que las distintas evocaciones sucesivas se vean ligadas entre sí mediante efectos ópticos (fundidos encadenados, cortinillas, barridos y, con menor frecuencia, fundidos a negro...). Este uso, que tiene un valor redundante, otorga cohesión a la secuencia y confirma al espectador que debe tratarla como un todo, y no vincular directamente al resto del relato una u otra de las breves escenas parciales tomadas por separado. Ejemplo: en *Capricho imperial* (*The Scarlett Empress*, 1935), de Josef von Sternberg, el pasaje que evoca la imagen terrorífica y fascinante que la futura soberana, todavía una chiquilla, se hace de la Rusia de los Zares (los prisioneros atados a gigantescas campanas, el verdugo con su hacha, etc.).³⁰

Así, lo que permite distinguir en el interior mismo de los sintagmas acronológicos entre el sintagma paralelo y el sintagma seriado (presencia = sintagma paralelo; ausencia = sintagma seriado) es la presencia o ausencia de una alternancia sistemática de las imágenes por *series* entremezcladas. El sintagma seriado reagrupa *directamente* a todas las imágenes; el sintagma paralelo consta de dos o más series de varias imágenes cada una, y estas series alternan en la pantalla (A B A B, etc.).

IV

En los sintagmas *cronológicos*, las relaciones temporales entre los hechos presentados por las imágenes sucesivas están precisadas en el plano de la denotación (= temporalidad literal de la intriga y no sólo un tiempo simbólico o «profundo»). Sin embargo, estas relaciones precisas no son forzosamente de consecución, también pueden ser relaciones de *simultaneidad*.

Sólo hay un tipo sintagmático en el que la relación entre *todos* los motivos presentados sucesivamente en la imagen sea una relación de simultaneidad: es el *sintagma descriptivo* (= descripciones fílmicas diversas)³¹, único caso en que la sucesión de imágenes en la pantalla no corresponde a ninguna sucesión diegética (recordemos en este sentido que en un filme la pantalla es el lugar del significante y la diégesis el lugar del significado). Ejemplo de esta construcción: la descripción de un paisaje (primero un árbol, luego una vista parcial de ese árbol, luego un arroyuelo junto a éste, luego una co-

30. En este ejemplo, los efectos ópticos son fundidos encadenados. Por otra parte, esta misma secuencia es un buen ejemplo de sintagma seriado con modalidad frecuentativa.

31. Ya hemos hablado de la descripción y de sus relaciones con la narración y la imagen, a propósito de otro tema; véase «Notas para una fenomenología de lo narrativo» (texto n° 2 de la presente recopilación), págs. 45-47.

lina a lo lejos, etc.). En el sintagma descriptivo, la única relación inteligible de coexistencia entre los objetos que las imágenes nos presentan sucesivamente es una relación de coexistencia *espacial*.

Ello no implica en absoluto que el sintagma descriptivo pueda aplicarse únicamente a objetos o personas *inmóviles*. Un sintagma descriptivo puede perfectamente tratar *acciones*, siempre y cuando se trate de acciones cuyo único tipo de relaciones inteligibles sea el paralelismo espacial en cualquier momento del tiempo en que se tomen, es decir, acciones que el espectador no pueda situar mentalmente de forma sucesiva en el tiempo. Ejemplo: un rebaño de ovejas en marcha (imágenes de las ovejas, del pastor, del perro, etc.). En el cine, como en todas partes, la descripción es una modalidad del discurso, y no una propiedad sustancial del objeto de ese discurso; el mismo objeto es *descriptible* o *narrable*, según la lógica propia de lo que de él se nos dice.³²

V

Todos los sintagmas cronológicos distintos al sintagma descriptivo son *sintagmas narrativos*, es decir, sintagmas en los que la relación temporal entre los objetos vistos en la imagen *supone consecuciones* y no sólo *únicamente* simultaneidades.³³ Pero en el interior de estos sintagmas narrativos se presentan dos casos: el sintagma puede entremezclar *varias* consecuciones temporales distintas o por el contrario consistir en una única consecución que englobe a la totalidad de las imágenes. De este modo se distingue el sintagma narrativo alternado (o *sintagma alternado* a secas) de los distintos tipos de sintagmas narrativos lineales.

El sintagma alternado es bien conocido por los teóricos del cine con los nombres de «montaje alternado», «montaje paralelo», «sincronismo», etc., según los casos. Ejemplo-tipo: imagen de los perseguidores, a continuación imagen de los perseguidos, luego imagen de los perseguidores, etc. Definición: el montaje presenta por alternancia dos o más series de acontecimientos de manera tal que en el interior de cada serie las relaciones temporales son de consecución, pero entre las series tomadas en bloque la relación tem-

32. Veremos un buen ejemplo de ello en el segmento autónomo nº 45 del filme *Adieu Philippine* (véase más adelante, págs. 188-189).

33. Ya que en las narraciones fílmicas *también* encontraremos simultaneidades: el filme, incluso cuando narra, emplea la imagen, y esta última se caracteriza por mostrar muy a menudo varias cosas a la vez. No es, por lo tanto, la *presencia de lo simultáneo* sino la *ausencia de lo consecutivo* lo que permite resolver, en el cine, el problema de «¿Descripción o narración?».

poral es de simultaneidad (lo que se puede traducir con la fórmula: «Alternancia de las imágenes = simultaneidad de los hechos»).

VI

En el interior de los *sintagmas narrativos lineales* (= una consecución *única* que enlaza a todos los actos vistos en la imagen), una nueva pertinencia permite distinguir, además, dos casos: la consecución puede ser *continua* (sin «hiatos» ni «elipses») o discontinua («momentos saltados»). Desde luego, no es necesario contar como verdaderas elipsis —es decir *hiatos diegéticos*— lo que denominaremos simples *hiatos de cámara* (= la continuidad temporal se interrumpe por una «dislocación de cámara» o por un «plano de corte», para ser retomada a continuación en el punto cronológico exacto al que había llegado entretanto).

Cuando la consecución es continua (= sin hiatos diegéticos), nos hallamos frente al único sintagma del cine que se asemeja a una «escena» de teatro o incluso a una escena de la vida cotidiana, esto es, que presenta un conjunto espacio-temporal que se experimenta sin fallas (Por «fallas» hay que entender esos bruscos efectos de aparición/desaparición, corolarios frecuentes de la propia multiplicidad de los «planos», que estudiaron los filmopsicólogos³⁵ y que representan una de las mayores diferencias entre la percepción fílmica y la percepción real). Se trata, entonces, de la *escena propiamente dicha* (o escena a secas). Era la única construcción conocida por los cineastas primitivos; todavía existe en la actualidad, pero como un tipo entre otros (se ha hecho, pues, conmutable). Ejemplo: las escenas de conversación (Que la banda sonora se vea ocupada por enunciados lingüísticos seguidos tiene como efecto hacer más probable —aunque no obligatoria— una construcción visual unitaria y sin lagunas).

Así, la escena *reconstituye* por medios ya fílmicos (tomas de imágenes separadas y ulteriormente ajustadas en *raccord*) una unidad *todavía* experimentada como «concreta»: un lugar, un momento, una pequeña acción par-

34. Junto al sintagma alternado, existe una (y quizá varias) ordenación(es) específica(s) de imágenes cuyo lugar exacto en la «lógica del filme» no se nos aparece aún con claridad. Veremos un buen ejemplo en el segmento autónomo nº 32 del filme *Adieu Philippine* (véase pág. 184) y discutiremos la cuestión a tal propósito. Hemos vinculado provisionalmente este tipo, con un interrogante, al sintagma alternado, del cual se encuentra menos alejado que los demás.

35. Sobre todo, A. Michotte Van Den Berck: «Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, nº 3-4, octubre de 1948, págs. 249-261, en especial las págs. 252-254 (el «efecto-pantalla»).

ticular y condensada. En la escena, el significante es fragmentario: varios planos que no son sino «perfiles» parciales (*Abschattungen*); el significado, sin embargo, se percibe de forma unitaria y continua. Todos los perfiles se interpretan como si se hubieran extraído de una masa común, pues lo que denominamos «visión» de un filme es de hecho un fenómeno más complejo que constantemente pone en juego tres actividades distintas (percepciones, reestructuraciones del campo, memoria inmediata) que interactúan sin cesar y van trabajando con los datos que ellas mismas se proporcionan.

VII y VIII

A la escena se le oponen las distintas clases de sintagmas narrativos lineales en las que la consecución temporal de los hechos presentados es *discontinua*. Son las *secuencias propiamente dichas*. (En el ambiente cinematográfico, el término «secuencia» se consolidó para designar una construcción propiamente fílmica, y por oposición a la «escena» del teatro; pero con el tiempo el término ha acabado por designar a cualquier sucesión de planos que formen una unidad, es decir, cualquier segmento autónomo a excepción del plano autónomo; la «secuencia» en el sentido habitual es, pues, lo que nosotros denominaríamos un *sintagma autónomo*, y nuestro cuadro incluye siete clases de sintagmas autónomos; por ello emplearemos el término «secuencias propiamente dichas» para precisar las dos clases que definiremos a continuación.)

En el interior de las secuencias propiamente dichas (= consecución única pero discontinua) se presentan dos casos: la discontinuidad temporal puede quedar sin organizar y en cierto sentido dispersa; nos contentaremos entonces con «saltarnos» los momentos que se consideran carentes de interés para la intriga; se trata entonces de la *secuencia ordinaria*, tipo sintagmático muy corriente en los filmes. Por el contrario, la discontinuidad puede estar *organizada* y convertirse en el principio mismo de construcción e inteligibilidad de la secuencia; nos encontramos entonces frente a lo que denominaremos *secuencia por episodios*. Definición: la secuencia alinea un cierto número de pequeñas escenas breves, en la mayoría de casos separadas entre sí por efectos ópticos (fundidos encadenados, etc.), y que se suceden por orden cronológico;³⁶ ninguna de esas evocaciones es tratada con toda la amplitud sintagmática que hubiese podido adquirir; el filme sólo tiene en cuenta su conjunto —y no cada una de ellas por separado—, un conjunto conmutable con una secuencia ordinaria y que por lo tanto constituye un

36. Es ésta la gran diferencia entre la secuencia por episodios y el sintagma seriado. Ya que, como puede verse, por lo demás ambos poseen numerosos rasgos en común.

segmento autónomo. En su forma extrema (es decir, cuando los episodios sucesivos están separados por una larga duración diegética), esa construcción sirve para presentar sintéticamente *evoluciones lentas y de sentido único*. Ejemplo: en *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles, la secuencia que presenta el progresivo deterioro de las relaciones afectivas entre el protagonista y su primera esposa, a través de una serie cronológica de rápidas alusiones a las comidas compartidas por la pareja en un clima cada vez menos afectuoso, alusiones que las sucesivas panorámicas en barrido encadenan directamente entre sí a lo largo de varios meses de desgaste sentimental. De forma menos espectacular, pero estructuralmente idéntica, la secuencia por episodios sirve para representar, mediante una serie de síntesis (menos «impresionantes») regularmente distribuidas, distintas clases de progresiones diegéticas menores y de duración total más modesta, *aislando* sistemáticamente algunos de sus «momentos» sucesivos. (En breve veremos varios ejemplos en diferentes pasajes del filme *Adieu Philippine*.)

Tanto la secuencia ordinaria como la secuencia por episodios son *secuencias* en el sentido propio —incluso extracinematográfico— del término: idea de consecución única + idea de discontinuidad. No obstante, en la secuencia por episodios, cada una de las imágenes que participa de la consecución aparece netamente como el resumen simbólico de un *estadio* en una evolución de considerable longitud que la secuencia global condensa. En la secuencia ordinaria, cada una de las unidades de relato presenta simplemente uno de los momentos no pasados por alto (no saltados) de la acción. De ello se deriva que en el primer caso cada imagen vale más que por sí misma³⁷ y es experimentada como si hubiese sido extraída de un grupo de otras imágenes posibles que representasen una fase de un proceso³⁸ (lo que

37. Ello, desde el nivel de la denotación (sentido literal del filme) y porque constituye, por así decirlo, la regla misma de este tipo de sintagmas. El hecho de que en el nivel de las connotaciones (resonancias afectivas, prolongaciones simbólicas, etc.) toda imagen valga más que por sí misma es otro problema, ajeno al presente análisis.

38. Esta circunstancia explica que, en nuestra primera versión del cuadro de la gran sintagmática (véase *Communications* 8, pág. 122), vinculásemos este tipo de montaje a una categoría «frecuentativa» (con las reservas, no obstante, que implicaba la denominación de «semi-frecuentativo»). Pero, de hecho, esta construcción consistente en cierto modo en *delegar* en una imagen la tarea de *ejemplificar* un conjunto virtual de otras imágenes, reposa en una forma de *condensación*, más que en cualquier forma de *iteración* (y la iteración tampoco interviene en el nivel del sintagma tomado en conjunto, ya que las imágenes, como las fases correspondientes de la evolución que el filme pretende resumir, se suceden en orden cronológico). El tipo sintagmático que aquí analizamos no tiene, en consecuencia, *en sí mismo* nada de frecuentativo. En cambio, es susceptible, como algunos de los ocho grandes tipos restantes de montaje (véase pág. 144, nota 25), de aparecer en ocasiones en una variante especial donde se le añade una modalidad frecuentativa: de ahí nuestro error inicial.

no impide que, respecto al conjunto del sintagma, cada una de esas evocaciones se sitúe en su lugar sobre el eje temporal), mientras que en la secuencia ordinaria cada imagen sólo representa aquello que representa.

Con todo, la secuencia ordinaria constituye, ya de por sí, una unidad narrativa más específicamente fílmica y más alejada de las condiciones de la percepción real que la escena de cine (y *a fortiori* la escena de teatro); a diferencia de la escena, la secuencia no es el lugar donde coinciden —aunque sólo sea en principio— el tiempo de la pantalla y el tiempo diegético (tiempo del significante y tiempo del significado). La secuencia se basa en la unidad de una acción más compleja (aunque sigue siendo única, a diferencia de lo que tiene lugar, por ejemplo, en el sintagma paralelo o en el sintagma seriado), acción que «pasa por alto» aquellas de sus propias partes que pretende pasar por alto, y que, por consiguiente, puede desarrollarse en lugares múltiples (contrariamente a la escena). Ejemplo-tipo: las secuencias de huida (donde se da una especie de unidad de lugar, pero esencial y ya no literal: es el «lugar de la huida», es decir, la paradójica unidad de un lugar móvil). En el interior de la secuencia, pues, encontramos hiatos diegéticos (y no sólo hiatos de cámara, como en la escena), pero esos hiatos se consideran insignificantes —como mínimo en el plano de la denotación—³⁹, y se distinguen así de los que señala el fundido a negro o cualquier otro efecto óptico *entre dos segmentos autónomos*;⁴⁰ estos últimos se consideran sobre-significantes, incluso en cuanto a la denotación: nada se nos dice de ellos, pero sin embargo se nos dice que habría mucho que decir sobre ellos (el fundido a negro es un segmento que no muestra nada, pero que es muy visible), y se considera que los «momentos pasados por alto» que de este modo se subrayan han ejercido (a diferencia de los hiatos diegéticos interiores a la secuencia) una influencia en la evolución de los acontecimientos narrados por el filme, y que en cierto modo son necesarios, pese a su ausencia, para la intelección literal de lo que viene a continuación.

Esta segunda versión de nuestro cuadro de la gran sintagmática no es forzosamente la última,⁴¹ ya que la investigación siempre se caracteriza por

39. Ya que para captar los significados de connotación (y especialmente del *estilo* de los distintos filmes y cineastas), el número y la naturaleza de estos hiatos son evidentemente de gran importancia.

40. Ello no implica, evidentemente, que haya *siempre* un efecto óptico entre dos segmentos autónomos contiguos.

41. Es posible, en particular, que el plano autónomo (actualmente el tipo n° 1 del cuadro) sea una clase de tipos más que un tipo definitivo, puesto que abarca construcciones de imágenes muy numerosas y variadas; es el único de nuestros tipos en incluir tantos subtipos, y

ser progresiva y la semiología por ser un trabajo paciente. Además, las exigencias conocidas en lingüística con el nombre de *formalización* casi siempre provocan que el trabajo se desarrolle en etapas, sobre todo en un territorio aún mal explorado semiológicamente. A fin de cuentas, quizá lo más importante no es que una determinada construcción de imágenes, considerada aquí bajo un solo tipo, sea un día analizada más acertadamente (por nosotros o por otros) como correspondiente, según los casos, a dos tipos distintos o cualquier otro ajuste similar. La semiología del cine se encuentra sólo en sus inicios. Precisamente por eso, sin embargo, nos propusimos aquí dar una idea de los problemas que deberá afrontar quien pretenda aplicar los métodos de inspiración lingüística a un territorio como el del filme, donde todavía no han sido aplicados.

6. RELACIONES ENTRE LA GRAN SINTAGMÁTICA Y LA NOCIÓN DE «MONTAJE» CINEMATOGRAFICO

Cada uno de los ocho grandes tipos sintagmáticos —salvo el plano autónomo, para el cual el problema no se plantea— puede realizarse de dos maneras: recurriendo al *montaje propiamente dicho* (como sucedía casi siempre en el cine del pasado) o bien recurriendo a *formas de ordenación sintagmática más sutiles* (como suele ser el caso en el cine moderno). Las

quizá esta especie de «hernia» esconda una *insuficiencia de formalización* en el punto correspondiente. Por otra parte, veremos en breve (véase más adelante, págs. 155-156) que el plano autónomo, en cierto modo, es un tipo susceptible de «contener» a todos los demás. Por último, podemos señalar que la primera de nuestras dicotomías —precisamente la que «aisla» al plano autónomo de los siete tipos restantes, es decir de todos los sintagmas— se basa en una característica del *significante* (= «¿Un solo plano o múltiples planos?»), mientras que las demás, que permiten realizar distinciones entre sintagmas mismos, operan a partir del significado (pese a diversas marcas identificables en los significantes correspondientes). Por estas tres razones, puede que sea necesario revisar el estatuto del plano autónomo, y que ello comporte en consecuencia ciertos cambios en la economía general del cuadro. ¿Es posible incluso que existan *dos* cuadros de la sintagmática de la banda de imágenes (eventualmente muy similares entre sí, o como mínimo *homólogos* en muchos puntos), el de los sintagmas y el de las combinaciones interiores al plano autónomo (sintagmática «libre» y sintagmática «ligada», como para los morfemas de la lingüística americana)? La situación se asemejaría entonces —metodológica, si no sustancialmente— a la de muchas lenguas cuyo sistema fonológico se deja aprehender más claramente si se lo concibe como constituido por dos subsistemas, el de las «vocales» y el de las «consonantes».

Recordemos igualmente que los problemas planteados por el conjunto de nuestros ex-«sintagmas alternantes» (véase más arriba, págs. 127-128 con la nota 43, y pág. 144 con la nota 25) no están del todo resueltos, como demuestra la discusión en torno al segmento autónomo n° 32 del filme *Adieu Philippe* (véase más adelante, págs. 184-185 con la nota 9).

ordenaciones que evitan el *collage* (= rodaje en continuidad, planos largos, planos secuencia, tomas «en profundidad de campo», empleo de los recursos de la «pantalla ancha», etc.) no por ello dejan de ser construcciones *sintagmáticas*, actividades de montaje en sentido amplio, como demostró con acierto Jean Mitry.⁴² Aunque es cierto que el montaje concebido como manipulación irresponsable, mágica y omnipotente ha sido «superado», el montaje como *construcción de una inteligibilidad por medio de «acercamientos» diversos* no ha sido «superado» en modo alguno, porque el filme es de todos modos *discurso*, es decir lugar de co-ocurrencia de distintos elementos actualizados.⁴³

Ejemplo: una descripción fílmica puede realizarse en un solo «plano», sin recurrir al montaje, mediante simples movimientos de cámara: la estructura inteligible que vincula a los diferentes *motivos* presentados será la misma que la que une a los diferentes *planos* de un sintagma descriptivo clásico. El montaje propiamente dicho representa una forma *elemental* de la gran sintagmática del filme, ya que cada «plano» aísla en principio un motivo único: por ello, *las relaciones entre motivos coinciden con las relaciones entre planos*, y su análisis resulta más sencillo que el de las formas *complejas* (y culturalmente «modernas») de la sintagmática cinematográfica.

Consecuencia: un análisis más profundo de la sintagmática de los filmes *modernos* exigiría una revisión del estatuto del plano autónomo —como mínimo en su forma de «plano secuencia»—, ya que hasta cierto punto es susceptible de albergar construcciones de imágenes que siguen apareciendo, en los siete tipos sintagmáticos restantes, «en estado libre». (Es precisamente este fenómeno lo que traduce toscamente, mediante una simple yuxtaposición de palabras, la habitual expresión de «plano secuencia»).

7. NOTA SOBRE LA EVOLUCIÓN DIACRÓNICA DE LOS CÓDIGOS CINEMATOGRAFICOS

La gran sintagmática del cine no es inmutable; tiene su diacronía. Evoluciona *de modo netamente más rápido que las lenguas*, circunstancia que se debe a que el *arte* y el *lenguaje* se interpenetran mucho más en el cine que en el territorio verbal. El cineasta inventivo ejerce mayor influencia sobre la

42. «Les formes» en *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions Universitaires, 1965, tomo II págs. 9-61.

43. Sobre este punto, véase «“Montage” et discours dans le film. Un problème de sémiologie diachronique du cinéma» (texto no reproducido en la presente recopilación). En *Hommage à André Martinet*, miscelánea, 1968.

evolución diacrónica del lenguaje cinematográfico que el escritor inventivo sobre la evolución del idioma, ya que el idioma seguiría existiendo sin el arte mientras que el cine necesita ser un arte para convertirse, además, en un lenguaje⁴⁴ dotado de un código parcial de denotación. Señalemos también que los cineastas constituyen un grupo social restringido (grupo de creación), mientras que los hablantes forman un grupo coextensivo al conjunto de la sociedad (grupo de usuarios).⁴⁵

La gran sintagmática del cine no deja de constituir por ello una codificación coherente en cada «estado» sincrónico. Una violación demasiado clara de esta codificación tal y como existe en un momento dado se ve sancionada con la ininteligibilidad, para la gran masa del público, del sentido literal del filme (ejemplo: ciertos filmes de «vanguardia»).

8. «LÓGICA NATURAL» Y CODIFICACIÓN CONVENCIONAL EN LAS ORDENACIONES FÍLMICAS

La «gramática» cinematográfica está codificada pero no es arbitraria. La distinción entre lo arbitrario y lo motivado no coincide en absoluto aquí con la existente entre lo codificado y lo «libre».

Los tipos sintagmáticos en los que la denotación no es *analógica* conservan algo *natural*⁴⁶ en la relación entre significante y significado. Así, en el sintagma alternado la denotación no es analógica, ya que las imágenes alternan mientras que los hechos se consideran simultáneos y no alternativos; no obstante, se ha podido demostrar⁴⁷ que la inteligibilidad de este tipo de montaje se basa en una especie de interpolación espontánea que el espectador practica con bastante naturalidad (= a partir del momento en que el ritmo de la alternancia se acorta lo suficiente, el espectador adivina que la serie de acontecimientos A sigue desarrollándose en la diégesis mientras aparece en la pantalla un fragmento de la serie de acontecimientos B).

Pero este carácter «natural» no es total, y por ello hablamos de codificación parcial. Entre las construcciones posibles de imágenes (que serían bastante numerosas), sólo algunas están convencionalizadas; entre los esquemas de inteligibilidad más o menos naturales (o *lógicos*) sobre los cuales

44. Sobre este punto, véase más arriba, texto n° 3, pág. 83; y «Une étape dans la réflexion sur le cinéma» (artículo no reproducido en la presente recopilación), *Critique*, n° 214, marzo de 1965, págs. 227-248, sobre todo las págs. 228-230.

45. Sobre este punto, véase más arriba, texto n° 4, págs. 123-124.

46. Sobre la manera de comprender esta noción, véase más arriba, texto n° 3 de la presente recopilación, pág. 102, nota 113.

47. Se trata del estudio de Anne Souriau ya comentado más arriba, texto n° 4, pág. 126.

podría fundar sus ordenaciones sintagmáticas el cine, sólo retiene un número muy restringido, y sólo estos últimos se convierten en esquemas de intelección *efectiva*, capaces de funcionar casi siempre ante un espectador adulto y normal perteneciente a una sociedad habituada al cine. Llama la atención lo reducido del número de ordenaciones de imágenes *cuya existencia se ha confirmado* frente a todas las que serían concebibles. Así como en la semántica existe una arbitrariedad de la lexicalización, en el cine se da una arbitrariedad de la gramaticalización.

Esta alianza entre lógica natural y codificación convencional tiene una consecuencia que ha sido puesta de manifiesto de forma más o menos clara por los psico-sociólogos, los pedagogos, los filmólogos y los especialistas del «entretenimiento popular»: la práctica del cine exige, tanto en la emisión como en la recepción, un cierto *aprendizaje*, pero este aprendizaje es *ligero* respecto al que requieren los idiomas. En el plano filogenético, la puesta a punto del lenguaje cinematográfico se produjo en unos veinte años (de 1895 a 1915 aproximadamente, es decir, de Lumière a Griffith): es mucho tiempo y a la vez muy poco. En el plano ontogenético, se ha establecido que antes de los doce años, aproximadamente, un niño que frecuenta el cine es incapaz de comprender en toda su continuidad el sentido literal de un largometraje moderno de la producción ordinaria; sin embargo, pasada esa edad lo consigue progresivamente, sin requerir una escolarización masiva comparable a la que requiere el aprendizaje de lenguas extranjeras (o incluso un buen conocimiento de la materna). Lo mismo se aplica a los adultos originarios de sociedades sin cine (África negra, etc.): en su primera toma de contacto con el cine, no comprenden de inmediato los filmes complejos de nuestras sociedades, pero luego lo consiguen con notable rapidez. Todas las investigaciones realizadas concuerdan a este respecto.⁴⁸

9. SINTAGMÁTICA Y PARADIGMÁTICA EN LA «GRAMÁTICA DEL FILME»

La gran sintagmática que acabamos de presentar *constituye al mismo tiempo una paradigmática*, porque aquello entre lo que el cineasta debe elegir en cada momento de su filme es precisamente una serie limitada de tipos de ordenación sintagmática. Por lo tanto, nos hallamos frente a unos *paradigmas de sintagmas*, y esta situación se asemeja hasta cierto punto a la

48. Sobre este problema de la *intelección filmica*, véase más arriba, texto nº3, págs. 66-68 y 96-98.

existente en la sintaxis de muchas lenguas (ejemplo: la elección entre varios tipos de «proposiciones»: «proposición final», «proposición consecutiva», etc.).

No se debe asimilar «paradigmática» a «pequeñas unidades», ni «sintagmática» a «grandes unidades», como señaló Louis Hjelmslev.⁴⁹ La distinción *entre ordenación y elección* es una cosa, la distinción *entre grandes segmentos y pequeños segmentos* es otra. Existen fenómenos sintagmáticos en el nivel de los segmentos cortos (ejemplo: la sílaba en las lenguas) y, a la inversa, fenómenos de paradigmática en el nivel de los segmentos largos (como, precisamente, los aspectos aquí presentados de la «gramática» del cine).⁵⁰

10. LA POSICIÓN RESPECTIVA DE LOS «GRANDES ELEMENTOS» Y DE LOS «PEQUEÑOS ELEMENTOS» CON RESPECTO A LA DEFINICIÓN DE UN SISTEMA SIGNIFICANTE PROPIAMENTE CINEMATOGRAFICO

Es incluso posible —aunque sería todavía algo prematuro afirmarlo con rotundidad— que la *paradigmática de grandes unidades* constituya de por sí, en cierto sentido que ahora precisaremos, la mayor parte de la paradigmática total del «lenguaje cinematográfico». A este respecto, podemos presentar ya cuatro observaciones.

I. Varios paradigmas fílmicos que quedan por examinar y que no se han tratado aquí (movimientos de cámara, estructuras internas del «plano», «fundidos» y otros procedimientos ópticos, grandes tipos de relaciones entre imagen y sonido, etc.) presentan con los paradigmas que acabamos de estudiar el denominador común de referirse a elementos sintagmáticos ya moderadamente «grandes»: la *sucesión-de-planos* entera, el *plano* entero, la *relación de «motivos»* (es decir, la relación entre dos o más «motivos» visuales o sonoros aislados del conjunto del plano, pero tomados en bloque con sus distintos aspectos perceptivos), la *relación entre aspectos de moti-*

49. «La structure morphologique», comunicación que debía presentarse en el 5º Congreso Internacional de Lingüistas, 1939 (congreso interrumpido por la declaración de guerra; la comunicación había sido impresa antes del congreso, en 1939). Reeditada en *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1959, págs. 113-138. Sobre el punto considerado: págs. 123-128.

50. Esta distinción entre dos distinciones se basa en un principio bastante simple. Pero resulta mucho menos simple discernir con claridad su punto de aplicación en el estudio de un territorio concreto y nuevo; eso es lo que en gran medida dejamos de hacer en algunas de nuestras primeras investigaciones. Sobre este punto, véase más arriba, texto nº 3, pág. 92, nota 91.

vos (constituyendo todavía cada uno de esos «aspectos», incluso aislado de los restantes aspectos del mismo objeto, una cualidad compleja y global). En términos lingüísticos, se diría que el *marco de referencia* —o el *dominio*, en el sentido de Zellig S. Harris— de las diferentes figuras propiamente cinematográficas sigue siendo marcadamente «grande», incluso cuando se trata del más «pequeño».

2. Aunque la *palabra*, desde que el cine es sonoro, representa en los filmes un elemento de gran importancia (en ocasiones, el más importante), y por más que su sola presencia introduzca en el mensaje cinematográfico total las unidades *verdaderamente* pequeñas propias de las lenguas, sólo una parte del estudio de este elemento verbal —parte que justamente procede mediante grandes segmentos— es competencia de una semiología específicamente fílmica: así sucede con el análisis de los principales tipos de relaciones entre la palabra y la imagen, entre la palabra y el resto de la banda sonora (música y «ruidos reales»), etc. Ya que al tomar en consideración los *aspectos fílmicos de la palabra* no puede olvidarse que si la palabra ha adquirido tanta importancia en los filmes es, ante todo, porque es la palabra, es decir, porque enriquece al cine con los poderes mismos del lenguaje; en esta medida, su estudio —y en concreto, naturalmente, el estudio de sus unidades más pequeñas— escapa en gran medida a la teoría del cine propiamente dicha.

3. Entre los restantes hechos de paradigmática cinematográfica que todavía están por estudiar, la mayoría es competencia de análisis *diferenciales*, es decir, de análisis que, suponiendo ya más o menos adquirido al «hecho fílmico»⁵¹, se dedican a explorar manifestaciones concretas, ya sean los diferentes *filmes* como «obras» singulares, las diferentes *partes de filmes* como «pasajes» singulares o incluso las diferentes clases de *grupos de filmes* (siempre singulares) correspondientes, según los casos, a lo que se denomina «la obra de un cineasta», el «género cinematográfico» (*western*, etc.), el «estilo» de una época, de un país productor, de una «escuela», etc. (Véase, por ejemplo, la «estilística del filme» que con notable precisión propone Raymond Bellour).⁵² Se trata, pues, en este caso de investigaciones

51. En el sentido de Gilbert Cohen-Séat (*Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, P.U.F., 1946).

52. «Pour une stylistique du film», *Revue d'esthétique*, tomo XIX, fascículo 2, abril-junio de 1966, págs. 161-178. Es evidente que excluir estudios como éstos, cuando se efectúan con rigor, del dominio de la «semiología del cine» no haría más que provocar una disputa de términos y definiciones que, en el estado actual y aún balbuciente de los estudios cinematográficos, sería inútil e insoluble al mismo tiempo; con todo, las investigaciones de este tipo, en relación con el conjunto de los trabajos que todavía están por hacer, representan una *fase* o *tarea* que es en sí misma distinta del estudio del «lenguaje cinematográfico» en general. En

que no se confunden con el estudio del lenguaje cinematográfico propiamente dicho: este último constituye un sistema signifiante autónomo, y cada filme (o parte de filme, o grupo de filmes) constituye a su vez otro sistema. Además —y pese a que en general los análisis diferenciales tienden a examinar, en promedio, elementos *más* pequeños que aquellos de los que se ocupa el estudio del lenguaje cinematográfico—, estos elementos más pequeños amenazan con seguir siendo notablemente «grandes», como mínimo en el sentido definido en el párrafo 1.

4. Por último, si un día se llega (en el estudio del filme o en el estudio de un filme determinado) a elementos que, tras confrontarse su dimensión sintagmática con el «tamaño» total de la banda, mereciesen ser calificados como más o menos «pequeños», todavía sería posible que no se encontrasen en ellos unidades discretas (ni paradigmas, por lo tanto) distintos de los que podría ofrecernos una semántica general, una semiología de las culturas, una semiología de los objetos, etc., es decir, que no se encuentren unidades discretas propias del lenguaje cinematográfico; lo que define a este último, en efecto, es una cierta manera de reproducir y ordenar «fragmentos de realidad» que en sí no tienen nada especialmente fílmico (eso es lo que se denomina «hacer un filme»); el carácter mecánico de la operación fílmica de base (la duplicación fotográfica y fonográfica) tiene como consecuencia que se integren al producto final bloques de significación cuya estructura interna sigue siendo afílmica y que obedecen a paradigmas en gran medida culturales; y cuando algunos «fragmentos de realidad» que entran en el filme se han fabricado especialmente para el filme (= noción de *puesta en escena*), esa fabricación en sí —además de no ser nunca una reconstrucción radical, ya que los objetos no se rehacen (o como mínimo, sólo los rehacen las lenguas)— no obedece en todo a sistemas propios del arte cinematográfico, sino en buena parte a esas mismas significaciones culturales que intervienen durante la filmación de un objeto o proceso más o menos preexistente.

Que se nos entienda bien: en el estado actual de la investigación filmo-semiológica (así como de la teoría semiótica general), es imposible *situar* con precisión el umbral que separa los elementos denominados «grandes» de los denominados «pequeños». ¿Acaso el límite pasa al *objeto filmado*, es

consecuencia, no importa que la estilística del filme se considere como una parte de la semiología del cine o como un estudio aparte; incluso en el dominio de lo verbal, las relaciones entre estilística y lingüística pura distan de haber sido elucidadas. Tanto en un caso como en el otro, el término de «estilística» parece muy adecuado para el género de investigaciones descritas por Raymond Bellour.

decir al «motivo» visual o sonoro (= el «automóvil» que aparece en determinada imagen, el «ruido de tren» que acompaña a otra)? Y, en tal caso, ¿cómo *segmentar y enumerar* esos «objetos»? ¿Acaso el límite pasa a situarse en el *aspecto* del objeto filmado (el «color» de ese automóvil, o su «tamaño»; la «violencia» de ese ruido de tren)? Y de ser así, ¿cómo detallar esos aspectos? ¿Es que el límite se sitúa en la *parte* de objeto filmado (el «capó» del automóvil, el «inicio» del ruido del tren)? ¿Y cómo detallar estas partes?

Son éstos otros tantos problemas que parecen provisionalmente insolubles. Precisamente, son las *lenguas* las que segmentan en unidades precisas esas mismas experiencias que el cine presenta de otro modo: de ahí que no se puedan considerar como garantizadas *para el cine* unas unidades que, de hecho, provienen directamente de la lengua materna del analista del filme; pero de ahí, *también*, que el análisis fílmico requiera una metalengua que, para concordar mejor sus significados con las realidades del filme, debe, pese a todo, tomar prestados sus significantes de una lengua natural. Simplemente, ocurre que esta metalengua se encuentra aún en sus primeros balbuceos.

Y no obstante, el umbral entre elementos «grandes» y «pequeños» del filme, si bien es todavía muy incierto en cuanto a su *emplazamiento*, no lo es en cuanto a su existencia. Ello se debe a dos razones que, sin duda, no son más que una.

1. Incluso en los casos en que la filmación «manipula» al máximo la cosa filmada —sea por la *puesta en escena* previa, por el *rodaje* en sí (incidencia angular y distancia axial de la toma de imágenes, elección de la película y focal utilizadas, etc.) o por la *planificación* y el *montaje* (= ordenación discursiva de las distintas tomas)—, le resulta imposible analizar y reconstruir lo que manipuló *más allá de cierto grado*: imposibilidad que se debe al mínimo incoercible de fidelidad fotográfica, es decir —pese a todo—, al carácter mecánico de la operación fílmica básica. Incluso en los trucajes, los fragmentos concretos no están trucados; y en aquellos trucajes que no se basan en una descomposición sino en una alteración global (como la aceleración), ciertos *aspectos* no están trucados (en la aceleración, se conservan la *forma* y la *dirección* del movimiento). Así, por mucho que desplazemos de manera pronunciada el umbral entre lo «grande» y lo «pequeño» hacia lo pequeño, siempre encontraremos, más allá de ese umbral, elementos que merecerán ser denominados *con precisión* «pequeños», si acordamos designar de este modo al nivel de tamaño por debajo del cual, y a partir del cual, el vehículo fílmico como tal ya no puede modificar en absoluto los elementos que integra, no puede sino reproducirlos y, al mismo tiempo, no puede dejar de reproducir, con sus propios elementos, todas las significaciones (literales o

diversamente simbólicas, entera o parcialmente sistematizadas) que se les vinculan *exteriormente al filme*, es decir, en la cultura.

2. Estos elementos, por «pequeños» que sean, siempre son, *desde el punto de vista semántico*, más grandes que las pequeñas unidades del lenguaje verbal (los semas de Greimas, por ejemplo), e incluso que algunas unidades lingüísticas ya moderadamente grandes (como la palabra). En los ejemplos de «motivos» o aspectos de motivos que acabamos de mencionar, el más pequeño de los elementos fílmicos aportaba ya una *cantidad de información* para la cual las lenguas deberían emplear como mínimo una frase: de ello se deriva que *para una masa semántica de idéntica amplitud global*, las lenguas ofrecen ya un análisis muy complejo (puesto que esta frase comprende varios monemas, una sintaxis, etc., y lleva consigo así la totalidad del idioma), mientras que el lenguaje cinematográfico *todavía no* ha empezado a hablar. En esto el cine es un lenguaje tosco. En esto es, también, un lenguaje fino: deja hablar a otros lenguajes antes de intervenir, y lo que a continuación dice se enriquece con todo lo que él no ha dicho.

De esta manera, cuando en el filme se llega a los elementos «pequeños», la semiología propiamente cinematográfica encuentra sus límites y ve desaparecer su competencia: lo queramos o no, se nos remite a los mil vientos de la cultura, a los murmullos confusos de otras mil hablas: la simbólica del cuerpo humano, el lenguaje de los objetos, el sistema de los colores (para los filmes en color) o las voces del claroscuro (para los filmes en blanco y negro), el sentido de la indumentaria, el discurso del paisaje... En todos estos casos, y en todos aquellos que aquí olvidamos, el estudio (por otra parte indispensable) del funcionamiento propiamente fílmico de tales significaciones no nos proporcionará los paradigmas esenciales: esas grandes figuras creadoras de sentido y humanidad permanecerán confinadas en la cultura (donde deberá esclarecerlas alguna semántica profunda de carácter muy general), aun cuando su aparición dispersa en los filmes contribuya a su vez a remodelarlos en parte.⁵³

53. Más adelante, en esta misma recopilación, volveremos a este problema desde una perspectiva un tanto distinta, con ocasión de una discusión de la teoría pasoliniana de los «im-segno»: véase texto nº 8, «El cine moderno y la narratividad», págs. 233-234, con la nota 54. Véase, asimismo, la discusión sobre *La aventura*, más arriba, texto nº 3, págs. 98-99, nota 103.

Si el lenguaje verbal presenta unidades específicas desde el nivel de sus menores elementos (rasgos pertinentes fónicos y semánticos, fonemas, monemas, etc.), es porque analiza y reconstruye la experiencia humana *en su totalidad*, proporcionando a diferentes aspectos de esta experiencia unos sustitutos fónicos que en sí nada tienen en común con lo que se encargan de designar; a la inversa, si el «lenguaje cinematográfico» comienza a presentar unidades específicas sólo a partir de sus elementos de dimensiones de considerable tamaño, es porque sólo constituye un análisis y una reconstrucción *parciales* de la experiencia humana, que ordena y enuncia a su propia manera distintos aspectos de esa experiencia que al principio retoma en forma de bloques en gran medida preexistentes a su empresa. Reencontramos así, formuladas de otro modo, algunas de las constataciones predilectas de los estudiosos de la estética cinematográfica: el cine es un lenguaje de la realidad, el cine se caracteriza por transformar el mundo en discurso conservando su «mundanidad». Se observará también que es en gran parte gracias a ese carácter de reconstrucción radical que el lenguaje verbal es el lenguaje propiamente dicho, el lenguaje humano por excelencia, y que la ausencia de una virtud equivalente es en buena medida la responsable de que el lenguaje cinematográfico (semejante en ello a muchos otros conjuntos significantes) no pueda aspirar a una importancia antropológica tan vertebral, tan permanente, tan antigua y tan universal como el lenguaje propiamente dicho, incluso en ciertas sociedades industriales recientes donde las semióticas «audiovisuales» desempeñan un papel de considerable importancia.

11. FILME Y DIÉGESIS. SEMIOLOGÍA DEL CINE Y SEMIOLOGÍA DEL RELATO

Quizá el conjunto de esta exposición (y en concreto la definición de los diferentes tipos de segmentos autónomos) haya puesto de manifiesto que no resulta fácil decidir si la gran sintagmática del filme se refiere al *cine* o al *relato* cinematográfico. Ya que todas las unidades que hemos señalado son localizables *en* el filme, pero *en relación con* la intriga. Este constante vaivén de la instancia de la pantalla (significante) a la instancia diegética (significado) debe aceptarse e incluso erigirse en principio metódico, pues es el único que permite la conmutación y, por consiguiente, la identificación de las unidades (= aquí, segmentos autónomos).

Hablar *directamente* de la diégesis (como en algunos cine clubes, donde la discusión apunta directamente al argumento y a los problemas humanos que implica) no nos permitirá nunca analizar el filme, porque ello equivaldría a examinar significados sin tomar en cuenta sus significantes. A la in-

versa, pretender segmentar unidades sin tomar *en absoluto* en consideración a la diégesis (como en los «cuadros de montaje» de algunos teóricos, en la época del cine mudo) equivale a operar sobre significantes sin significados, ya que lo propio del filme narrativo es narrar.

Los segmentos autónomos del filme corresponden a otros tantos *elementos* de diégesis, pero no a «la diégesis» a secas. Esta última es el *significado lejano* del filme tomado en bloque: así, diremos de determinada película que «cuenta la historia de un amor desgraciado en el marco de la Francia burguesa y provinciana de finales del siglo XIX», etc. Los elementos parciales de diégesis, por el contrario, constituyen los *significados cercanos* de cada segmento fílmico. El significado cercano está unido al segmento mismo por vínculos indisolubles de reciprocidad semiológica, que constituyen el fundamento del principio de conmutación.

La necesidad del vaivén aquí descrito no es sino la consecuencia de un gran hecho cultural y social: el cine, que hubiese podido servir para múltiples usos, sirve de hecho casi siempre para *contar historias*, hasta el punto de que incluso los filmes teóricamente no narrativos (como los cortometrajes documentales, didácticos, etc.) obedecen esencialmente a los mismos mecanismos semiológicos que los «grandes filmes».⁵⁴

Es muy cierto que si el cine no se hubiese hecho narrativo en su totalidad, su «gramática» sería completamente distinta (y quizá ni existiría). Pero a la inversa, un relato dado recibe en el cine un tratamiento semiológico muy distinto del que recibiría en una novela, un ballet programático, un cómic, etc.

Existen, pues, dos empresas distintas y que no pueden sustituirse mutuamente: por una parte, la semiología del filme narrativo, como la que nosotros pretendemos hacer; por otra, el análisis estructural de la *narratividad* en sí, es decir, del relato considerado *independientemente de los vehículos que lo toman a su cargo* (filme, libro, etc.).⁵⁵ Como se sabe, el estudio de la narratividad suscita actualmente gran interés, y un investigador como Claude Brémont concentra sus trabajos en esa «capa significativa» muy precisa que constituye el relato antes de la intervención de los «soportes» narrativos; compartimos plenamente las conclusiones de dicho autor en cuanto a la autonomía de la capa propiamente narrativa:⁵⁶ el *acontecimiento narrado*,

54. Sobre este «encuentro entre el cine y la narratividad» y su importancia, véase más arriba, en los textos n° 3 (págs. 70-74) y n° 4 (págs. 116-119).

55. En el texto n° 2 de la presente recopilación, titulado «Notas para una fenomenología de lo narrativo», hemos adoptado esta segunda perspectiva.

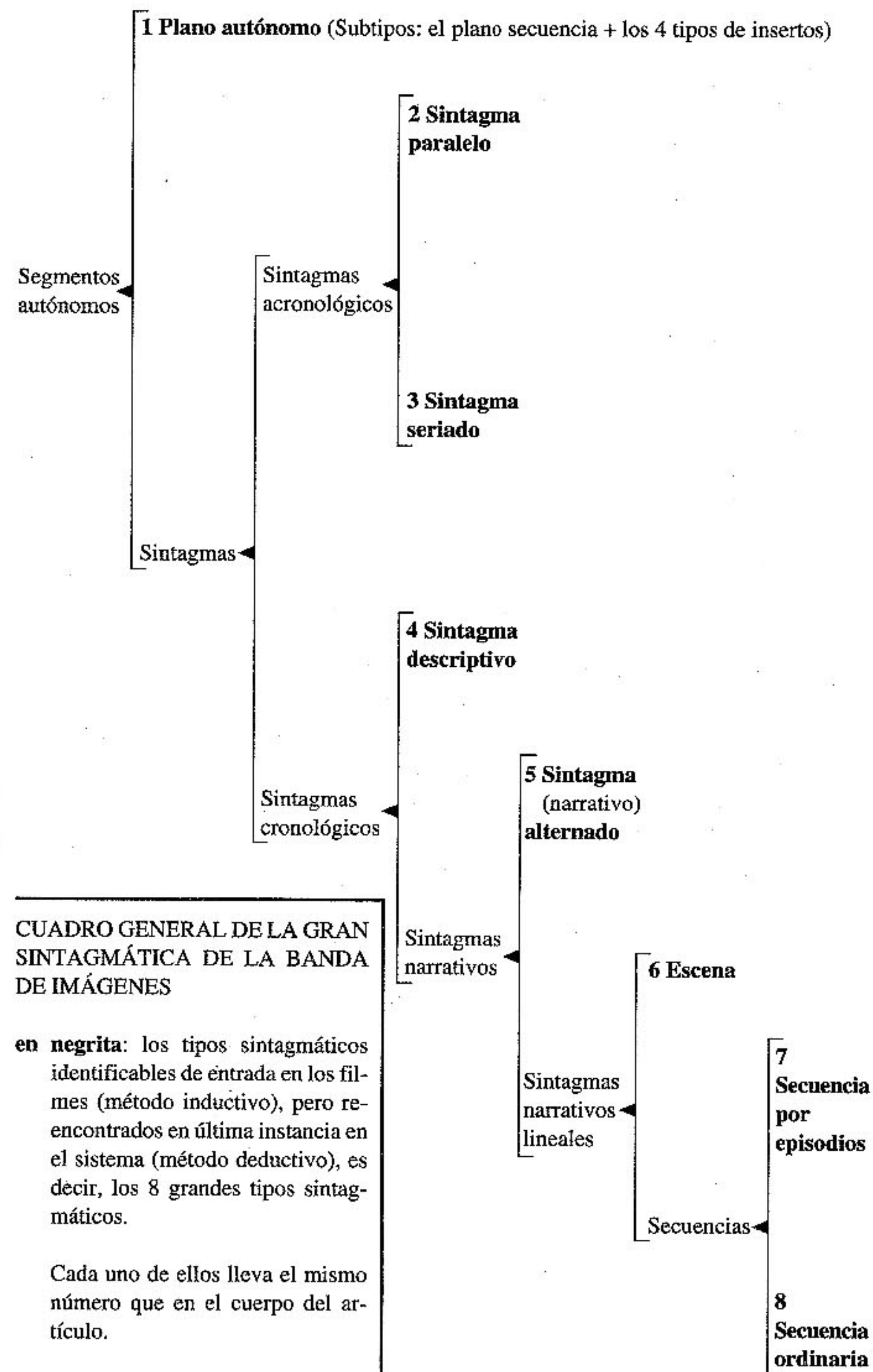
56. Véase, en especial, «Le message narratif» (*Communications*, n° 4, 1964, número especial «Recherches sémiologiques», págs. 4-32), y en particular las págs. 31-32, y «La logique des possibles narratifs», misma revista, n° 8, 1966, número especial «L'analyse structurale du récit», págs. 60-76.

que constituye un significado para la semiología de los vehículos narrativos (y, especialmente, del cine), se convierte en un significante para la semiología de la narratividad.

CONCLUSIÓN

La noción de «gramática cinematográfica» se encuentra hoy muy desprestigiada; se tiene la impresión de que no existe. Pero es porque no se la ha buscado donde debiera buscársela. Siempre se ha hecho referencia implícita a la *gramática normativa de lenguas particulares* (= las lenguas maternas de los teóricos del cine), mientras que el fenómeno lingüístico y gramatical es infinitamente más vasto y se refiere a *las grandes figuras fundamentales de la transmisión de toda información*. Sólo la lingüística general y la semiología general (disciplinas no normativas, simplemente analíticas) pueden suministrar «modelos» metodológicos apropiados para el estudio del lenguaje cinematográfico. No basta, por lo tanto, con verificar que no existe nada en el cine que corresponda a la proposición consecutiva francesa o al adverbio latino, fenómenos lingüísticos infinitamente particulares, no necesarios, no universales. El diálogo entre el teórico del cine y el semiólogo no puede establecerse más que desde un punto situado muy por encima de esas especificaciones idiomáticas o esas prescripciones conscientemente obligatorias. *Lo que se necesita comprender es el hecho de que los filmes se comprendan*. La analogía icónica no podría dar cuenta por sí sola de esta inteligibilidad de las co-ocurrencias en el discurso cinematográfico. Ésta es la tarea de una gran sintagmática.

*Cuadro general de la gran
sintagmática de la banda de imágenes
—en la página siguiente—*



TERCERA PARTE

EL ANÁLISIS SINTAGMÁTICO DE LA BANDA DE IMÁGENES

El trabajo que constituye esta tercera parte se ha llevado a término con la colaboración de Michèle LACOSTE.

6. Cuadro de los «segmentos autónomos» del filme *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier

En el siguiente cuadro los segmentos autónomos se han indicado por orden de aparición en el filme.

Se los ha identificado con referencia a los criterios expuestos en el capítulo 5 del texto nº 5 de la presente recopilación (págs. 142-155), criterios que permiten definir los diferentes tipos gracias a dicotomías sucesivas.

Este trabajo, de considerable extensión, se resumirá aquí, y sólo aparecerá en forma detallada en su inicio y en los casos difíciles o dudosos.

También se ha anotado la puntuación fílmica. Pueden presentarse tres casos:

- dos segmentos se yuxtaponen por montaje de corte ordinario (en este caso hemos anotado, por ejemplo, para los dos primeros sintagmas: 1-2 = cero);
- un procedimiento óptico se interpone: fundido a negro, fundido encadenado, cortinilla, etc. (Lo mencionamos entonces con la nomenclatura completa);
- la ausencia voluntaria y chocante de cualquier *significante* de puntuación en un punto de la cadena fílmica en donde se pudiese esperar (por ejemplo, entre dos segmentos muy distintos en tema o tono) tiene como consecuencia que se manifieste un *significado* de puntuación muy intenso (es un caso de énfasis mediante el signo cero). Podríamos denominarlo, en oposición al montaje de corte ordinario, el *montaje de corte con efecto*. Es el equivalente fílmico del asíndeton. (Lo mencionamos con su nomenclatura completa cuando aparece en el filme.)

1 : Sintagma seriado

El filme comienza con una veloz sucesión de planos contrastados que representan aspectos parciales de un plató de televisión donde se afanan músicos, cámaras y técnicos. Aquí el único tipo sintagmático que puede prestarse a confusión con el sintagma seriado es la secuencia. Pero los personajes, poco individualizados a propósito, son captados fugazmente y luego abandonados por la cámara sin que su actividad se organice en una consecución real. Sus actos no se siguen en su desarrollo vectorial, sino simplemente se los elige como representativos de una cierta realidad: el trabajo en la televisión. La televisión en tanto universo propio, y en general el rodaje de las películas, constituyen un motivo constante en *Adieu Philippine*. Jacques Rozier quiso significarlo aquí mediante un procedimiento específicamente cinematográfico: mezcla en un conjunto rítmico de imágenes contrastadas cuyo denominador común es el poder de evocar dicha atmósfera particular. El primer sintagma tiene, pues, la función de emplazar al filme bajo el signo del «motivo cine-televisión», que subyacerá a la intriga.

Una dificultad surge en el momento de *delimitar* la unidad, ya que el plano n° 8 debe vincularse a los anteriores aunque sea inseparable de la secuencia siguiente. En el transcurso de ese plano de considerable duración, la cámara muestra, como antes, el plató de televisión, se dirige luego a un camaraman junto al que se encuentra Michel, el protagonista del filme. Se nos da a entender que falta una pieza de una cámara y que el operador le encarga a Michel que vaya a buscarla. Empieza entonces la acción real —personajes individualizados siguiendo un fin preciso— y, al mismo tiempo, el diálogo, marca redundante del cambio de unidad. Nos encontramos, pues, ante un fenómeno de encabalgamiento bien conocido en semiología y frecuente en el cine: el último segmento de una gran unidad es también el primero de la unidad siguiente.¹

2 : Secuencia

1-2 = cero

Ninguna puntuación separa los dos primeros sintagmas; el encabalgamiento lo impide. La nueva unidad que se presenta corresponde a la definición de la secuencia: acción única presentada en orden cronológico, pero con ciertos momentos que se pasan por alto. El filme muestra a Michel saliendo del estudio en busca de un auricular. Se encuentra con dos chicas en

el vestíbulo, entra en el camión de control de la televisión donde está el realizador, cuando vuelve encuentra de nuevo a las dos chicas y las invita a entrar con él en el plató. Se cita con ellas en un café tras finalizar la emisión.

A través de este resumen, quizá se haya detectado una alternancia entre las escenas de trabajo y las del encuentro con las dos jóvenes, pero esta alternancia, apenas esbozada, se presenta como la sucesión diegética de los actos del protagonista y no posee estatuto semiológico propio:² no se puede hablar, entonces, de sintagma alternado.

3 : Escena

2-3 = montaje por corte con efecto.

La escena comienza con la irrupción en primer plano de una imagen que representa un *juke-box* en un café (= montaje por corte con evidente efecto de puntuación). Sentados a una mesa del café están Michel y las dos muchachas, Juliette y Liliane. Durante el diálogo con el camarero y la posterior conversación entre los tres amigos, una serie de planos-contraplanos muestra alternativamente a cada uno de los interlocutores mientras habla. La alternancia de los planos del camarero, de Michel, de las dos chicas no perturba la unidad de la acción: una conversación en el café. Este carácter fragmentario del significante es una particularidad de las escenas de cine. La impresión de continuidad no emana de la constante co-presencia de todos los elementos diegéticos, como en el teatro o en el plano autónomo, sino de la yuxtaposición de planos parciales que en conjunto alcanzan otra clase de continuidad. Para verificar que se trata de una escena y no de un sintagma alternado, podemos intentar conmutarla mentalmente con un plano autónomo. La conmutación es perfectamente posible: una toma única habría permitido tratar el mismo tema sin diferencia alguna, salvo de connotación. La alternancia, mero vaivén de la cámara, no posee en este pasaje ninguna función *distintiva*.

El significante fílmico, en este sintagma, es igualmente discontinuo en otro sentido, porque un plano en inserto se desliza en su interior y secciona la escena en dos segmentos. Pero a ambos lados de este plano las dos partes se unen sin ruptura alguna, ya que los personajes y el diálogo se retoman, tras la interrupción, en el mismo momento en que habían sido abandonados. Por otra parte, el inserto no introduce ninguna información nueva que modifique la continuación del sintagma: sirve para ilustrar la divertida presunción de Michel, que se expresa a través de múltiples signos a lo largo de la escena.

1. Piénsese en ciertas construcciones musicales.

2. Sobre este punto, véase más adelante, pág. 184, nota 9.

Por lo que respecta a la discriminación, a veces delicada, entre escena y secuencia, remitimos a la distinción propuesta más arriba (pág. 151) entre los hiatos de cámara, aquí muy numerosos, y los hiatos propiamente dichos, que afectan a la diégesis, de los que no hay rastro en la presente escena.

4 : Plano autónomo

3-4 = cero.

Una breve imagen, insertada sin puntuación en el sintagma anterior, muestra a Michel en el estudio. Mientras acaba de presumir ante las chicas del papel fundamental que desempeña en la televisión («Si me equivoco, la emisión se detiene»), el plano-flash le pone en su verdadero lugar: mientras los técnicos cualificados trabajan, le vemos sentado a un lado sin hacer nada. Este plano, enclavado en la escena, es ajeno al contexto inmediato —el café—, pero no a la diégesis, aunque no se nos ofrezcan precisiones cronológicas al respecto; poco importa en qué momento del pasado tuvo lugar efectivamente este episodio, sólo cuenta su valor de oposición respecto al sintagma que lo acoge. El humor nace de la alusión, en medio de la conversación presente, a la actitud de Michel en otra situación de la vida, ya evocada al iniciarse el filme. Este estatuto interpolado, pero «real» y no «subjetivo» define al inserto diegético desplazado.

5 : Secuencia por episodios

3-5 = fundido encadenado

El conjunto de la secuencia narra una salida de Michel con las dos chicas. El relato está organizado en tres breves escenas bien distintas, extraídas de los numerosos episodios semejantes que han constituido esa jornada dominical. El tiempo de la secuencia está muy contraído con respecto al tiempo de la diégesis, que es de varias horas. Una tal voluntad de elipsis es característica de la secuencia por episodios.

Los tres breves episodios sólo tienen sentido tomados en conjunto, pues cada uno de ellos se trata de manera demasiado alusiva para poder tener algún tipo de autonomía:

1. — Estación parisina. Michel se encuentra con Liliane y Juliette, con las que se había citado.

2. — Campo. Los tres caminan por un campo y se hacen bromas.

3. — Pista de aviación. Hablan mientras miran los aviones.

El efecto de síntesis se ve subrayado por la puntuación interna: montaje por corte entre episodios distantes en el espacio, y por lo tanto, en el tiempo. Además, la continuidad del diálogo durante toda la secuencia, a través de lugares distintos, asegura dos funciones complementarias: provoca al sentido común del espectador y al mismo tiempo acentúa por antítesis la separación de los episodios, concretando por su misma presencia la unidad de la secuencia.

6 : Escena

5-6 = fundido encadenado.

Esta escena tiene lugar otro domingo, ante un café en el que Michel se encuentra con algunos amigos. Su conversación versa sobre un automóvil que pretenden comprar en común. Como en toda escena, el tiempo filmico (duración de los planos que componen el segmento) coincide con el tiempo diegético: el encuentro entre los amigos ha durado, realmente, unos instantes.

Si nos ocupásemos de las *grandes partes* del filme, deberíamos unir esta escena a un conjunto más vasto que integraría también a la secuencia siguiente y a la escena nº 8 en una vasta unidad de relato. Pero en el nivel de los sintagmas autónomos, prevalecen las características *contrastivas*:³ de una *escena* de conversación, pasamos a una *secuencia* centrada en torno a una acción.

7 : Secuencia por episodios

6-7 = fundido encadenado.

Una acción, en efecto (probar el automóvil), es lo que confiere unidad a esta secuencia fragmentada en varios episodios. La concentración del tiempo diegético es clara: lo que duró varias horas se relata en unos pocos minutos. Es sistemática, porque los episodios mantenidos son decididamente distintos, aunque sucesivos (en una secuencia ordinaria, los hiatos tienden por el contrario a ser insignificantes, a anularse en la percepción del espectador).

El relato se divide en cinco episodios:

3. En el sentido de André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, A. Colin, 3ª ed., 1963, pág. 52 (trad. cit.).

1. Garaje: el grupo de amigos examina el automóvil.
2. Planos del automóvil en marcha hacia delante y luego hacia atrás.
3. Automóvil averiado.
4. Automóvil en marcha. Dentro, los amigos cantan. Siguen a unas chicas.
5. Interior del automóvil. Han subido las chicas y participan en la conversación.

El impacto de las imágenes se ve reforzado por la utilización del montaje por corte con efecto *entre los episodios*: así pasamos, por simple yuxtaposición, del automóvil rodando velozmente al automóvil averiado.

8 : Escena

7-8 = cero.

Al empezar la escena, vemos detenerse el automóvil frente al Café des Sports, ya conocido por los espectadores. Michel baja, va a saludar a un amigo, Dédé, y luego regresa con el grupo de amigos para hablar de la compra del automóvil.

Creemos que esta unidad no debe unirse a la secuencia precedente, sino que forma por sí misma un segmento autónomo. Nos induce a pensar así la irrupción de un elemento ajeno al tema del automóvil (= Dédé); el encuentro entre Michel y Dédé es inseparable de lo que a continuación va a suceder. Añadiremos que se produce aquí un efecto de simetría con respecto a la escena nº 6, de la cual ésta constituye, como mínimo en el plano formal, una especie de variante repetitiva: después de un viaje por lugares indiferenciados reaparece el mismo cuadro familiar, lugar de una conversación similar. Una escena de cierre, más allá de la secuencia central, responde a la escena de apertura de esta sucesión narrativa que forman los segmentos 6, 7 y 8.

9 : Escena

8-9 = cero.

Ese mismo domingo, al mediodía, los padres de Michel comen con unos amigos. Michel y Dédé llegan con retraso y se reúnen con ellos, mientras una animada conversación opone a padres e hijos. Esta escena, de construcción muy simple, no plantea problemas de notación.

10 : Escena

9-10 = fundido encadenado.

Mismo espacio, mismos personajes, algunos instantes más tarde. La mera lectura de la imagen permite identificar el pasaje como una nueva unidad: la comida, apenas iniciada al final de la escena anterior, ya ha terminado, y sobre la mesa vemos tazas de café. Pese a esta marca diegética y pese a los cambios en el desarrollo de la conversación, se ha juzgado necesario introducir una puntuación para dar a entender mejor la existencia de un hiato entre los dos momentos de la comida. El efecto de puntuación del fundido encadenado corresponde a la intención del director de tratar este episodio en dos sintagmas distintos.

11 : Escena

10-11 = fundido a negro.

Breve escena durante la cual vemos a las dos muchachas, Juliette y Liliane, esperando en el vestíbulo de un estudio de proyección. Comprendemos que han rodado un filme publicitario para un productor, Pachala, y que éste ha de llegar con un cliente para visionar el copión. Unidad de lugar, coincidencia entre tiempo fílmico y tiempo diegético: se trata de una escena.

12 : Sintagma alternado

11-12 = cero.

En el estudio de proyección, vemos alternativamente la sala (donde se han reunido las dos chicas, Pachala y el cliente) y la pantalla sobre la que desfila el copión de un filme publicitario fallido. A lo largo de la proyección, cada vez más jocosa, se intercalan los planos de los espectadores. Las dos series no se desarrollan con pareja intensidad: toda la originalidad de este pasaje se basa en la utilización del material publicitario. Pero los planos de los espectadores no son lo suficientemente fragmentarios y se repiten con demasiada intencionalidad como para considerarlos meros insertos.⁴ Además, entre las evocaciones de los espectadores, como mínimo una (por lo demás semejante al resto) incluye dos planos consecutivos.

Si considerásemos este segmento autónomo como una escena interrumpida por insertos diegéticos desplazados considerados «contemporáneos», daríamos cuenta sin duda de la literalidad de los acontecimientos narrados,

4. Para estos problemas, véase más adelante, pág. 184, nota 9.

pero no de la construcción que preside su narración; el efecto de alternancia es manifiestamente sistemático y concertado.

La diferencia de estatuto diegético entre las dos series entrecruzadas (procedimiento del «filme dentro del filme») caracteriza a esta variante del sintagma alternado en la que una de las sucesiones narrativas condiciona a la otra sin reciprocidad posible: el filme publicitario provoca la irritación del cliente, la risa de las jóvenes, la resignación de Pachala, pero naturalmente no es modificado por la acogida que recibe.

Precisemos, por último, que la alternancia regular entre la pantalla y la sala corresponde a una relación global de simultaneidad entre estas dos series: mientras vemos los rostros de los espectadores, nadie pone en duda que las pruebas siguen desfilando por la pantalla.

13 : Escena

12-13 = cero.

Lugar de la escena: la antesala del estudio de proyección. El cliente se va muy descontento. Pachala intenta retenerle.

14 : Plano autónomo

13-14 = fundido a negro.

Pachala toma el ascensor con Juliette y Liliane; plano autónomo conmutable con una escena (plano secuencia).

15 : Secuencia

14-15 = fundido encadenado.

En la calle, Liliane se va con Pachala. Entran en un automóvil que, poco después, se avería. Esta secuencia corta es un ejemplo de caso dudoso: se halla muy próxima a la escena, porque la discontinuidad temporal es débil e incluso incierta. La continuación del filme no permite decidir con claridad si se ha pasado por alto algún instante desde la entrada en el automóvil y la avería. Nos parece, no obstante, que la coherencia del relato y de la percepción supone entre los dos planos un hiato muy débil, y que la imagen retoma al automóvil poco después del momento en que lo había dejado. Por otra parte, este segmento presenta una unidad de acción sin unidad de lugar; así pues, secuencia más que escena.

16 : Escena

15-16 = montaje por corte con efecto.

Todo un «momento» de la historia ha pasado silenciosamente entre los dos segmentos: tras abandonar el automóvil averiado, reencontramos a los personajes sentados en otro automóvil, que poco después identificaremos como taxi. El montaje por corte contribuye al efecto de sorpresa. Una serie de planos-contraplanos constituye la trama de esta escena de conversación entre Pachala, Liliane y el chófer.

17 : Plano autónomo

16-17 = fundido encadenado.

Un plano único muestra a Michel y a su amigo Daniel trabajando en el plató del estudio de televisión (plano secuencia).

18 : Plano autónomo

17-18 = fundido encadenado.

Segmento autónomo distinto del anterior y separado de éste por una puntuación, este nuevo plano se sitúa en otro lugar: la cantina, donde Michel almuerza con sus compañeros; plano secuencia, como el anterior.⁵

19 : Secuencia por episodios

18-19 = cero.

Dos episodios sucesivos, que son complementarios y sólo adquieren sentido cuando se los considera en conjunto.

1º episodio: Teléfono. La vecina de Juliette responde que la joven está ausente. Plano de Michel mientras habla por teléfono.

2º episodio: Teléfono. Liliane responde. Plano de Michel en inserto.

No se puede interpretar aisladamente ninguna de estas dos breves escenas sin renunciar a importantes significaciones. Michel llama a las dos chicas e invita a *la que encuentra* a salir con él esa noche. Mediante esta doble

5. Un plano secuencia, para nosotros, no tiene por qué ser *largo*. Es plano secuencia todo plano autónomo no interpolado (véase más arriba, texto nº 5, cap. 5, pág. 147).

composición, la secuencia «responde» a una frase un poco anterior: «¡Espera, aún no he elegido!»

Los episodios se viven del lado de las jóvenes, ya que los planos de Michel no están lo suficientemente desarrollados ni son lo bastante frecuentes como para constituir la segunda serie de un sintagma alternado.

20 a, b, c, d : Plano autónomo

19-20 = cero.

La secuencia anterior se centraba en las interlocutoras de Michel (la vecina de Juliette, luego Liliane), mientras que el propio Michel sólo aparecía en insertos (insertos diegéticos desplazados, en este caso).

Nos encontramos aquí ante un caso fronterizo como los que se dan en lingüística (problemas de los límites de la «palabra», de los significantes discontinuos, etc.). Sucede a veces que nos encontramos, dentro de un segmento autónomo A, no un inserto B sino 3 o 4 insertos B que retoman todos un mismo motivo, separados entre sí por retornos al sintagma que los acoge. Dado que la desproporción cuantitativa entre el tiempo de ocupación de la imagen por A y el tiempo de ocupación de la imagen por B es demasiado acentuada, resulta imposible codificar «sintagma alternado». A la inversa, sería artificial contar las cuatro ocurrencias del motivo B como cuatro segmentos autónomos distintos. Hemos elegido, por lo tanto, considerar estas cuatro imágenes como cuatro apariciones ligeramente variadas de un mismo inserto⁶ (Vladimir Propp se enfrentó a un problema análogo en el análisis del cuento popular ruso, con sus «triplicaciones»).

21 : Plano autónomo

19-21 = fundido a negro.

Un largo fundido a negro prepara este admirable plano secuencia, de gran continuidad lírica. El *travelling* lateral que sigue a Juliette y Liliane en su paseo por los grandes bulevares las conduce hasta una cabina telefónica (sólo entonces cesa la música que acompañaba rítmicamente a su marcha). El último «motivo» de este plano autónomo (el teléfono) constituye el punto de partida del sintagma siguiente (fenómeno de encabalgamiento).

6. Para este problema, véase más adelante, pág. 184, nota 9.

22 : Escena

21-22 = cero.

La conversación telefónica entre Michel y sus dos amigas es tratada en una escena que transcurre en el estudio de televisión, cortada por dos insertos de las jóvenes.

La insistencia en los detalles de la atmósfera del estudio (planos del jefe de emisión, de la mesa de control) y la evocación por el contrario muy rápida del rostro de las jóvenes (que nunca ocupa dos planos consecutivos) muestran que se trata de una escena con insertos y no de un sintagma alternado.⁷

23 a, b : Plano autónomo

22-23 = cero.

Dos insertos de los rostros de Liliane y de Juliette en la cabina telefónica (Para la reducción de los dos planos a una sola unidad, remitimos a las explicaciones ofrecidas a propósito del segmento nº 20). Insertos diegéticos desplazados.

24 : Sintagma alternado

22-24 = cero.

Aquí, por el contrario, nos hallamos en presencia de un sintagma alternado. Es cierto que Pachala en su oficina aparece durante más tiempo que Michel mientras habla con él por teléfono; no hay igualdad rigurosa, en este sentido, entre los dos «temas». Pero los planos de Michel son numerosos y dos de ellos se agrupan en una sucesión; no funcionan como insertos sino que constituyen una serie, que alterna con una serie más larga.⁸

Una conversación telefónica, en el cine, puede ser «presentada» de distintas maneras:

- Secuencia: Su uso es infrecuente, porque en este caso la conversación queda mutilada.
- Escena sin insertos: sólo uno de los interlocutores aparece en la pantalla (En *Adieu Philippine*, segmento nº 36).
- Escena con insertos: en medio de una escena centrada en uno de los

7. Sobre este problema, véase más adelante, pág. 184, nota 9.

8. Sobre este problema, véase más adelante, pág. 184, nota 9.

interlocutores, planos separados del otro. (En *Adieu Philippine*, segmentos nº 19 o 22).

- Sintagma alternado: los planos de los dos interlocutores se *combinan en series* iguales o desiguales (en este caso, se ha elegido esta última posibilidad).

Recordemos que el sintagma alternado se basa en el entrecruzamiento de dos o más series cuya alternancia en la pantalla se percibe como significativa de una simultaneidad diegética. ¿Corresponde a esta definición el pasaje aquí comentado?

En un sentido no, porque vemos a cada uno de los interlocutores en el momento en que habla: la alternancia de las imágenes traduciría la alternancia del diálogo y no la simultaneidad de dos acciones. Eso es lo que sucede en ciertas escenas de conversación donde los personajes, reunidos en una misma habitación, se muestran sólo cuando toman la palabra; pero entonces, esta alternancia, que no rompe la unidad de la escena, no posee valor pertinente.

El caso que nos ocupa es distinto. Pachala y Michel están situados en su escenario familiar: el primero, cuya mujer llegamos a ver, en su oficina polvorienta y llena de objetos, el segundo en el estudio, junto al jefe de emisión. Ambos están desempeñando tareas distintas —trabajo en el estudio, vida en el hogar— y en este nivel, más global, es donde entra en juego la simultaneidad: entre dos «momentos» en los que Pachala y Michel están reunidos por una conversación telefónica, pero separados por todo el espesor concreto de una situación de la vida cotidiana.

25 : Plano autónomo

24-25 = fundido encadenado.

Plano único de Pachala sentado en el primer piso de la Maison du Café (Plano secuencia).

26 : Escena

25-26 = fundido encadenado.

En idéntico lugar, un poco más tarde, una escena reúne a Pachala y Michel, este último acompañado por Daniel, uno de sus compañeros de la televisión. Evocan un proyecto de filme publicitario.

27 : Plano autónomo

26-27 = cero.

El lugar ha cambiado: es la planta baja del café, donde entran las dos muchachas buscando a Michel. El plano secuencia las sigue mientras suben las escaleras.

28 : Escena

27-28 = cero.

Idéntico lugar que en la escena nº 26; los tres hombres conversan cuando llegan Liliane y Juliette.

El motivo de que segmentemos en dos escenas (26 y 28) este pasaje del filme no es la llegada de las jóvenes (segmento 27): el plano que se les dedica podría, en efecto, ostentar el estatuto de inserto, interpolado en medio de una escena única. El criterio es aquí la presencia de un hiato entre los sintagmas nº 26 y 28. Como la conversación no se retoma en el punto en que se la había dejado, debemos suponer que han transcurrido algunos instantes entre las dos unidades del relato.

29 : Secuencia

28-29 = montaje por corte con efecto.

Un montaje por corte con efecto, subrayado por la música, introduce esta escena de considerable extensión consagrada a los preparativos de un filme publicitario y al rodaje del mismo. Si bien el lugar se mantiene único —una tienda de refrigeradores—, el tiempo es discontinuo: se nos da a entender mediante procedimientos de puntuación (fundidos encadenados) y mediante la lectura de las imágenes mismas (cansancio de los actores de este pequeño filme) que el rodaje duró bastante más de lo que se nos muestra.

30 : Escena

29-30 = fundido encadenado.

Conversación telefónica, con insertos de uno de los interlocutores. La esposa de Pachala recibe una llamada de Michel; a este último no se le ve más que unos breves instantes. En cambio, la oficina de Pachala, donde éste

duerme sobre un diván, es objeto de una extensa evocación y la escena se prolonga tras finalizar la llamada telefónica.

31 a, b, c, d : Plano autónomo

30-31-30 = cero.

Insertos diegéticos desplazados (Michel). Para la explicación de esta reducción a un solo segmento, véase unidad n° 20.

32 : Sintagma alternado (?)

30-32 = cero.

En la habitación de Liliane, las dos amigas se hacen confidencias. Liliane le cuenta a Juliette que ha salido a escondidas con Michel. La alternancia actúa aquí entre dos series distintas por su estatuto diegético: una se nos da como actual, otra como pasada y como *narrada* por una de las protagonistas.

1. Habitación de Liliane. Inicio de la conversación.
2. Liliane y Michel (*flash-back*).
3. Habitación de Liliane, luego habitación de los padres. Lugar de la conversación.
4. Continuación de la cita entre Michel y Liliane.
5. Retorno a la habitación de Liliane.

Se trata aquí de un tipo «alternado» que es relativamente infrecuente, aunque el segmento autónomo 32 de *Adieu Philippine* no sea el único ejemplo. Hay alternancia de dos series, y situación cronológica precisa de una con respecto a la otra (alternancia presente/pasado): de ahí la vinculación provisional al sintagma alternado. Pero las dos series, aun consideradas cada una en bloque, no son simultáneas, porque la serie «conversación Liliane-Juliette» es globalmente posterior a la serie «cita Liliane-Michel» (*flash-back* alternado). Esta falta de simultaneidad global diferencia al tipo aquí representado de la forma ordinaria del sintagma alternado, sin autorizar su confusión con el sintagma paralelo, en el que no se indica cronología alguna. Pero será necesario, sin duda, redefinirlo ulteriormente como un tipo específico, cuyo lugar en el cuadro de conjunto de la sintagmática queda por determinar.⁹

9. Esta cuestión es inseparable, en efecto, de un problema más amplio y más delicado. Recordemos que habíamos juzgado posible, en un momento dado, definir un tipo sintagmático (que denominábamos «sintagma alternante») únicamente sobre la base de la alternancia de las imágenes por series, y que luego rechazamos esta solución por distintas razones (So-

33 : Escena

32-33 = cero.

Dos circunstancias motivan que consideremos que se trata de un segmento distinto:

1. El relato deja de basarse en la alternancia de dos series (la conversación en sí deja de hacer alusión directa a la cita).
2. El lugar ya no es exactamente el mismo, sin que el relato haya *seguido* este desplazamiento (hiato entre los dos sintagmas).

Volvemos a encontrar a Juliette y a Liliane en la cocina, preparando la comida, las seguimos luego hasta la habitación, donde comen sobre la cama.

34 : Plano autónomo

33-34 = fundido encadenado.

El despertar de las dos chicas, a la mañana siguiente, es objeto de un plano secuencia.

bre el «sintagma alternante» y sobre los inconvenientes de esta noción, véase págs. 127-128, nota 43, y págs. 144-145, notas 25 y 26). Sin embargo, tomar en consideración estos inconvenientes —y el *aislamiento*, que es su corolario, de dos tipos alternantes particularmente netos (sintagma paralelo y sintagma alternado)— no resuelve el conjunto de los problemas planteados por el hecho de la alternancia. Este último subsiste, y todavía no hemos llegado a explicarlo de un modo que nos satisfaga. La solución supondría, quizá, que se erigiese una teoría semióticamente rigurosa a fin de dar cuenta de *dos hechos* muy «sensibles» en los filmes pero aún mal elucidados: 1° el fenómeno de lo que podríamos denominar la *transformación del inserto*: un segmento autónomo con inserto único puede perfectamente ser «transformado» en un segmento autónomo con insertos múltiples, y de ahí en un tipo *alternante*; en *Adieu Philippine*, véase por ejemplo los segmentos n°s 12, 20, 22, 24, 30 y 31. 2° la distinción entre las *alternancias verdaderas* (es decir, las que instalan en el filme una bifurcación narrativa) y las *pseudo-alternancias*, que se reducen a un vaivén visual en el seno de un espacio unitario, o bien que responden simplemente a que el *tema filmado* presenta de por sí un aspecto vagamente «alternante» bajo determinadas relaciones. Esta distinción no se ha desarrollado aún del todo, pero el ejemplo de los segmentos autónomos n°s 2, 3, 16 y 68 de *Adieu Philippine* bastará para mostrar que se plantea aquí un problema.

Estos «problemas previos» (y quizá otros que actualmente se nos escapan) permitirán, una vez resueltos, integrar mejor en nuestra «segunda versión» de la gran sintagmática la herencia del ex-sintagma alternante, que plantea problemas que actualmente se hallan en suspenso.

Desde esta perspectiva, el segmento autónomo n° 32 de *Adieu Philippine*, del cual partimos nosotros, podría aparecer como la *transformación de un inserto subjetivo* (por ejemplo, la transformación de una secuencia de conversación entre Juliette y Liliane, en la cual se habría interpolado un inserto que «visualizase» el relato que la una hace a la otra de su cita con Michel la noche anterior).

35 : Plano autónomo

34-35 = fundido encadenado.

Seguimos a Liliane y Juliette por las escaleras mecánicas de unos grandes almacenes. Durante este largo plano secuencia, hablan de un proyecto destinado a impedir que Michel cumpla el servicio militar.

36 : Escena

35-36 = cero.

Un momento después. Juliette se cita por teléfono con Régnier, un amigo supuestamente influyente, quien podría, piensa, intervenir en favor de Michel. El interlocutor no llega a verse ni a oírse en ningún momento; la escena se centra totalmente en los juegos de la fisonomía de Juliette.

37 : Secuencia

36-37 = fundido a negro.

Por la noche, Michel y Liliane están sentados en el interior de un automóvil. Vemos cómo arranca el automóvil; lo reencontramos, algo más tarde, circulando por París.

38 : Secuencia

37-38 = cero.

Esa misma noche, en el cabaret, Juliette baila con Régnier. Michel llega con Liliane y se une a ellos. En el interior de la secuencia, los momentos pasados por alto se indican mediante fundidos encadenados.

39 : Escena

38-39 = fundido encadenado.

En los lavabos del cabaret, las muchachas se peinan y comentan la situación. Un inserto corta en dos esta escena sin romper la continuidad temporal del «momento» diegético correspondiente. Pese a la interrupción, los dos fragmentos forman un conjunto, siendo el segundo la prolongación cronológica exacta del primero.

40 : Plano autónomo

39-40-39 = cero.

Plano de la sala del cabaret, donde Michel y Régnier permanecen sentados el uno frente al otro sin decir palabra. Aunque se sitúe en relación de simultaneidad con la escena anterior, este inserto evoca un aspecto de la historia que es ajeno al sintagma que lo acoge: inserto diegético desplazado, por lo tanto.

41 : Escena

39-41 = cero.

Salida del cabaret: breve escena durante la cual Régnier, ofendido por la actitud de Juliette, le dice adiós y abandona el lugar.

42 : Escena

41-42 = cero.

Interior del cabaret, un momento después: escena de conversación entre Michel y las dos chicas.

43 : Sintagma alternado

42-43 = fundido a negro.

Varios motivos, a veces netamente distintos, a veces más mezclados, se entrecruzan aquí en una combinación asombrosamente compleja. En un mismo lugar (el plató de un estudio de televisión), tres series diegéticamente simultáneas alternan en la imagen siguiendo un ritmo rápido:

1.— Mesa de control: la *script-girl*, el realizador que da órdenes incomprensibles.

2.— Plató: los maquinistas, los actores mientras interpretan la pieza *Montserrat*.

3.— Monitores que reproducen la emisión.

Si pensamos que la segunda serie (el plató de televisión) es en sí susceptible de dividirse en dos —por una parte los operadores de cámara, los maquinistas que empujan las cámaras y tiran de los cables, por la otra los ac-

tores—, nos haremos una idea de las posibilidades de combinación entre las series: mesa de control / actores sobre la pantalla; actores sobre la pantalla / actores reales; actores reales / maquinistas, etc. La más bella combinación, esperada a lo largo de todo el pasaje, reúne evidentemente a maquinistas y actores en el monitor: Michel entra involuntariamente en campo; le vemos en la pantalla, en medio de los actores de la pieza, mientras el realizador se enfurece.

44 : Secuencia

43-44 = cero.

A la mañana siguiente, en el estudio, Michel recibe una reprimenda por su descuido. Descontento, decide irse a Córcega con su amigo Daniel.

La acción dura apenas poco más que el tiempo de la secuencia, pero no sin una breve elipsis entre los dos momentos fuertes (disputa con el jefe de plató, proyecto de vacaciones con Daniel).

45 : Sintagma descriptivo

44-45 = cero.

Después de París, Córcega. No hay transición alguna entre el plano de los dos amigos ante el estudio de televisión y la descripción de la vida en el club Méditerranée: hombres y mujeres en traje de baño, pareos, collares de flores, estirados en el suelo, sentados en el bar, paseándose o bailando al son de una música agresiva. Cinco planos consecutivos se articulan en un sintagma descriptivo; su sucesión en la pantalla traduce un conjunto de coexistencias espaciales en un momento dado de la cronología.

El ejemplo demuestra a las claras que este tipo de montaje no está reservado a la descripción de objetos o de personajes inmóviles. La inmovilidad no es un criterio pertinente, ya que no se trata de evaluar el tiempo en el interior de los planos. Los personajes pueden perfectamente estar en acción, siempre y cuando la cámara no siga su desarrollo ni aclare su intencionalidad, limitándose a aislar únicamente un fragmento en bruto sin principio ni fin. Una «acción», un momento evocado por la imagen, deja paso a la siguiente, sin que haya continuidad entre ellas. La duración puede refugiarse en el interior de los planos, pero ninguna sucesión temporal se da entre los planos; su única relación inteligible es la co-presencia en el espacio.

Un grupo de jóvenes está sentado al borde de una piscina; un hombre, de pie entre la muchedumbre, mira a su alrededor; dos jóvenes pasean. Cada

plano dura breves segundos, sin que podamos seguir a los personajes en sus actividades ni establecer entre ellos otras relaciones que la de encontrarse en el club Méditerranée un día del verano de 1960.

El último plano de este sintagma hace de transición hacia la secuencia siguiente (encabalgamiento). Se pone de manifiesto aquí el paso de lo descriptivo a lo narrativo: a lo largo de este plano, dos paseantes, confundidos primero con la masa restante, se separan progresivamente de ésta —reconocemos a Michel y Daniel— y orientan sus pasos en una dirección precisa.

46 : Secuencia

45-46 = cero.

El último plano del sintagma anterior había aislado a Michel y Daniel del conjunto indiferenciado de los veraneantes. Dos planos que forman una secuencia retoman su paseo y lo siguen durante unos instantes. El diálogo, aun siendo inaudible, aporta con su mera aparición la marca redundante del cambio de unidad.

47 : Escena

46-47 = cero.

Sentados al borde del agua, Michel y Daniel hablan de las chicas del club.

48 : Escena

47-48 = cero.

Mismo lugar, instantes después. El hiato entre las dos escenas se percibe en el diálogo y en la composición visual de los planos (un barco, que se encontraba en el fondo del plano, ha desaparecido).

49 : Secuencia

48-49 = cero.

Llegada del autocar que trae nuevos miembros al club. Del vehículo salen veraneantes con vestimentas extravagantes, que reciben una delirante acogida. Entre los recién llegados se observa a Juliette y Liliane.

50 : Escena

49-50 = fundido encadenado.

Los cuatro amigos (Juliette, Liliane, Michel y Daniel) se dirigen hacia su cabaña charlando.

51 : Escena

50-51 = cortinilla.

Un poco más tarde, a orillas del mar, Liliane y Juliette anuncian a Michel que Pachala está en Córcega, y que sería necesario reunirse con él para cobrar. Esta breve escena sólo consta de dos planos.

52 : Escena

51-52 = cero.

Una escena similar abunda en el tema. El escenario ha cambiado; los amigos se encuentran ahora reunidos junto a una piscina.

53 : Escena

52-53 = fundido encadenado.

Esta nueva escena, de composición muy simple, tiene un tratamiento más extenso que las anteriores. En el bar del club, Michel corteja a una chica mientras Juliette y Liliane se burlan de él.

54 : Escena

53-54 = fundido encadenado.

Michel vuelve a encontrarse con sus dos amigas en las duchas del club. Breve disputa.

55 : Escena

54-55 = fundido a negro.

Fiesta nocturna en el club. Se podría haber utilizado una secuencia para

explicar este episodio, si el director, por ejemplo, hubiese evocado diferentes momentos de la velada. En cambio, el director ha preferido elegir sólo uno, pero muy característico de tales festividades. La gente que baila se entrega a varios juegos ruidosos, se agitan al son de la música ambiental. Cuando cesa la música, seguimos a una pareja hasta el bar, donde Michel conversa brevemente con Liliane: a la mañana siguiente se irán, con Juliette, a buscar a Pachala. Como se ve, una escena puede ser bastante compleja, y dar cuenta de un conjunto variado —pero *continuo*— de acciones sucesivas.

56 : Secuencia

55-56 = cero.

Dos planos muestran el automóvil de Michel circulando por las carreteras de Córcega: el primero de los planos lo sigue de lejos, el segundo lo muestra más de cerca.

57 : Secuencia

56-57 = cero.

Reposo al final de la jornada y preparativos para la acampada nocturna. Esta secuencia evoca sucesivamente acciones variadas, pero que no están reunidas en subgrupos distintos; no se puede hablar de secuencia en episodios.

58 : Secuencia en episodios

57-58 = fundido a negro.

La composición de esta secuencia en tres episodios muy breves es, por el contrario, muy clara:

1. Durante la noche, Juliette sale sigilosamente de la tienda donde dormía junto a Liliane.
2. Rostro de Liliane conteniendo sus lágrimas.
3. Al alba, Juliette, estirada en el suelo junto a Michel, se separa discretamente de él.

Entre cada episodio y el siguiente, un fundido a negro subraya la construcción elíptica del pasaje que, en tres breves alusiones, deja adivinar los acontecimientos y las emociones de la noche.

59 : Plano autónomo

58-59 = fundido encadenado.

Travelling sobre el automóvil que recorre una carretera de montaña, una mañana soleada. Este plano recuerda a la secuencia nº 56, pero Rozier ha preferido aquí la continuidad del plano autónomo.

60 : Secuencia

59-60 = fundido encadenado.

El automóvil se detiene ante una playa. Los tres amigos bajan del automóvil para bañarse y hacer un picnic, pero las avispas se lo impiden. El verdadero tema de este episodio es el progresivo deterioro de las relaciones de Michel con Juliette por una parte y por otra con Liliane, que se siente abandonada.

La acción se trata en casi toda su extensión diegética, es decir, casi como en una escena. Pero el realizador ha evitado, justamente, la «escena de conversación». Vistas del paisaje, movimientos (carrera hacia el mar, salida y llegada del automóvil) varían la composición y permiten pasar por alto diversos momentos no esenciales.

61 : Escena

60-61 = fundido encadenado.

El automóvil está averiado en la cuneta. Michel y Juliette van a buscar agua.

62 : Plano autónomo

61-62 = fundido encadenado.

Plano único de Liliane que espera, sola, junto al automóvil.

63 : Escena

62-63 = fundido encadenado.

Idéntico lugar, instantes después: llegada de un pintoresco desconocido (Horatio), cuyo vehículo también se ha averiado y que comienza a esperar junto a Liliane. Escena de conversación entre los dos personajes.

64 : Plano autónomo

63-64 = fundido a negro.

Juliette y Michel caminan juntos, conversando. No resulta superfluo explicar por qué consideramos este plano como un plano secuencia y no como un inserto. No sólo su extensión y la puntuación, muy clara, que lo introduce bastan para otorgarle una amplitud real, sino en especial la escena siguiente, gracias a múltiples detalles legibles en la imagen, es comprendida como distinta de la anterior y no podría agruparse con ella en un sintagma único interrumpido por un inserto.

65 : Escena

64-65 = cero.

Horatio baila con Liliane. Ha transcurrido un cierto tiempo desde que los dejamos (= nº 63): ahora es ya de noche.

66 : Escena

65-66 = fundido a negro.

Mientras bailan, Michel y Juliette llegan con su bidón de agua. Los cuatro suben al automóvil de Michel.

67 : Secuencia

66-67 = cero.

A la mañana siguiente —puesto que es de día—, una secuencia rápida muestra a Horatio empujando el automóvil averiado y saltando al interior en el momento que arranca. La evocación, breve y alusiva, deja entender que este episodio ya se ha repetido varias veces.

68 : Secuencia

67-68 = cero.

Los cuatro amigos están sentados en el automóvil, y Horatio irrita a los demás cantando sin parar. Michel simula una nueva avería y deja a Horatio en la carretera. La secuencia se termina con una alternancia entre planos de

Horatio abandonado y de los otros que se alejan riendo, alternancia esbozada con demasiada discreción como para dar lugar a un sintagma particular.

69 : Escena

68-69 = cero.

Embarque hacia la península en la que Pachala rueda un filme. Escena con el barquero.

70 : Escena

69-70 = cero.

Instantes después, en el barco, breve diálogo entre Liliane y el barquero.

71 : Sintagma descriptivo

70-71 = cero.

El paso de lo narrativo a lo descriptivo se percibe de inmediato. La música da un aire lírico a esta sucesión de imágenes que acompaña en todo su desarrollo. Los planos en *flou* del barco que avanza, del mar, del cielo, de los yates a su alrededor, no esbozan ningún relato seguido sino más bien un canto poético a la belleza del mar. No vemos al barco dirigiéndose hacia un lugar concreto ni observamos cambios en el paisaje; el tiempo parece suspendido hasta el momento en que, simultáneamente, cesa la música y cambia la imagen: se hace más nítida y muestra la entrada del barco en una rada. Este último plano pertenece, por lo tanto, a la unidad siguiente.

72 : Sintagma alternado

71-72 = cero.

El plano que mostraba el barco avanzando en el puerto culmina con la imagen de Pachala rodando su filme en una colina que domina sobre el mar.

Las dos series (filme de Pachala, desembarco de los tres protagonistas), reunidas en el plano inicial, se disponen a continuación en dos ramificaciones entrecruzadas:

1. Pachala rueda su filme.
2. Los otros le ven desde el barco.

3. Retorno a Pachala.

4. Michel y las dos chicas desembarcan.

73 : Secuencia

72-73 = fundido a negro.

Pachala paga a sus actores. Michel va a reclamarle el dinero. Esta secuencia, de una débil discontinuidad temporal, constituye una unidad distinta por el lugar que ocupa en la cronología del relato y por la presencia inicial de una puntuación fuerte.

74 : Secuencia en episodios

Los tres episodios están separados por fundidos a negro, procedimiento frecuente en este tipo de secuencias.

1. Michel, Juliette y Liliane están reunidos a la orilla del mar, por la noche; Juliette quiere ir a hablar con Pachala; Michel la sigue y luego vuelve al campamento. Estos acontecimientos, muy resumidos, se agrupan en una sola subunidad.

2. Michel y Liliane se encuentran, a escondidas, cerca de un barco.

3. Más tarde, Liliane, acostada cerca de la tienda, finge dormir cuando llega Juliette.

Evidentemente, se da un efecto de simetría entre esta secuencia y la secuencia nº 58: similitud del significante (episodios separados por fundidos a negro) y similitud del significado (acercamiento entre Michel y una de las chicas mientras la otra está sola).

75 : Secuencia

74-75 = fundido a negro.

A la mañana siguiente, los tres amigos buscan a Pachala cerca del embarcadero.

76 : Escena

75-76 = cero.

Pachala y su equipo, cargados de maletas, tratan de franquear un desfiladero por un sendero escarpado.

77 : Escena

76-77 = cero.

Retorno a los tres personajes, que están al pie de la montaña. Deciden no seguir a Pachala. Intentarán dar con él más adelante, yendo en automóvil por la carretera.

78 : Secuencia

77-78 = cero.

Interior del automóvil, que circula en dirección a Ajaccio. Conversación discontinua.

79 : Secuencia por episodios

78-79 = fundido a negro.

Esta secuencia resume la progresión de las tensiones psicológicas en el seno del trío. Tres breves escenas, fuertemente puntuadas mediante fundidos a negro, resiguen la historia:

1. Baile al aire libre, por la noche. Michel baila con Juliette.
2. Mismo lugar. Liliane baila sola y luego con Michel.
3. Estación de servicio, esa misma noche. Las dos chicas se pelean.

80 : Secuencia

79-80 = fundido a negro.

A la mañana siguiente, en Ajaccio. Michel acaba de recibir su convocatoria para el servicio militar. Le seguimos desde un café hasta una agencia de viajes, donde intenta obtener un pasaje de barco.

81 : Escena

80-81 = cero.

Una escena notablemente continua evoca un momento del viaje nocturno que lleva a los protagonistas en automóvil a Calvi. El conflicto psicológico se ha resuelto ante la noticia de la partida de Michel.

82 : Plano autónomo

81-82 = fundido a negro.

Plano único: el automóvil recorre una carretera de montaña al amanecer. Se evoca aquí el segmento nº 59.

83 : Secuencia

82-83 = cero.

Ya es totalmente de día cuando el automóvil llega al puerto de Calvi. Empieza entonces la larga y magnífica secuencia del embarque y el adiós.

Este análisis se ha realizado a partir de una copia de 16 milímetros perteneciente a la Cinémathèque de l'U.F.O.L.E.I.S. El análisis no toma en consideración ciertas diferencias de detalle (debidas a accidentes de montaje o a deterioros de película) comprobadas respecto a otras copias de idéntico origen. El autor también ha detectado variantes, en general no dignas de mención, en la copia de la Cinémathèque Française.

7. Estudio sintagmático del filme *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier

La semiología del cine es un área de investigación demasiado nueva como para que haya inspirado ya muchas aplicaciones. No obstante, una parte de su programa, la relativa a la elaboración del sistema de los grandes sintagmas filmicos, nos parece lo bastante avanzada como para que podamos proponer su aplicación a la banda de imágenes de un filme entero.

El conjunto de los ocho tipos sintagmáticos que nos ha servido para analizar la banda de imágenes de *Adieu Philippine* constituye un inventario *completo*, si por ello entendemos que cada una de las «secuencias» del filme de Jacques Rozier —o de otros filmes, puesto que este último se ha tomado simplemente a manera de ejemplo—¹ se vincula a una u otra de esas construcciones fundamentales. Pero ello no equivale a decir que todas estén necesariamente representadas en cada filme y, sobre todo, en el de Jacques Rozier.

1. Entre otras razones, porque al autor de este libro le gusta mucho ese filme.

por los estilos cinematográficos modernos: se multiplica en un Resnais (*El año pasado en Marienbad* [L'Année dernière à Marienbad, 1961], *La guerra ha terminado* [La guerre est finie, 1966]) o un Fellini (*Fellini ocho y medio* [Otto e mezzo, 1963], *Giuletta de los espíritus* [Giuletta degli spiriti, 1965]), mientras que es muy poco frecuente en los filmes de *cinéma-direct* (en el sentido más amplio del término), así como en los filmes de ficción influidos por el *cinéma-direct* (los de Godard, por ejemplo). *Adieu Philippine* pertenece a la segunda de estas tendencias (incluso en las circunstancias de su producción, como se sabe).

En el filme de Rozier, las escenas son más numerosas que las secuencias: ¿acaso este hecho no está acorde con un cierto «realismo» del filme? Esta historia que nos arrastra desde París a las carreteras de Córcega es sobre todo un documental sobre la vida moderna: las vacaciones, la televisión, el automóvil, los jóvenes, cómo se comportan con sus padres, sus amigos, cómo flirtean, cómo aman, *sobre todo cómo hablan*: la escena, por razones evidentes, es junto con el plano secuencia el tipo sintagmático mejor adaptado para la conversación.

La frecuencia relativamente elevada de las secuencias por episodios debe relacionarse con la constante preocupación por el montaje, por la organización del relato, un relato alusivo para ciertos acontecimientos, insistente para otros y cuya libertad de organización no es más que la cara visible de una construcción lograda.

La acción, simple y lineal en su desarrollo global, incluye sin embargo numerosos pasajes en los que el relato se ramifica y en los que dos series distintas de «pequeños hechos» aparecen por alternancia: los sintagmas alternados se encargan de esta estructura en contrapunto.

La abundancia de planos autónomos —insertos diegéticos o planos secuencia— es esencial para esta narración construida *en conjunto* sobre el contraste entre largos planos en continuidad y conjuntos complejos donde se suceden planos rápidos y rítmicos, con frecuencia en relaciones de choque, donde los insertos desempeñan un papel en definitiva análogo al del montaje alternado.³

En cuanto al sintagma descriptivo y al sintagma seriado, son poco numerosos en el filme de Rozier, pero la interpretación estilística de este hecho debe hacerse con prudencia: son tipos intrínsecamente poco frecuentes, y sabemos que el estilo de una obra está en correlación con las *desviaciones* en las frecuencias (relación entre la frecuencia de cada «procedimiento» en la obra considerada y su frecuencia en el código general), mucho más que con las frecuencias absolutas en la obra considerada.

3. Sobre este punto, véase más arriba, texto n° 6, págs. 184, nota 9.

Se pone de manifiesto, en resumen, que las frecuencias, los recursos poco comunes o las ausencias detectables en *Adieu Philippine* permiten confirmar y precisar lo que la intuición crítica nos indica sobre el estilo de este filme, obra típica del «nuevo cine» (libertad de organización, repugnancia frente a los procedimientos ostentosamente retóricos, aparente «simplicidad» y «transparencia» del relato) y —en el seno de este nuevo cine— de la tendencia que podríamos denominar «Godard-*cinéma direct*» (importancia del elemento verbal y, por consiguiente, de las escenas; «realismo» del conjunto; pero también un verdadero renacimiento del montaje bajo nuevas formas).

Una última observación: se habrá notado que el segmento autónomo, tal y como se lo concibe aquí, es en promedio una unidad más *corta* que la «secuencia» en el sentido habitual del término. No debe sorprendernos: el segmento autónomo es una unidad puramente fílmica, puesto que deriva del *tratamiento del tema* y no directamente del tema. Por el contrario, el lenguaje habitual tiende a llamar «secuencia» a un pasaje del filme que forma un todo desde el punto de vista de la intriga («la secuencia del adiós», «la secuencia de la declaración de amor», etc.), es decir, una unidad *de guión*. Ahora bien, no es extraño que una misma unidad de guión corresponda, en el filme, a varios tratamientos cinematográficos distintos y sucesivos (una escena seguida de una secuencia, una secuencia cortada por dos o tres insertos, un sintagma alternado que termina en una escena, etc.): varios *tipos de montaje* distintos pueden emplearse sucesivamente para contar una misma parte de la intriga, y en este caso tendremos varios segmentos autónomos allí donde el resumen (o el recuerdo global) de la historia sugería una «secuencia» única; hemos encontrado numerosos ejemplos de esta situación en el cuadro detallado de los segmentos autónomos de *Adieu Philippine*.

Este hecho explica que en un filme haya un promedio más elevado de segmentos autónomos que de lo que habitualmente consideraríamos «secuencias» y que, por ejemplo, un filme de longitud normal y para nada sobresegmentado como *Adieu Philippine* cuente con 83 segmentos autónomos.

CUARTA PARTE

EL CINE «MODERNO»: ALGUNOS PROBLEMAS TEÓRICOS

8. El cine moderno y la narratividad

I

Un gran y permanente equívoco gravita sobre la definición del cine «moderno». A menudo se deja entender, y en ocasiones se afirma, que el «joven cine», el «nuevo cine» ha superado el estadio del *relato*, que el filme moderno es objeto absoluto, obra transitable en todos los sentidos, que en cierta manera ha desalojado de su seno la narratividad, constitutiva del filme clásico. Éste es el gran tema del «estallido del relato».

Dicho tema está presente bajo múltiples formas, desde hace unos años, en numerosos críticos de cine. Tomaremos nuestros ejemplos de un debate que constituyó una tentativa de síntesis.¹ Puede ser esa «desdramatización»

1. «Qu'est-ce que le cinéma moderne? Tentative de réponse à quatre voix», Pierre Billard, René Gilson, Michel Mardore y Marcel Martin, en *Cinéma 62*, enero de 1962, nº 62, págs. 34-41 y 130-132. Este debate no ha profundizado en ningún aspecto, pero las ideas que allí se lanzaban corresponden con bastante exactitud a los principales esquemas interpretativos que son lugares comunes con respecto al cine moderno.

que para René Gilson² define una especie de «tendencia Antonioni» y en la que Marcel Martin³ incluye también a Mizoguchi o la idea de una aproximación más directa a la realidad, algo así como un realismo fundamental que a ojos de un Michel Mardore o de un Pierre Billard⁴ se habría impuesto más o menos a expensas de las viejas tretas narrativas. Otras veces será la noción de cine de improvisación (Marcel Mardore), invocada para subsumir al «cinéma-vérité», al «cinéma-direct» y todo lo relacionado con éstos.⁵ En otros casos, será un «cine de cineasta», que habría suplantado al viejo «cine de guionista» (Marcel Martin).⁶ También, otras veces, un cine del «plano» que vendría a desterrar al viejo cine que galopaba de plano en plano, el cine directamente narrativo (Michel Mardore).⁷ O un cine de la libertad, abierto a múltiples lecturas, un cine de la «contemplación» y de la «objetividad», que rechaza los encadenamientos autoritarios e unívocos del filme clásico, que rechaza al teatro, sustituyendo la «puesta en escena» por la «puesta en presencia» (*mise en présence*) (Marcel Martin).⁸

Sabemos, por otra parte, que para Pier Paolo Pasolini,⁹ quien ha reflexionado con precisión sobre estos problemas, el triunfo actual del «cine de poesía» llega a comprometer simultáneamente al espectáculo y al relato.

Por último, para todo el mundo la época actual habría asistido al nacimiento de un cine libre, definitivamente independizado de las pretendidas reglas sintácticas de la «gramática cinematográfica».

En este conjunto de posiciones parcialmente convergentes —del que nuestro inventario, muy incompleto, no mantiene más que algunas muestras— encontraremos el eco modernizado de los célebres análisis de André Bazin, de Roger Leenhardt, de François Truffaut y de Alexandre Astruc: rechazo del cine-espectáculo en beneficio del cine-lenguaje (Truffaut), rechazo del filme francés «de qualité», de composición excesivamente inmacula-

2. Debate citado, pág. 35.

3. Debate citado, pág. 41.

4. Debate citado, págs. 37-38 (Mardore) y pág. 38 (Billard).

5. Debate citado, pág. 130.

6. Debate citado, pág. 131.

7. Debate citado, pág. 131.

8. Debate citado, pág. 36. Y en especial: Marcel Martin, «Le cinéma moderne, spectacle ou langage?», en *Cinéma 62*, enero de 1962, n° 62, págs. 45-53 (Extraído de la conclusión de la nueva edición de la obra *Le langage cinématographique*, Éditions du Cerf, 1962). En la pág. 49 se encuentra la formulación más clara de la tesis.

9. Por una parte: entrevista con Bernardo Bertolucci y Jean-Louis Comolli, en *Cahiers du cinéma*, n° 169, agosto de 1965, págs. 22-25 y 76-77. Por otra parte, «Le cinéma de poésie» (Conferencia pronunciada en junio de 1965 en el Primer Festival del Nuevo Cine, Pesaro, Italia); reproducida en *Cahiers du Cinéma*, n° 171, octubre de 1965, págs. 56-64. En la página 24 de la entrevista encuentra su expresión más clara la idea a la que aludimos.

da (Truffaut de nuevo), rechazo de los «signos» demasiado ostensibles que brutalizan la ambigüedad de lo real (Bazin), rechazo del arsenal pseudosintáctico del gusto de los antiguos teóricos (Leenhardt), rechazo del cine de intriga pura así como del cine-espectáculo en beneficio del cine-escritura, medio de expresión flexible y dócil (Astruc).

El objetivo del presente texto no es entablar combate contra uno u otro de estos análisis —menos aún cuando cada una de ellos contiene a nuestro juicio muchas verdades—, sino más bien enfrentarse, mediante la réplica sucesiva (y nunca total) a estas distintas posiciones, a un *gran mito libertario* que en ninguna de ellas encuentra su plena expresión pero que las subyace y anima a todas (excluyendo las ideas de Pier Paolo Pasolini, que examinaremos aparte porque plantean problemas distintos aunque afines).

La expresión «enfrentarse a» requiere algunas precisiones: todos estos análisis tienen como objetivo y efecto la defensa de los filmes que amamos, los filmes que hoy podemos mirar sin aburrirnos. Tales análisis están profundamente ligados al progresivo ascenso y al posterior triunfo —como mínimo entre grandes sectores de los medios cultivados— del único cine que aún sigue vivo en nuestros días.¹⁰ Rechazar a Jean-Luc Godard o a Alain Resnais, en 1966, es en cierta manera quedarse fuera del cine, del mismo modo que se quedaría fuera de la literatura quien, en 1966, se negase a tomar en consideración las aportaciones de un Robbe-Grillet o de un Michel Butor. Uno puede complacerse imaginando —sin ser aún capaz de dar cuenta de ello estructuralmente— que en cada época y en cada arte, el *habla viva*, por diversa que sea, se encuentra siempre en un solo lugar. E incluso si ese lugar no puede discernirse en primera instancia más que por los destellos que proyecta hacia nosotros —cada vez más insistentes conforme nos apro-

10. Tal vez sólo hay dos cines que pueden concernirnos: por una parte el cine vivo, al que está dedicado este artículo; por la otra el antiguo cine *de género*, muy a menudo norteamericano (películas del oeste, de intriga, cómicas, etc.), ese cine tan poco intelectual y tan inteligente que está hoy, por desgracia, en vías de extinción, pero que sigue siendo el nuestro por los caminos de la nostalgia, de la complicidad y a menudo de la cita en los filmes vivos (Humphrey Bogart en *Al final de la escapada* [*À bout de souffle*, 1959], el cine negro en *Banda aparte* [*Bande à part*, 1964], etc.). Fue un gran cine, un cine sin problemas en el que jamás nos aburríamos. Tememos que el relevo, en la medida en que éste no quede asegurado por el cine vivo, lo tomará un cine henchido de ideologismo y cuyos beneficios éticos son inciertos (*Víctima de la ley* [*One potato two potato*, 1964], *Elisa* [David and Lisa, 1962], etc.). Filmes intelectuales, repletos de honorables intenciones, que se basan en la idea de que el arte puede hallar *directamente* lo «humano», cuando en realidad no puede encontrarlo, por lo menos en épocas culturalmente tardías como la nuestra, sino después de dar un rodeo específico.

ximamos a su centro—, es sin duda esta evidencia inicial, que vivimos por primera vez en la gran conmoción de *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1964) o en el aburrimiento profundo de *El conde de Montecristo* (*Le Comte du Monte-Cristo*, 1961), la que nos servirá de guía en la reflexión, porque el único objetivo posible de esta última es reducir la distancia —inicialmente enorme, prosaica, dolorosa— que separa a la emoción o la convicción de su elucidación, el lenguaje del filme de su metalenguaje. Por otra parte, no debe olvidarse nunca que un crítico que no es nunca del todo un teórico, es siempre un poco militante y no busca únicamente analizar los filmes sino prestar su apoyo al cine que ama; en esta medida, podemos pensar que todo lo que sirve al cine vivo es bueno.

Con todo, un día habrá que emprender el análisis teórico del cine que amamos: en este plano es donde se sitúa la réplica que vamos a plantear, si no a todos los alegatos de los críticos favorables al cine nuevo, sí como mínimo a un mito calladamente antinarrativo que a menudo les anima.

II

Primera observación: todo el mundo coincide en reconocer que el nuevo cine se define por el hecho de que ha «superado», «rechazado» o «hecho estallar» algo; pero la identidad de ese algo —espectáculo, relato, teatro, «sintaxis», significación unívoca, «tretas de guionista», etc.— varía notablemente de un crítico a otro, como se ha esforzado por demostrar la breve enumeración inicial de nuestro texto.

¿MUERTE DEL «ESPECTÁCULO»? La noción de «espectáculo» evoca una imagen, pero no alberga ningún pensamiento riguroso. O bien la tomamos en un sentido sociológico: «espectáculo» = rito social consistente en una congregación humana orientada hacia un acontecimiento predominantemente visual. En este caso, no vemos en absoluto en qué es menos espectáculo el filme moderno que el filme tradicional, y la revolución invocada queda confinada al vocabulario de la metalengua crítica, sin penetrar en los filmes-objetos de los que pretende dar cuenta. ¿Acaso los escasos espectadores que pudieron ver *Paris nous appartient* (1960), no se congregaron a una hora fija en un local institucional, no pagaron por su asiento, no dieron una propina a la acomodadora? En este plano, en verdad, no resulta difícil recordar, contra determinados desbordamientos entusiastas, que el cine seguirá siendo un espectáculo en tanto no se generalicen formas de distribución, explotación y consumo del filme lo suficientemente insólitas como para que el método de las desviaciones imaginarias (in-

vocado demasiado a menudo, como recordaba incesantemente Proust a propósito de las variaciones del corazón) no nos permita hacernos una idea válida a partir de lo que conocemos en el momento presente. Decir que el cine moderno ya no es un espectáculo es darse el lujo de una alteridad inexistente. También podemos tomar la noción de «espectáculo» en una acepción más psicológica: es espectáculo todo acontecimiento predominantemente visual que se nos presenta con la modalidad de lo exterior y nos constituye como testigos. ¿Qué espectáculo, entonces, más puro que *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1964), comedia musical minada y al tiempo exaltada por las infinitas ternuras de la autoparodia, comedia musical al fin?

Que los significantes no visuales (y en especial los verbales) sean más importantes que nunca en el cine moderno, que hayan —sobre todo— dejado de sentir vergüenza de sí mismos (como en los tiempos de las neurosis de enmudecimiento: *Bajo los techos de París* [*Sous les toits de Paris*, 1930], de René Clair, *Tiempos modernos* [*Modern times*, 1935], de Charlie Chaplin), o por el contrario perfectamente desvergonzados (como en los diálogos medios de los filmes franceses, que casi siempre remiten al boulevard, de lejos o de cerca), es un hecho cierto. Pero el cine moderno, si habla mejor que el antiguo cine sonoro, no habla más que éste, y la imagen no ha perdido en ningún aspecto su importancia. No es la noción de «espectáculo», de cualquier modo en que se la considere, la que nos permitirá delimitar los contornos de la aportación específica del nuevo cine. Quizá los grandes filmes recientes sean espectáculos mejores, pero no dejan de ser espectáculos.

Sin embargo, a menudo oímos como respuesta que no son espectáculos puros. ¡De acuerdo! Simplemente, todo el problema consiste entonces en definir qué es lo que tienen además de su naturaleza de espectáculo; por lo tanto, la noción de espectáculo es en sí de poca ayuda en la cuestión que nos ocupa.

¿MUERTE DEL «TEATRO»? ¿Sería entonces del teatro de lo que se liberó el joven cine? No más que en el caso anterior. Ya que deberíamos preguntarnos, antes de continuar, de qué teatro y de qué cine estamos hablando. Siempre ha existido un mal cine calcado del mal teatro: existía ya en la época del mudo, y pese a ese mismo mutismo («Films d'art» y afines); desde la llegada del sonoro, la «comedia psicológica» y la «comedia dramática» —no debemos confundirlas con la comedia americana— han tomado el relevo; aún no han muerto. Sin salir del cine francés —particularmente favorecido, es cierto, respecto a este capítulo—, ¡cuántos filmes hemos visto realizados según la receta implícita del género, receta que po-

dríamos bautizar como de los «cinco quintos», como se habla de «cuatro cuartos» en pastelería!¹¹

Si es cierto que el cine moderno se ha liberado en buena medida de todo esto, lo ha hecho escapándose del *teatro de bulvar*, no del teatro a secas, y los grandes filmes de ayer hicieron lo propio: Murnau, Stroheim, Flaherty, sin duda, pero también, de un modo totalmente distinto, Eisenstein.

¿Hablamos, pues, de buen teatro y de buen cine? ¿Cómo olvidar, entonces, que algunos de los cineastas más grandes de ayer (Eisenstein), de hoy (Welles) o de la época intermedia (Bergman, Visconti) han sido o son hombres de teatro en la plenitud del término? ¿Cómo olvidar todo lo que un Alain Resnais o una Agnès Varda deben al teatro llamado del distanciamiento, tan bien descrito por Jean Cartier? ¿Cómo olvidar que todo lo que importa en el teatro de hoy está tan lejos de las prácticas de las «argucias de la intriga» como los filmes de un Milos Forman, de un Jacques Rozier o de un Jean Rouch? Y, si tomamos la cuestión aún más arriba, si consideramos, siguiendo a ciertos teóricos del cine (Balázs)¹³ o del teatro (Lessing)¹⁴, que el teatro es lo que se opone a la epopeya (o a la novela, epopeya secularizada) como una ficción captada *en acción* y en el surgimiento de los acontecimientos se opone a esa misma ficción relatada con palabras que no son las de los protagonistas, deberemos concluir que el cine, arte muy distinto del

11. He aquí la receta para la «comedia psicológica» (o la «comedia dramática»):

1° *Un poco de tema social*: Infancia delictiva. Caso de conciencia de un médico cautivo del secreto profesional. Problemas de prostitución (plaga social), etc.

2° *Un poco de verdad psicológica*: Pequeños detalles verdaderos, no inventados... Rasgos finamente observados... Pequeñas cosas, aparentemente insignificantes pero que llevan lejos.

3° *Palabras de autor*: diálogo brillante y chispeante...

4° *Números de actor*: desmelenamiento. («Deslumbrante interpretación de la señora E. F. y del señor P.F.»).

5° *Un poco de desnudo*: justo lo necesario. Sin vulgaridad, sobre todo. «La joven actriz es encantadora; se viste (y se desviste) con infinita gracia.»

12. «L'humanisme commence au langage», en *Esprit*, junio de 1960, número especial «Situation du cinéma français», págs. 1113-1132.

13. *Theory of the film*, Londres, Dennis Dobson, 1952, págs. 250-252. Oposición entre lo «épico» y lo «dramático»; a la épica pertenece la novela, a lo dramático el teatro y en ciertos aspectos el cine.

14. En el inicio de la *Dramaturgia de Hamburgo* (pasaje dedicado al problema de las adaptaciones de novelas para la escena). El novelista describe contenidos psicológicos mientras que el dramaturgo debe «hacerlos nacer ante los ojos del espectador, y desarrollarlos sin hiatos en el seno de una continuidad ilusoria». (Señalemos que en el cine la «continuidad ilusoria» actúa en el interior de cada «escena», pero se rompe entre dos escenas; este fenómeno tiene, por otra parte, equivalentes evidentes en el teatro). Respecto a esta clase de problemas, no vemos todavía cómo el cine podría «deateatralizarse» verdaderamente.

teatro, no se encuentra en vísperas —a menos que su naturaleza cambie por completo— de romper el parentesco a la vez evidente y fundamental que lo une al teatro.¹⁵ Como sucedía con la oposición entre «espectáculo» y «no-espectáculo», la oposición entre «teatro» y «no-teatro» no nos permitirá comprender por qué nos gusta lo que nos gusta, ni qué hay de nuevo en el cine nuevo.

¿CINE DE IMPROVISACIÓN? ¿Será entonces porque se trata de un «cine de improvisación»? La lista de filmes modernos a los que esta definición no se aplica sería interminable, desde *El cuchillo en el agua* (Noz W Wodzie, 1962) a *Jules y Jim* (Jules et Jim, 1961), pasando por todos los Welles, todos los Demy, todos los Resnais, etc. Michel Mardore, a quien se debe la fórmula, tuvo cuidado en aplicarla únicamente a una cierta tendencia del cine moderno, pero la idea está en el aire, y en ocasiones se maneja de forma mucho más vaga y general. En verdad, sólo conviene —y aun con varias reservas— a Jean-Luc Godard de una parte (pero se sabe que el hombre tiene una veta de genio, que el genio es siempre otra cosa, y que además el «cineviduo», si bien improvisa con óptimos resultados, es también una bestia del trabajo), y por otra a un cierto número de tendencias surgidas del «cinéma-direct» en el sentido más amplio,¹⁶ tendencias que consisten únicamente, salvo brillantes excepciones, en librar al público borradores informes que en otros tiempos se hubieran considerado los *estados* genéticos intermedios de un trabajo inacabado, como observó un día Claude Lévi-Strauss.¹⁷ Demasiado a menudo, la mercancía en bruto del *cinéma-direct* no es más que un efecto de pereza o de precipitación; como observa Bernard Pingaud,¹⁸ renuncia con demasiada frecuencia a los prestigios del arte, o

15. Más allá de todas las opiniones a favor o en contra del «teatro filmado», tenemos que dar la razón a Marcel Pagnol en la medida en que recuerda sin cesar este parentesco fundamental, e incluso si la fórmula en términos que no hemos de aprobar forzosamente en todos sus detalles (= idea que el teatro y el cine son dos formas entre otras del «arte dramático»). Véase cap. I de *César* (Éditions de Provence, 1966, volumen de memorias), publicado por separado bajo el título «Cinématurgie de Paris» en *Cahiers du Cinéma*, n° 173, diciembre de 1965 (Especial Pagnol-Guitry), págs. 39-54. Pasaje citado: págs. 43-44.

16. *Cinéma-direct* propiamente dicho (Ruspoli), *cinéma-vérité* propiamente dicho (*Chronique d'un été* [1961]), pero también «candid camera», tendencia «Office National du Film» (Canadá), ciertos aspectos de la llamada escuela de Nueva York o del «Free cinema» inglés, grandes reportajes americanos (Leacock, hermanos Maysles), ciertas tendencias de la T.V. (Klein), etc.

17. Entrevista con Michel Delaaye y Jacques Rivette, en *Cahiers du Cinéma*, n° 156, junio de 1964, págs. 19-29. Pasaje citado: pág. 20.

18. «Nouveau roman et nouveau cinéma», en *Cahiers du Cinéma*, n° 185, diciembre de 1966 (número especial «Film et roman: problèmes du récit»), págs. 27-41.

simplemente de la obra acabada, sin ganar otra verdad que (en el mejor de los casos) la del buen reportaje. Señalar que el filme-directo de serie no es perfecto, es quedarse corto; en verdad, no está hecho.¹⁹ Y no sólo la historia del cine, sino la naturaleza más fundamental del propio objeto estético, deberían cambiar muy profundamente antes de que una obra de arte pueda retener en su proyecto grandes bloques de realidad en bruto y ser capaz de aspirar a una verdad que no sea aquella, transpuesta y repensada, que es la única que su proyecto inicial no dejó fuera de su alcance. Los buenos filmes del *cinéma-direct* son buenos porque son buenos filmes. Si la «improvisación» es rapidez de decisión y ejecución adquirida a costa de un largo y lento trabajo de acceso al oficio —el gran cirujano, ante un vientre abierto, también «improvisa»—, o bien una gracia del genio, o ambas a la vez, entonces todos los grandes cineastas han sido, en parte por lo menos, improvisadores. Si, por el contrario, la improvisación es el lugar donde vienen a neutralizarse, después de chocar entre sí, la pereza y el deseo de producir, habremos definido simplemente un cierto tipo de mal filme de ayer y de hoy. Tanto en un caso como en otro, la oposición entre lo improvisado y lo no improvisado es incapaz de definir el cine moderno.

¿CINE DE LA «DESDRAMATIZACIÓN»? ¿Se trata, entonces, de la «desdramatización»? ¿Antonioni? ¿Los tiempos muertos? Nunca hay tiempos muertos en un filme, sin embargo, porque un filme es un objeto fabricado; sólo hay tiempos muertos en la vida. Un tiempo sólo puede estar «muerto» en relación con un interés en juego: una espera de un cuarto de hora que el retraso de mi interlocutor me impone antes de una entrevista decisiva para mí es, indudablemente, un tiempo muerto, porque difiere lo que para mí era, en ese momento, mi vida. Pero eso sólo es posible porque no es mi voluntad la que maneja los acontecimientos de la vida, y éstos no obedecen al deseo de realizar constantemente el arabesco efectivo juzgado más satisfactorio, retomando una fórmula de Étienne Souriau.²⁰ Filmada por un antonioniano, la espera de un cuarto de hora dejará de ser un tiempo muerto, porque se habrá convertido momentáneamente en el propósito mismo del filme —siempre construido— y, en ese instante, toda la vida del filme pasará por ese «tiempo muerto». En el cine, los únicos tiempos muertos

19. Señalemos que Michel Mardore, que habló de «cine de improvisación», tampoco aprueba la totalidad del «cinéma-direct» en sentido amplio; su juicio es, por el contrario, bastante severo y al parecer coincidiría con el nuestro. Pero la noción misma de cine de improvisación es la que nos parece poco clara.

20. «Les grands caractères de l'univers filmique», contribución (págs. 11-31) a *L'univers filmique*, Flammarion, 1953, obra colectiva bajo la dirección de Étienne Souriau. Pasaje citado: pág. 15.

verdaderos son los pasajes de los filmes que nos aburren —los tiempos marchitos— porque, contrariando desde el exterior la espera del espectador que se adormece, realizan así en abismo las condiciones mismas que hacen posibles los tiempos muertos de la vida. En la fase de planificación y montaje, es decir, antes de que el filme exista, es cuando se decide el destino de los tiempos muertos: todos los que el cineasta ha experimentado como tales, los han descartado de su filme y nunca llegaremos a verlos, porque el filme, diferente en este aspecto de la vida, elige siempre, so pena de no existir nunca. Y todos los «tiempos» que el cineasta ha puesto en su filme estaban, para él, vivos. El antonionismo no es más que una apreciación nueva —y profundamente original en cine— de lo que *en la vida* es o no es tiempo muerto, y para nada una estética del tiempo *filmicamente* muerto. La innovación es ideológica más que cinematográfica; Antonioni es moderno por la sustancia humana de sus filmes, mucho más que por su «lenguaje».²¹ Este cineasta nos muestra de manera excelente el significado difuso de esos instantes de la vida ordinaria considerados como insignificantes; integrado en el filme, el tiempo «muerto» renace al sentido. Y sin duda el mayor mérito de Antonioni —así como el de los mejores filmes del *cinéma-direct*— es haber apresado en las redes de una dramaturgia más fina todas las *significaciones perdidas* que constituyen la materia de nuestra cotidianidad. Más aún: haber sabido impedir que se pierdan sin por ello agruparlas, haciéndolas víctimas de la generalización, es decir, sin privarlas de esa indecisión temblorosa del significado sin la cual dejarían de ser significaciones perdidas; haberlas *preservado* sin haberlas *reencontrado*.²² Así, la «desdramatización» —término cómodo pero peligroso— no es más que una nueva forma de dramaturgia, y éste es el motivo por el que nos gustaron *El grito* (El grito, 1957) y *La aventura*. Sin «drama» no hay ficción ni diégesis y, por tanto, tampoco hay filme. O, en todo caso, un documental, un filme-exposición. La única frontera de verdad —a menudo lo olvidamos— es la que separa el «filme» en el sentido habitual del término (= filme de ficción, «realista» o no) y todos los géneros especiales que renuncian *a participar en el juego* —es decir, mucho antes de las nuevas dramaturgias, antonionianas o godardianas— del principio mismo del relato: noticiarios, filmes publicitarios, filmes científicos, etc., en suma, los «documentales» en el sentido más amplio del término. Muchos de los filmes

21. Coincidimos en este punto con una opinión de Pierre Billard (Debate citado, pág. 39).

22. Ejemplo: el personaje del pastor de cabras en la isla de *La aventura*, de una verosimilitud absoluta (¿Qué ha hecho? ¿Qué sabe exactamente?). O la entrevista de Gabillon en *Chronique d'un été* (¿Hasta qué punto se arrepiente de su pasado militante? ¿Con qué actitud acepta su relativo aburguesamiento?).

«directos» de nivel medio no son más que documentales convenientes, como acertadamente nos recuerda Philippe Haudiquet.²³

¿UN REALISMO FUNDAMENTAL? ¿El cine nuevo se definiría entonces por una aproximación más directa a la realidad, una especie de realismo fundamental o incluso de «objetividad»? Hay que deshacer aquí, antes que nada, un equívoco: si por las nociones invocadas entendemos algún tipo de poder cosmo-fánico, de aptitud para todas las revelaciones, que el cine habría llevado en su seno desde su nacimiento, pero que tardó largo tiempo en reconocer, estaremos volviendo a una mitología justamente criticada por Jean Mitry,²⁴ y que tras los oropeles fenomenológicos esconde un realismo esencialista que acaba recuperando, en el plano del «sentido natural de las cosas», esa univocidad terrorista de la significación que con la otra mano se combate en nombre de la ambigüedad; ahí radican los aspectos más criticables de las teorías de André Bazin y de Roger Munier. Por otra parte, debemos señalar que Michel Mardore y Pierre Billard no toman la noción de «realismo» en dicho sentido; Marcel Martin tampoco, pese a ciertas formulaciones a nuestro juicio poco felices, en especial la «objetividad» y la «puesta en presencia» (un filme no es nunca objetivo, es siempre el correlato de una mirada; la «puesta en presencia» no elimina la «puesta en escena», no es sino otra forma de ésta). El autor de *L'Immortelle*, en el momento de su gran giro «subjetivista», señaló puntualmente que el cine es la más subjetiva de las artes, por el mero hecho de que la toma de imágenes supone necesariamente la elección de una incidencia angular;²⁵ y la verdadera lección de la fenomenología, como sabemos, no radica en modo alguno en el triunfo unilateral de la cosmo-fanía, sino en la afirmación obstinada de un vaivén definitivo entre las cosas que son y aquel para el que son, en este insuperable «espectáculo adverso» del que hablaba Valéry, y que ya está contenido por entero en el «hay» («il y a»), forma elemental de la existencia al mismo tiempo que del cine: el «hay», al implicar que hay alguna cosa y que hay alguien para quien hay alguna cosa, moviliza por sí solo al objeto filmado y a la filmación.

23. «En marge des Festivals de Courts Métrages de Cracovie», en *Image et Son*, n° 187, octubre de 1965, págs. 33-36. Pasaje citado: págs. 33-34.

24. *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I, Éditions Universitaires, 1963, págs. 129-131 y *passim* (trad. cit.).

25. «Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque», en *Revue des Lettres modernes*, verano de 1958, n° 36-38 (Especial «Cinéma et roman»). Este «subjetivismo» de uno de los principales defensores de la escuela objetivista ha sido juiciosamente comentado por Bernard Dort («Un cinéma de la description», en *Art-sept*, n° 2, abril-junio de 1963, págs. 125-130) y sobre todo por Gérard Genette («Vertige fixé», posfacio a la edición 10/18 de *Dans le labyrinthe*, 1964, págs. 273-306).

El verdadero heredero actual de los mitos cosmo-fánicos no es el joven cine en su conjunto, sino más bien un cierto optimismo alocado desarrollado en torno al *cinéma-vérité*: creencia en una suerte de inocencia de la imagen, que misteriosamente se sustraería a toda connotación y que escaparía, desde el momento en que se presta al ordenamiento discursivo que introduce ya el menor desplazamiento de la cámara, al enorme peso de sospecha que gravita sobre el término,²⁶ mito desesperado de un adamismo icónico, por retomar formulaciones barthesianas. En la enorme inflación ideológica que acompaña a esas pocas obras bellas y a los numerosos fracasos del *cinéma-vérité*, podemos ver algo así como una hermana extraviada, triste y testaruda de la empresa semiológica, por lo menos si consideramos a esta última en sus aspectos menos técnicos, en su arraigo afectivo más profundo. En nuestros días sopla un gran viento de desconfianza en contra del lenguaje, y las palabras se vuelven a cuestionar en todas partes. La palabra, creada para interrogar al mundo, es hoy interrogada; creada para pedir cuentas, se le pide hoy que presente las suyas. En este territorio de recelo y de noble neurosis, la «semántica general» americana ha encontrado un optimismo inesperado (= la purificación del lenguaje purificará las relaciones humanas), y el «positivismo lógico» un pesimismo activo, relativista y un tanto estrecho (= el discurso verdadero no es más que el verdadero discurso, la palabra no ostenta otra verdad que la que se encierra en su empleo socio-lingüístico-correcto). El *cinéma-vérité*, por el contrario, trata de rehuir estas dificultades mediante la renuncia expresa al discurso seguido y mediante el recurso al atestado icónico; la propia palabra del protagonista se supone bruta y naciente, forma parte de la imagen, es su efecto sonoro humano, quisiera verse arrastrada a su vez al vasto circuito de la inocencia de lo visual (la abundancia de entrevistas en los filmes de *cinéma-vérité* no tiene otro origen). Patética tentativa...²⁷

26. Véase Jean-Claude Bringuier, «Libres propos sur le cinéma-vérité», en *Cahiers du Cinéma*, n° 145, julio de 1963, págs. 14-17. Pasaje citado: pág. 15.

27. Quiénes únicamente hayan visto *Lonely Boy* (1962), *Les maîtres fous* (1955), *Les inconnus de la terre* (1961) y los pocos filmes restantes de calidad similar proyectados en el circuito comercial pensarán, quizá, que estamos siendo muy severos. Pero no debemos olvidar que también existen encuentros especializados en los que podemos ver sucesivamente diez partidos de fútbol americano (cascadas de zooms y barridos ilegibles, gritos salvajes del entrenador y de los «boys», etc.), quince entrevistas sobre las dificultades psicosexuales de los estudiantes del Québec (balbuceos, exhibicionismo afectivo, etc.), multitud de reportajes sobre diversos boxeadores, actores, corredores automovilísticos, productores, plantadores coloniales, etc. (= periodismo puro y simple), veinte encuestas-psicodrama sobre los alienados, los campesinos, los drogadictos, los estudiantes, las poblaciones de África Central, y en general sobre todos aquellos que «tienen problemas». Uno se da cuenta, entonces, de que este

Sin embargo —es algo que se siente de inmediato durante el visionado de ciertos filmes—, las mejores obras del cine nuevo, entre las cuales se cuentan algunos filmes del *cinéma-direct*, ofrecen con frecuencia a sus espectadores *un cierto tipo de verdad* que pocas veces aparecía en las grandes obras del pasado, una verdad infinitamente difícil de definir pero que localizamos intuitivamente. Verdad de una actitud, de una inflexión en la voz, de un gesto, de la exactitud de un tono... Sucede, por ejemplo, en la maravillosa escena casi bailada de *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1964), en la playa en medio de los pinos («Mi línea de suerte... La línea de tus caderas...») (*Ma ligne de chance... Ta ligne de hanches*): escena «irrealista» a más no poder, sin embargo, por ser casi un fragmento coreográfico y por ser una cita de la comedia musical americana; estamos aquí muy lejos del «realismo» ingenuo de la tradición culturista cinematográfica, del realismo para cine-clubes. Sin embargo, ningún otro pasaje de un filme —si no es quizá, en menor medida, la escena de seducción muda de *Marcha nupcial* (*The wedding march*, 1928), de Stroheim, durante el desfile militar— nos había hecho sentir con una intensidad tan directamente fundamental, tan soberbiamente des preocupada por las verosimilitudes exteriores de tiempo y de lugar, la com-

tipo de cine vacila entre dos ideologías: la de la objetividad por la imagen, de la que acabamos de hablar, y que es una especie de conductismo un tanto grotesco; y por otro lado otra, más perturbadora, que es el resultado vulgarizado y ecléctico de distintos métodos de revelación o de terapéutica propios de la psico-sociología moderna (psicodrama, dinámica de grupo, *brainstorming*, entrevista en profundidad, psicoterapia, etc.). Se olvida, simplemente, que estos métodos, si no se manejan de forma controlada y técnica, no pueden desembocar más que en dos resultados: o bien los interesados permanecen en sus posiciones iniciales, conservando todos sus «bloques», y no dicen más que banalidades conversacionales, o bien quedan traumatizados por la indiscreción indecente e irresponsable que es todo lo que queda de estos métodos cuando dejan de estar en manos de un especialista, con lo que asistimos, en tal caso, no a la revelación de un contenido latente sino a una serie de recursos efervescentes y esbozados (ataques, llantos, se dice cualquier cosa) que casi llegarían a hacernos añorar los viejos métodos de educación basados en los «buenos modales». Por otra parte, resulta significativo que entre todos los métodos modernos, el único que ostenta un lugar menos privilegiado entre los filmes de *cinéma-vérité* es precisamente el más técnico de todos, aquel en que la palabra del especialista obedece a reglas operativas precisas y aspira menos a expresar alguna verdad o algunas impresiones que a provocar un resultado previsible y controlado: el psicoanálisis propiamente dicho (añadimos «propiamente dicho» para oponerlo a las distintas «intervenciones cinematográficas» que conservan el principio de la intrusión sin la protección de un proceso reglado, es decir, de un manejo de la palabra que no esté constantemente a caballo entre el deseo de eficacia y la pretensión de expresar una verdad inmediata, porque es este rechazo a otorgar a la palabra un estatuto codificado y severo lo que hace tan aleatorias a las caricaturas del psicoanálisis). En suma, en el seno del cine que se pretende de la realidad, parece que la división más esencial sea la que opone el polo *cinéma-direct* (ideología de la objetividad exterior) al polo *cinéma-vérité* (ideología de la intervención salvadora).

plicidad corporal que el amor crea y que crea al amor, todo ese envolverse en gestos y en sonrisas, esas mil pequeñas aceptaciones que se despliegan, en una docilidad que no es obediencia, al soleado rostro de la amante en las direcciones sucesivas a que lo aboca el ballet de ternura activa, gozosa y emocionada que el amante teje en torno a ella. Hallazgos de ese calibre los encontraremos no sólo en todos los Godard, todos los Truffaut y en ciertos Antonioni, sino también en multitud de filmes modernos, de *Cerny Peter* (1963) a *Adieu Philippine* pasando por *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday night and sunday morning*, 1961) y varios Losey, Olmi, Rosi, De Seta, Makabeyev, etc. No es imposible pensar que esos instantes de verdad —de una verdad que aún está por definir—²⁸ seguirán siendo, en su fragilidad, las conquistas más preciosas del cine que en 1966 llamamos «moderno». A buen seguro, no es ninguna objetividad de principio ni ningún realismo sin fallas los que pueden definir este cine moderno, sino la aptitud para ciertas verdades o más bien para cierta precisión en el tono los que hacen del cine *joven* un cine más *adulto*, y del viejo cine un cine en ocasiones muy joven. Las películas antiguas, hasta las más bellas,²⁹ están en general un poco por encima del tono, como esos adolescentes muy dotados que, en medio de los invitados reunidos por sus padres, hablan un poco demasiado fuerte aunque sin decir tonterías.

EL CINE REGLADO. Constatar, no obstante, que esos momentos de exactitud en el tono han llegado a ser posibles —mientras que los cineastas de ayer no eran en su conjunto menos inteligentes ni menos sensibles que los de hoy; menos cultivados sin duda, pero la explicación no basta—, equivale a entrar en el estudio de esa *dramaturgia nueva* y más fina que deja pasar más cosas, cosas que la intriga de perfiles claros sacrificaba o aplastaba. La exactitud en el tono —conquista de incalculable valor que envejece y sume en el acronismo a una parte del cine tradicional— podría perfectamente no ser, a su vez, sino una consecuencia.

Por otra parte, no se debe olvidar que este nuevo «realismo» no caracteriza al conjunto del cine moderno, sino que por el contrario, frente a él y en relación con él, en una oposición que se ha ido clarificando progresivamente.

28. Nos hemos esforzado en delimitarla un poco mejor en «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?», texto n° 10 de la presente recopilación, pág. 251 y sigs.

29. Véanse ciertos pasajes de *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), de Murnau (las primeras apariciones de la mujer de la ciudad), o de *El viento* (*The wind*, 1927), de Sjöström (algunas expresiones de Lilian Gish), de *Avaricia* (*Greed*, 1923), de Stroheim (el personaje de Marcus), etcétera. Y, naturalmente, varios pasajes de Eisenstein (salvo en *El acorazado Potemkin* [Bronosenez Potemkin, 1925]) y de Pudovkin (con la excepción, quizá, de *Tempestad sobre Asia* [Potomok Ghinguis Khana, 1928]).

te, se ha establecido todo un cine de la *dicción reglada* y del recitativo generalizado, el cine de Alain Resnais, al que pueden unirse en grados diversos ciertos aspectos de los filmes de Agnès Varda, de Chris Marker, de Armand Gatti y de Henri Colpi.³⁰ El protocolo del texto y de las imágenes es aquí sensiblemente más puntilloso, y todo sucede como si el potencial realista inherente al vehículo fílmico, en otro tiempo indiviso y por así decirlo *administrado* por la convención de un grado medio de realismo discretamente teatralizado (filmes de Carné-Prévert, por ejemplo), se hubiese dividido hoy entre un «cinéma-fou» —en el sentido que decimos «*amour-fou*»—, como señala con acierto René Gilson³¹ —un cine de exhuberancia y de hallazgos (es éste el que atrapa en ocasiones verdades tan directas, y sabemos con qué interés Jean-Luc Godard sigue las investigaciones de Jean Rouch)— y, por otra parte, un cine de lo premeditado y de lo indirecto, encarnado maravillosamente por Alain Resnais y sus sucesivos guionistas,³²

30. Se observará que nuestra categoría del «cine reglado» abarca en parte la del «cine real» tal y como lo define Raymond Bellour: «Un cinéma réel», en *Artsept*, n° 1, primer trimestre de 1963, págs. 5-27.

31. Debate citado, pág. 35.

32. Gran parte de la crítica ha vapuleado *La felicidad* (*Le bonheur*, 1964), de Agnès Varda. Se trata de algún tipo de malentendido. Al autor de estas líneas tampoco le gustó la película; pero reprocharle su irrealismo es un grave contrasentido. Sin duda, el modo de vida de los obreros, tal y como se nos presenta en el filme, es propiamente fantástico. Pero tenía que ser así. Este filme es un cuento filosófico en el sentido del siglo XVIII, o más bien una utopía militante en el sentido del siglo XIX (pero a la que por desgracia le falta lucidez a la hora de tomar en cuenta los factores propiamente sociales —factores de clase, en especial— que interfieren con el problema tratado). También es, en cierto sentido, un acto de valentía. Porque si bien es cierto que algunos, en los medios sociales donde se fabrican las películas, sueñan con un mundo en el cual el amor fuese verdaderamente libre, con un mundo a la vez animal y plenamente humano donde la ligereza de los cuerpos fuese también generosidad, simpatía y plena *sociedad* entre mujeres y hombres, un mundo donde por fin se dominase ese monstruo irresponsable, inquietante y vinculante que es el *sentimiento* tal y como se ha constituido desde la muerte del paganismo, si bien es verdad que el futurismo del corazón alimenta ciertas conversaciones del ala izquierda, lo cierto es que, dejando a un lado el Pierre Kast de *La Morte-saison des amours* (1960), de *Le Bel âge* (1959) y de *La brûlure des mille soleils* (1965), nadie, excepto Agnès Varda, ha reunido esas ideas dispersas en un destilado tan temerariamente provocativo. Estas relaciones humanas de un tipo nuevo, esos amores múltiples conducidos en frontal oposición respecto a las pequeñeces del adulterio burgués entendidas como sinceros pero inútiles sufrimientos de la emoción absorbente y celosa, son presentadas por el filme en una modalidad *actual*, esto es, como si existieran y existieran ya. Tal es su irrealismo. ¿Pero no es ésta, también, la definición misma de la utopía (= lo optativo traducido en presente de indicativo)? Por otra parte, en ciertos medios de «artistas» estas relaciones libres ya se practican en mayor o menor medida; pero si Agnès Varda hubiese situado la intriga de su filme en uno de esos medios, la historia —finalmente convertida en realista— habría per-

un cine que no cree en más verdades que las reconstruidas, un cine que, más brechtiano quizá de lo que se piensa, dispone con meticulosa paciencia toda una sucesión de signos insistentes y concertados, cuidando de que su ordenación minuciosamente insólita les prometa un desciframiento problemático e incierto aunque inevitablemente estudioso y voluntarioso, un cine que vacila entre la ambigüedad y la adivinanza: Alphonse, en *Muriel* (*Muriel, ou le temps d'un retour*, 1963), ¿había enviado o no, como pretende, una carta explicativa a Hélène veinte años antes, en el momento de la cita frustrada? ¿Hubo o no hubo un último año, en Marienbad? ¿El amnésico de *Una larga ausencia* (*Une aussi longue absence*, 1960) era el marido o no? Etc. Un cine de la incertidumbre crispada que, más que presentar las aporías del sentido imitando la forma que adoptan en nuestra vida cotidiana, construye deliberadamente con ellas una laberíntica maqueta que evoca algún extraño rito modernista, en la cual deberá perderse el espectador, pero siguiendo un recorrido conocido de antemano.³³ Se puede considerar que Alain Resnais y Jean-Luc Godard representan los dos grandes polos de la modernidad fílmica: realismo meticulosamente indirecto contra realismo generosamente desordenado (la «verdad», por su parte, puede habitar de un lado o del otro); aquí, exuberante transformación de la «poiesis», allí, triunfo de la «mimesis» y de la reconstrucción del modelo, por retomar nociones barthesianas. El filme del pasado, siempre más o menos «realista», pero siempre más o

dido toda su fuerza de impacto militante. Ya que lo que filme quiere decirnos es que también los obreros *podrían* vivir así. En resumen, todo el malentendido viene de que se ha juzgado como si fuese de Godard un filme que se inscribe típicamente en el cine reglado. Una vez más, decimos que no nos gustó el filme, e incluso no nos gustó en absoluto, por razones relativas a los pormenores de la puesta en escena de la utopía. Pero ¿quién podría pretender que no hubo algo de coraje y algo de belleza en el hecho de que una mujer de hoy nos diga tantas cosas tan poco habituales, y cómo no simpatizar con la sinceridad de sus intenciones?

33. En la vida cotidiana, la «ambigüedad» (pese a la etimología del término) muy pocas veces consiste en una elección entre dos —o más de dos— soluciones precisas. En la mayoría de casos, es una indeterminación semántica en el interior de un campo dado, cuyo cuestionamiento en sí no comporta unidades discretas. De igual modo, en *Pierrot el loco*, cuando Ferdinand, a quien están empezando a torturar, decide decir «Ella está en la sala de baile de la Marquise», esta semitraición remite a un conglomerado mal definido de móviles no enumerables y, por otra parte, susceptibles de coexistir en un mismo punto de la cadena de los sentidos: miedo a la tortura, incertidumbre sobre lo que pretenden los dos hombres con camisa azul, sospecha de que Marianne es cómplice de ellos y le traiciona, despecho porque ella nunca haya respondido a sus preguntas anteriores, nihilismo trascendental y sentimiento de una brusca reversibilidad de lo deseable (como en el momento del suicidio final), etc. ¿Es Jean-Luc Godard un «romántico abusivo», como afirmaba Bernard Dort en un artículo de *Temps Modernes*? Ciertamente. Pero también, en otro sentido, es uno de los primeros «realistas» del cine francés.

menos simplificado, *no llegaba a esta división*,³⁴ y sin duda uno de sus rasgos de la modernidad fílmica es haber procedido a redistribuir el campo cinematográfico en una de esas grandes aperturas binarias cuya importancia conocemos en ciertos fenómenos de lenguaje.

¿UN CINE DE CINEASTA? ¿La oposición entre un «cine de cineasta» y el viejo «cine de guionista» nos proporcionaría, entonces, ese criterio de la modernidad cinematográfica que sin duda debe existir en alguna parte porque sentimos sus efectos pero que tan difícil resulta de formular? No cabe duda de que el cine de hoy es a menudo «cine-cine», y el cine del pasado fue a menudo la ilustración ulterior y segunda de una intriga previamente «cerrada»; de nuevo los filmes de Godard son el mejor ejemplo, y la crítica de un Michel Cournot encuentra allí la condición misma de su posibilidad. Pero en los grandes filmes del pasado, lo que nos seducía era ya el objeto fílmico (*Nosferatu* [Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922], *El vampiro de Düsseldorf*, *Nanuk* [Nanook of the north, 1922]...) y no el pretexto de su guión. Pero todos los filmes de Alain Resnais son, ante todo, filmes de guionistas: la manera sistemática con que este cineasta, negándose a concebir en solitario sus obras, busca en la fase del guión a colaboradores de peso con un universo propio, no deja lugar a dudas respecto a la importancia que concede al estrato precinematográfico que todo filme estratifica y enquistaba en su seno. Pero el interés de los filmes de Antonioni radica en una reflexión sobre el problema de la pareja y de la soledad, reflexión que implica experiencias, conversaciones, itinerarios mentales y afectivos, es decir, todo un conjunto de fenómenos en gran medida extracinematográficos. Pero los filmes del propio Godard revelan una *invención* narrativa que es sensibilidad, fantasía, observación antes de ser cine. Ese «antes» no implica forzosamente una prioridad cronológica, sino con toda certeza una jerarquía esencial. Es muy probable que Godard forme parte de esos hombres para quienes una inspiración sólo puede «cristalizar» en el rodaje, que sólo pueden hacer cine a través de una reflexión permanente (aunque sea desordenada) sobre el cine,³⁵ que sólo pueden crear en ese espacio intermedio de una poesía que es a la vez ensayo sobre la poesía (el lector reconocerá aquí uno de los rasgos más cautivadores de la literatura moderna). Pero incluso si en Godard el

34. En el cine del pasado había evidentemente filmes irrealistas, maravillosos, fantásticos, etc. Pero formaban netamente un sector aparte, como mínimo desde los años 1935-40, y Alain Resnais no es heredero de esta tradición. El cine reglado es una de las dos ramas surgidas de una especie de tronco común realista que, aproximadamente entre 1940 y 1950, llegó a ser en gran medida mayoritario respecto al conjunto de las tendencias «fantásticas».

35. Véase Eric Rohmer, «L'Ancien et le nouveau», entrevista en *Cahiers du Cinéma*, nº 172, noviembre de 1965, págs. 33-42 y 56-59. Pasaje citado: pág. 34.

cine, mentalmente presente antes de existir, se convierte en el catalizador necesario para la creación de cine —igual que la idea del «libro» está siempre presente en el pensamiento de los escritores modernos, incluso cuando el libro que escriben apenas está comenzado—, lo que Godard nos presenta mediante la intercesión, necesaria para él, de la conciencia-de-hacer-un-fragmento-de-cine, es al fin y al cabo un relato que ha apresado en sus mallas una gran carga de mundo a-fílmico: así el amor, la política, el gangsterismo, la sociedad contemporánea, el mar, el sol, París, una gran ternura por la mujer, compatible con el fantasma oscuramente arquetípico y dalilesco de su traición siempre posible, etc. En un filme de Godard, *siempre hay una historia*.³⁶ Que esté «rota» o sea insólita, en lugar de ser caricaturescamente lineal, no cambia en nada en la cuestión, y Godard es uno de nuestros más fecundos guionistas (ello es cierto incluso si el guión, en su caso, nace en medio del rodaje y, en cierto modo, no es más que la consecuencia del filme). Excluir del cine moderno la dimensión guionística o rebajar su importancia es pensar que los únicos guiones son los de Aurenche y Bost.

¿UN CINE DEL PLANO? ¿El cine moderno sería entonces un cine del «plano», en oposición al cine del pasado, más preocupado por galopar de plano en plano, directamente hacia la secuencia? Pero, ¿qué diremos entonces de la tendencia que Jean Mitry denomina expresionista —expresionismo alemán propiamente dicho, últimos filmes de Eisenstein, etc.—, tendencia que nadie dudará a calificar de antigua y que no obstante privilegiaba casi siempre las connotaciones plásticas en detrimento de las connotaciones rítmicas —cine-pintura y no cine-música—, sustentado en gran parte sobre la idea o la esperanza de una contemplación transversal del filme, largamente detenida en cada imagen? ¿Y qué decir, inversamente, del *gran renacimiento del montaje* que, tras una época dominada por el «plano secuencia», apa-

36. «No veo por qué el hecho de no contar una historia sería más moderno que otra cosa», decía con gran acierto Éric Rohmer en «L'Ancien et le nouveau» (entrevista citada, pág. 37). Si el *nouveau roman* y el nuevo cine se parecen en ciertos aspectos, no es seguro que su analogía de conjunto vaya tan lejos como a veces se ha intentado admitir de un modo confuso. A lo sumo, hay que señalar que el *nouveau roman* lleva mucho más lejos algunos fenómenos que en el cine apenas se esbozan («superación del relato», etc.). Con demasiada frecuencia olvidamos que entre la novela y el cine, como tales, existe una considerable *diferencia de edad*: la novela está entrando casi en su senectud, el cine es un muchacho que, al parecer, acaba de convertirse en un hombre joven. Lo que complica el problema, evidentemente, es que los «nuevos novelistas» y los «nuevos cineastas», por su parte, tienen casi la misma edad y están influenciados por las mismas corrientes de pensamiento. Ello no impide que para decir, como a veces se oye, que el cine está «muy adelantado respecto a la literatura», es necesario no haber leído nunca nada.

rece en nuestros días como una de las características más sorprendentes del nuevo cine? ¿Acaso el «mensaje» de *Muriel* —ese sentimiento de una especie de amplia fisura existencial— no se comunica principalmente, como señala Bernard Pingaud,³⁷ a través de la perpetua ruptura del montaje rápido? ¿Es que *Salvatore Giuliano* (Salvatore Giuliano, 1962) no es, de principio a fin, un filme de montaje? ¿El dinamismo juvenil de *Una chica y los fusiles* (Une Fille et des fusils, 1965), de Claude Lelouch, no reside, tanto como en la intriga del filme, en una gran y feliz exhuberancia del montaje? ¿Y la importancia de las fotografías fijas —imágenes detenidas, confesión del montaje— en *Jules y Jim*, en tantos filmes de Godard? ¿Y los intertítulos escritos —rupturas deliberadas del flujo narrativo, otras confesiones del montaje— en *Cléo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, 1961), en *Vivir su vida* (Vivre sa vie, 1962)? ¿Y el contrapunto Hiroshima/Nevers en *Hiroshima mon amour* (Hiroshima mon amour, 1959), contrapunto que, pese a su acento moderno, parece directamente salido de un cuadro de montaje de Balázs, Arnheim, Pudovkin o Timochenko? ¿Y los «collages», en todas partes...?

¿UN CINE DE POESÍA? Queda por examinar la idea, recientemente lanzada por Pier Paolo Pasolini, de una oposición entre el «cine de prosa» y el «cine de poesía». Por seductora que sea, esta idea es frágil desde su base misma, ya que las nociones de «prosa» y de «poesía» están demasiado ligadas al uso del lenguaje verbal como para ser fácilmente exportables al cine. O bien, si tomamos «poesía» en su sentido más amplio —presencia directa del mundo, sentimiento de las cosas, margen de vibración y de interioridad en la superficie de toda exterioridad—, deberemos reconocer que la empresa cinematográfica, lograda o frustrada, es *siempre* poética en primer lugar. Pero si abordamos la noción de poesía en sentido técnico —uso del idioma según un proceso reglado, restricciones suplementarias que se añaden a las de la lengua, segundo código que viene a coronar al primero—, toparemos con una dificultad que no parece superable: la ausencia de un primer código unitario y completo en el cine, la ausencia de una *lengua* cinematográfica. Pasolini es consciente de esa dificultad, que él mismo expone con precisión.³⁸ Pero considera que, finalmente, se puede pasar por alto. Por el contrario, nosotros pensamos que es imposible hacerlo y más adelante veremos por qué.³⁹ A estas dificultades se añade, además, otra: la noción de «prosa», en cualquier sentido que la consideremos, no tiene ningún equivalente plau-

sible en el cine; si existe una prosa en el dominio de las palabras es únicamente en oposición a la poesía y porque una larga tradición retórica ha dividido en dos un dominio *ya literario* (puesto que la prosa propiamente dicha es la prosa literaria, la de Chateaubriand o de Stendhal, y no aquella en la que pensaba el señor Jourdain; la prosa desde un principio es un uso artístico de la lengua, desde un principio se distingue del lenguaje vehicular, crea objetos que valen por sí mismos y en los que se detiene el impulso del lenguaje). Por su parte, el cine *nunca* sirve para la comunicación cotidiana, siempre crea obras. La distinción entre prosa y poesía sólo tiene sentido en el interior de una distinción más amplia, que separa a la *literatura* del mero uso del idioma como instrumento. Ahora bien, esta división primera está ausente en el cine, de modo que ningún filme puede corresponder a la prosa en sentido estricto ni a la poesía en sentido estricto.

Pero dejemos por ahora a un lado las implicaciones lingüísticas de la teoría de Pasolini, sobre las que volveremos más adelante, para examinar su tesis a la luz de la historia del cine. Si hay un gran movimiento que domine toda esta historia, es el que lleva del cine-poema al cine-novela, es decir, de una cierta forma del «cine de poesía» al «cine de prosa», y no a la inversa. Pasolini tiende a confundir los *acentos* poéticos —que no son inusuales en el cine moderno— con las *estructuras* poéticas, y de este modo sólo compara los filmes de hoy más bellos con los filmes de ayer más anodinos, sin ocuparse en absoluto de los filmes de antaño. Hay más poesía, evidentemente, en *Doble vida* (À double tour, 1959), *Lola* (Lola, 1960), *Tirez sur le pianiste* (1960), *El Knack y cómo conseguirlo* (The Knack, 1965), *Pour la suite du monde* (1963) o *Fellini Ocho y medio* (Otto e mezzo, 1963) que en *El presidente* (Le Président, 1961), *Un grand patron* (1951), *Volpone* (1940) o *Dernier atout* (1942). ¿Pero acaso no es así porque la sustancia y la forma de *cada uno* de aquellos filmes son más poéticas y menos radicalmente vulgares que la sustancia y la forma de *cada uno* de éstos? ¿Estamos lo bastante seguros de que el lenguaje general empleado en aquellos difiere fundamentalmente del empleado en éstos? ¿Tenemos la suficiente certeza de que la «subjetividad libre indirecta» de la que nos habla Pasolini representa un procedimiento lo bastante *preciso* para ver en ella el inicio de una *lengua técnica de la poesía* en el cine?⁴⁰ ¿Y en última instancia no se confunde con esa inevitable coloración subjetiva del objeto fílmico por parte de la mirada que filma, rasgo de todo tipo de cine, de manera que la única diferencia verdadera sería finalmente la de las miradas poéticas y de las miradas prosaicas, diferencia que sólo puede elucidarse mediante el análisis de cada película y que no concuerda forzosamente, en el cine, con la existencia frente a la «prosa» de restricciones generales caracte-

37. En su artículo citado más arriba (nota 17).

38. Entrevista con B. Bertolucci y J.-L. Comolli (ya citada), pág. 22. «Le cinéma de poésie» (ya citado), pág. 55.

39. Véase págs. 233-234, la nota 54.

40. «Le cinéma de poésie» (ya citado), pág. 60.

rísticas de toda «poesía»? Por otra parte, si nos remontamos a un pasado más remoto, ¿no es precisamente entre los filmes hoy más pasados de moda —no siempre con justicia— donde encontraremos las tentativas más coherentes y sistemáticas de construir un filme como se construye un poema? ¿Qué decir del «montaje lírico» en Pudovkin, tan bien analizado por Jean Mitry?⁴¹ ¿Qué decir de la escena de la coronación en *Iván el terrible* (Ivan Grozni, 1944), de la procesión ante Vakulinchuk y de la escena de las brumas en el *Potemkin*? ¿Qué decir del Abel Gance de *Napoleón* (Napoleon, 1927) o de *La rueda* (La Roue, 1923)? ¿Y de los intentos del «cine puro» por sustituir un cine de intriga por un cine de temas? ¿Y de los análisis entusiastas de Jean Epstein sobre el valor poético del primer plano? ¿Y del uso del ralenti en la escena del dormitorio de *Zéro de conduite* (1933)? ¿Y de todos los cuadros de montaje arriba citados, cuyo objetivo era formalizar los contrapuntos fílmicos, endurecer la temática del «fondo» en prescripciones normativas de sintagmática formal? ¿Y de la aceleración en la escena de la calea negra de *Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens, 1922)? ¿Y del inverosímil travelling aéreo del inicio del *Fausto* (Faust, 1926), de Murnau? Ahí están esos «elementos gramaticales en función poética»⁴² que Pasolini tiende a atribuir al cine nuevo. En verdad, si el cine de hoy a veces es rico en resonancias poéticas, si el mal cine de todas las épocas excluye por definición a la llamada poesía «de las cosas» como poesía de su organización, las únicas tentativas emprendidas en pos no sólo de un cine poético sino de un cine como *lengua* poética organizada —porque de esto es de lo que quiere hablar Pasolini— son precisamente las del cine antiguo,⁴³ y el filme, desde su nacimiento, prácticamente no ha dejado nunca de evolucionar hacia un ideal (*técnicamente* prosaico) de flexibilidad y libertad del todo novelísticas, como demuestran, cada uno a su modo, los análisis de François-Régis Bastide (= el cine como sustituto sociológico moderno de la novela tradicional), de André Bazin y de los filmólogos (= el cine es novela más que teatro), de Jean Mitry (= triunfo progresivo del montaje narrativo sobre los montajes «lírico», «intelectual» y

41. *Esthétique et psychologie du cinéma* (ya citado), tomo I, págs. 359-362 (trad. cit.).

42. Entrevista ya citada, pág. 22.

43. Estas tentativas, a nuestro juicio, se saldaron con un fracaso que no compensan, en el plano de la teoría general, algunos magníficos triunfos aislados. Un filme puede ser *novela poética*, no puede ser poema (excepto en los casos de los cortometrajes puramente temáticos y desprovistos de intriga, como *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* [1927], de Ruttmann, o *Människor i stad* [1947], de Sucksdorff). En un poema no hay historia y nada se interpone entre autor y lector. El novelista crea un mundo, el poeta nos habla del mundo. El filme de ficción nos parece siempre más cercano a la novela que al poema. Pero, por último, la época en que se creyó que un filme podía ser un poema es más bien la del cine antiguo que la del moderno.

«constructivo») y de Edgar Morin (= retroceso del imaginario arquetípico y *naïf* propio de muchos de los primeros filmes en beneficio de un uso más sofisticado de las fuerzas de lo fabuloso en las verosimilitudes del filme «realista», relativamente tardío). De manera más general, constataremos que el cine denominado fantástico, que en algunas épocas del pasado a punto estuvo de confundirse con una de las grandes vías del cine a secas (expresionismo germano-sueco de los años 1910-1930, filmes fantásticos de los años 1930-1935 como *El doctor Frankenstein* [Frankenstein, 1931], *El hombre invisible* [The invisible man, 1933], *King Kong* [King Kong, 1933]), se fue convirtiendo progresivamente en un género, y un género un tanto aparte, que incluso abarca en parte lo que se ha dado en llamar el «cine-bis»: filmes de horror, *pe-plums* italianos, filmes sádicos japoneses, fantasías soviéticas, filmes ingleses de terror, etc., y que, como corolario, el denominado filme realista, que durante largo tiempo se vio opuesto al filme fantástico o maravilloso como si ambos fuesen los dos grandes polos del cine (el famoso tema de «Lumière contra Méliès»), ha pasado a constituir la práctica totalidad de los filmes actuales.

Pasolini también define al nuevo cine por la *presencia sensible de la cámara*,⁴⁴ en los filmes tradicionales, por el contrario, la cámara se esforzaría por pasar inadvertida, por eliminar su presencia ante el espectáculo que ofrece. Sin embargo, admitiendo que este análisis se aplica a ciertos filmes de ayer —por ejemplo la comedia americana clásica y, en general, todos los filmes pertenecientes a lo que Bazin denominó «planificación clásica», creada para pasar inadvertida—, no correspondería a diversas tendencias de antaño cuya estética, por el contrario, se basaba en una intervención agresiva de la cámara: el montaje de Eisenstein, Pudovkin o Abel Gance, los movimientos de cámara en los filmes expresionistas o de Kammerspiel, las deformaciones ópticas o los ángulos insólitos en los filmes de la «Avant-garde» francesa, los primeros planos de *La pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928), de Dreyer, en una palabra, toda esa estética con que soñaban teóricos como Epstein, Eisenstein, Balázs, Arnheim o Spottiswoode cuando insistían sin tregua en el enriquecimiento específico que lo filmado debe a la filmación. E inversamente, existe en el seno del cine moderno una tendencia que podríamos denominar «objetivista» —Rohmer, ciertos aspectos de Antonioni, de De Seta, del *cinéma-direct*, etc.—, y que trata de «borrar» los efectos de cámara; en este aspecto, coincidimos con la opinión de Éric Rohmer.⁴⁵

44. Entrevista ya citada, pág. 22. «Le cinéma de poésie» (ya citado), especialmente la pág. 63.

45. «L'Ancien et le nouveau» (ya citado), pág. 33.

III

Espectáculo y no-espectáculo, teatro y no-teatro, cine improvisado y cine concertado, desdramatización y dramatización, realismo fundamental y artificio, cine de cineasta y cine de guionista, cine del plano y cine de la secuencia, cine de prosa y cine de poesía, cámara sensible y cámara «borrada»: ninguna de estas oposiciones consigue, a nuestro juicio, dar cuenta de la especificidad del cine moderno. En cada uno de esos emparejamientos de categorías, el rasgo considerado «moderno» aparece en demasiadas películas de ayer y está ausente en demasiadas películas de hoy. Cada una de estas antítesis se ha lanzado en referencia implícita a ciertos filmes del pasado y a ciertos filmes modernos —y sigue siendo parcialmente justa en esa misma medida—, pero sin un esfuerzo suficiente por tomar en cuenta el mayor número posible de datos históricamente conocidos. Una tal empresa, evidentemente, no es pequeña y tiene pocas oportunidades de verse plenamente realizada en estas pocas páginas. Pero no está prohibido intentarlo, aceptando de antemano las inevitables insuficiencias del resultado...

Señalemos en primer lugar que si todos los emparejamientos de categorías examinados más arriba son insuficientes, quizá sea en todos los casos por la misma razón. Son otras tantas expresiones parciales de una misma y gran idea implícita: el cine habría sido antes plenamente narrativo y hoy habría dejado de serlo o como mínimo lo sería en grado mucho menor. Opinamos, por el contrario, que lo es más y mejor, y que la principal aportación del nuevo cine es haber enriquecido el relato fílmico.

Más o menos confundida con esta idea de una pretendida superación o debilitamiento de la narratividad, encontramos en muchos críticos la afirmación de una superación de la «gramática» o de la «sintaxis» del cine. Por el contrario, pensamos que el cine *nunca* tuvo sintaxis ni gramática en el sentido exacto que estos términos poseen en lingüística —ciertos teóricos lo creyeron así, que no es lo mismo—, sino que *siempre* obedeció, y que aún hoy obedece, a un cierto número de leyes semiológicas fundamentales que responden a las necesidades más íntimas de la transmisión de toda información, leyes semiológicas infinitamente difíciles de aislar, pero cuyo modelo debe buscarse en el terreno de la lingüística general o de la semiología general y no de la gramática o de la retórica normativas de las lenguas particulares. Todo el malentendido proviene de que se busca al «lenguaje» en determinadas manifestaciones idiomáticas de éste ya muy derivadas y específicas (y por lo tanto muy alejadas de la realidad cinematográfica), sin pensar que las leyes fílmicas deben situarse, muy probablemente, en un punto muy anterior a aquel donde normalmente las «es-

peramos», es decir, en un nivel mucho más profundo y en cierto modo anterior a la diferenciación entre el lenguaje verbal (el de todos los idiomas) y otras semióticas humanas.

Se nos dice que la «sintaxis cinematográfica» ya no existe, que era válida para el cine mudo, que el cine vivo nada tiene que hacer con ese yugo. Pero las articulaciones *sintagmáticas* —más que propiamente sintácticas: la sintaxis es sólo una parte de la sintagmática, ya lo decía Ferdinand de Saussure⁴⁶— son como la prosa del señor Jourdain: todo discurso obedece a ellas, lo quiera o no, bajo pena de hacerse ininteligible. La reacción a veces excesiva de ciertos defensores del joven cine se explica y se excusa por el abuso inverso de una «sintaxis» que, en la época de la «cine-lengua»⁴⁷ e incluso después, se pretendía tan estricta como la gramática de una lengua. Pero las nuevas formas de cine, más «flexibles», no obedecen menos a las grandes figuras fundamentales sin las cuales ninguna información sería posible; un discurso de cierta longitud es siempre divisible de un modo u otro. El estudio del «lenguaje cinematográfico» sólo se ha comportado como un «yugo» cuando ha querido ser normativo. Hoy, ya no aspira a dominar a los filmes sino a estudiarlos; ya no finge precederlos, sino que confiesa seguirlos. De igual modo, en el dominio del lenguaje verbal la teoría lingüística más elaborada no ejerce influencia alguna sobre la evolución posterior de nuestras lenguas y somos conscientes de la distancia existente entre el lingüista y el «gramático» normativo, como nos recordó en 1963 la polémica entre los señores Etienne y Martinet publicada en *Arts*.⁴⁸ Los filmes más «audaces» siguen siendo susceptibles de una aproximación semiológica, aunque esta última haya tenido que flexibilizarse para aprehender nuevos objetos, como veremos más adelante en varios ejemplos.

En suma, por «reglas» del cine se entienden dos cosas distintas: por una parte, todo un conjunto de prescripciones surgidas de una *estética normativa* que con pleno derecho podemos juzgar caduca o inútilmente restrictiva⁴⁹

46. *Cours de linguistique générale*, pág. 188.

47. Para esta noción, véase «El cine: ¿lengua o lenguaje?», en especial las págs. 57-60, 62-63 y 65-67.

48. De los dos, el lingüista era André Martinet.

49. Otra fuente de malentendidos: el nuevo cine abolió —y con toda la razón— un cierto número de «reglas» como la prohibición de los 180 grados, el paso de un plano de conjunto a un plano más cercano sin cambio de eje o las miradas del actor a cámara, etc. Sin embargo, estas reglas nada tienen que ver con la semiología del cine: son tretas ínfimas, prescripciones irrisorias de segundones y Jean Cocteau se burlaba de ellas ya en 1951 en sus *Entretiens autour du cinématographe*. Abolirlas — como tiene que hacerse — no significa en modo alguno «abolir la sintaxis».

y, por otra parte, cierto número de configuraciones estructurales que son leyes de hecho, cuyos pormenores evolucionan constantemente. Cuando se dice, por ejemplo, que los filmes de la «Nouvelle Vague» han «desarticulado completamente el relato» o «abolido por entero la sintaxis», se está adoptando una perspectiva muy superficial de los problemas, se tiene una idea muy estrecha de este «relato» y esta «sintaxis», y se está dando la razón, sin pretenderlo, a los defensores de la estética que se combate (porque son estos últimos los que reducen las nociones de «relato» y de «sintaxis» a las dimensiones de una codificación puramente ideológica o comercial, sin relación alguna con las estructuras codificadas propias del vehículo fílmico en general). Las innovaciones del cine joven adquieren pleno interés justamente en la medida en que reaccionan contra tales prejuicios; sin embargo, lejos de estar demostrando la inexistencia de la «sintaxis», están explorando con el ejemplo nuevas áreas de ésta, permaneciendo al mismo tiempo (como mínimo mientras sean comprensibles, como sucede casi siempre) enteramente sometidas a las exigencias funcionales del discurso fílmico. *Alphaville* (Alphaville, 1965) y *El año pasado en Marienbad* (L'année dernière à Marienbad, 1961) siguen siendo en todo filmes de diégesis, y su planificación y montaje siguen relacionándose, pese a su incontestable originalidad, con las exigencias de la ficción narrativa. *En el cine hay construcciones imposibles*. Así, el recorrido de un personaje a lo largo de un itinerario preciso excluye el sintagma descriptivo;⁵⁰ un asesinato, si queremos «tratarlo» en sí mismo excluyendo toda comparación, no puede dar lugar a un sintagma paralelo;⁵⁰ un plano autónomo⁵⁰ no puede empezar en Moscú y acabar en París (como mínimo en el estado actual de las técnicas cinematográficas); una imagen no diegética⁵⁰ debe vincularse de un modo u otro a una imagen diegética, bajo pena de no aparecer como no diegética, etc. Pero estas ordenaciones no fueron nunca abordadas seriamente por los cineastas, excepto —y deberíamos examinar los casos más de cerca— en ciertos casos de vanguardistas extremos que renunciaron deliberadamente a hacerse entender (y casi siempre en «géneros» cinematográficos ajenos desde el principio al filme de ficción narrativa). Y si el resto de cineastas no piensa en construir tales combinaciones, si ni siquiera se plantea que puedan existir, es justamente porque las grandes figuras de la inteligibilidad cinematográfica están inscritas en su pensamiento más de lo que ellos creen. Del mismo modo, el escritor más original no piensa en forjar un idioma nuevo.

50. Para estas nociones véase más arriba, texto nº 5, cap. 5, págs. 142-155.

IV

Por esta razón, debemos ahora abandonar las consideraciones relativas a la historia del cine para emprender una aproximación más semiológica y más técnica, y retomar desde este nuevo punto de vista la crítica de los análisis de Pasolini que, en mayor medida que otras tentativas de definición de la modernidad fílmica, se esfuerzan por delimitar su objeto con precisión y por superar el estadio de las impresiones generales.

¿«IM-SEGNI» O ANALOGÍA ICÓNICA? A primera vista, nos dice el autor, no hay nada en el cine que corresponda a lo que el *idioma* es para el escritor. Es decir, no hay una instancia codificada previa a la empresa propiamente estética. Es cierto. Sin embargo, prosigue Pasolini, hay que suponer que en el cine existe algo que, de un modo u otro, ostenta el mismo papel que la lengua en la literatura, puesto que es una constante que el cine no es una «monstruosidad», no está hecho de «signos insignificantes» y consigue «comunicar».⁵¹ Es aquí, en nuestra opinión, donde comienzan las afirmaciones problemáticas: una semiótica artística, como el cine, puede funcionar perfectamente sin el apoyo de un *lenguaje* anterior codificado. El cine se encuentra en el mismo caso que la pintura figurativa, tal y como la analiza Claude Lévi-Strauss en *Le cru et le cuit* (pág. 28): lo que allí ostenta el lugar del «primer nivel de articulación» es la significación «natural» —esto es, cultural— que la percepción confiere a los objetos representados en el cuadro (o sobre la pantalla).

Si la literatura necesita de la lengua es porque el *sonido* producido por los órganos vocales no posee significación en sí mismo. Debe ser *articulado* para conquistar el sentido, que se niega a los «gritos inarticulados», y las dos articulaciones que constituyen la lengua —la de los fonemas y la de los monemas, en la terminología de André Martinet— no son sino esas inevitables instancias creadoras de significación *literal* (= denotada), sin las cuales el poeta no tendría nada sobre lo que proyectar el juego segundo de sus connotaciones. Pero el cineasta, por su parte, no opera sobre un sonido vocal inicialmente carente de sentido. Su materia prima es la imagen, es decir, el duplicado fotográfico de un espectáculo real que tiene, desde el principio, un sentido.⁵² Así, este lenguaje codificado o como mínimo codificable

51. «Le cinéma de poésie» (ya citado), pág. 55.

52. Salvo, naturalmente, los diálogos. Ante éstos, el cineasta se encuentra prácticamente en la misma posición que el escritor (con la reserva de la diferencia entre oral/escrito). En cuanto a los «sonidos reales», plantean esencialmente los mismos problemas que las imágenes, transpuestos a un plano auditivo. No hay que confundir *sonoro* y *fónico*: un sonido del mundo posee por sí mismo un sentido preciso (silbido de locomotora, etc.) mientras que un sonido fónico sólo adquiere sentido preciso a través de las articulaciones lingüísticas.

postulado por Pasolini, y al que define como un conjunto lábil e indefinido, pero virtualmente organizable, de «im-segni» («imágenes-signos») previos al cine, es para nosotros un artefacto incierto y embarazoso. La mera analogía icónica, la *semejanza* fotográfica, lo puede sustituir ventajosamente. Sí, el filme «comunica», pero no se trata de un misterio cuya elucidación justifique la introducción en la teoría de una instancia suplementaria abiertamente presentada por el propio Pasolini como aventurosa e hipotética;⁵³ de manera mucho más simple, es porque la fotografía más anodina y menos connotada de un automóvil tendrá siempre como sentido «automóvil», ofreciendo así al cineasta un significado para cuya conquista el lenguaje verbal tuvo ya que comprometer sus dos articulaciones: la de los fonemas (/a/, /t/, /m/, /v/, etc.) y la de los monemas (que diferencia en el interior de la lengua francesa «automóvil» de «tren», «carro», «avión», etc.). El cine llega a idéntico resultado *sin ningún otro código que el de la percepción con sus condicionamientos psicosociológicos y culturales*, esto es, sin ningún código de lenguaje.

Estamos convencidos de que estos «im-segni», por lo demás analizados por Pasolini de manera excelente, existen y desempeñan un papel sustancial en la comprensión de las imágenes concretas de los filmes concretos, pero no en el mecanismo más fundamental de la intelección fílmica. ¿Cómo se entienden los filmes, nos dice Pasolini, si no se posee de alguna manera un saber relativo a los valores simbólicos de las imágenes visuales: imágenes de los sueños, de la memoria, de la vida afectiva, imágenes de la vida cotidiana con todo el peso de sus prolongaciones implícitas en cada sociedad y en cada época? Ciertamente, la comprensión total de un filme cualquiera sería imposible si no llevásemos en nosotros ese diccionario confuso pero muy real de los «im-segni» de que habla Pasolini, si no supiésemos —por tomar un único ejemplo— que el automóvil de Jean-Claude Brialy en *Los primos* (*Les cousins*, 1959) es un automóvil «sport», con todo lo que ello significa en la Francia del siglo XX, época diegética del filme. Pero sabríamos igualmente, porque lo *veríamos*, que se trata de un automóvil, y ello bastaría para comprender el sentido *denotado* del pasaje. ¡Que no se nos objete que un esquimal que hasta entonces no hubiese mantenido contacto alguno con la civilización podría muy bien no reconocer ni siquiera el automóvil! Porque lo que requeriría el esquimal es una aculturación, no una traducción, y no es su *lengua* de «im-segni» lo que sería demasiado pobre, sino su *percepción* como conjunto de integraciones psicosociológicas. Un objeto fabricado —un automóvil— se convierte, por el hecho de estar en el mundo, en un objeto de la percepción como los demás,

53. Entrevista (ya citada), pág. 22. «Le cinéma de poésie» (ya citado), pág. 55.

y al niño de nuestras sociedades no le cuesta más identificar a un camión que a un gato.⁵⁴

Partiendo de la supuesta existencia de una lengua primera de «im-segni» (codificable, pero nunca verdaderamente codificada), Pasolini deduce la idea de que el cineasta está obligado a inventar *en primer lugar* una lengua

54. Como se ve, el conjunto de este pasaje (págs. 231-234) consagrado a las ideas de Pier Paolo Pasolini —pasaje redactado a principios de 1966— era una mezcla de aprobación y refutación. Las razones de esta doble actitud, que no se ha modificado desde entonces, se nos aparecen hoy más claramente, en la medida en que nuestra propia concepción de la *analogía* fotográfica y fonográfica, y de su papel en la semiología del cine, se ha precisado y matizado en cierta medida (sobre este punto, véase más arriba, texto n° 5, cap. 2, págs. 133-137). Los «im-segni» de Pasolini, es decir, ese primer conjunto organizado y organizable de significaciones que en el cine precede al «lenguaje cinematográfico» propiamente dicho y sin el cual este último sería ininteligible, son pues los elementos de distintos códigos que actualmente denominaríamos «culturales» (véase más arriba, págs. 134-135); Pasolini tenía muy en cuenta, como demuestra nuestra discusión con él, en las codificaciones *iconológicas* e *iconográficas* propias de cada grupo socio-cultural y sin las cuales las imágenes mismas no tendrían ningún sentido. Como en esta discusión no estábamos en desacuerdo con Pasolini en cuanto a la existencia misma de tales instancias, lo que pretendíamos cuestionar era, de hecho, la idea propiamente pasoliniana de que esas codificaciones son ya un lenguaje, que su naturaleza es de algún modo idéntica al «lenguaje cinematográfico», del cual constituirían por otra parte el primer nivel, de manera que el cineasta *en cuanto tal*, estaría obligado a manejar (o a inventar parcialmente) dos lenguas a la vez, la de los «im-segni» y la del cine. Lo que en la discusión nos parecía un «artefacto incierto y embarazoso», una «instancia suplementaria abiertamente presentada por el propio Pasolini como aventurada e hipotética», no eran pues los «im-segni» sino su promoción injustificada al rango de «lengua» (y, lo que es más, de lengua ya cinematográfica), con la consecuencia de que el código de los «im-segni» sería para el cineasta lo que el código del idioma es para el escritor. Por ello insistíamos en el estatuto *perceptivo* y *cultural* de estos «im-segni», oponiéndolo al carácter de lenguaje de los códigos propiamente cinematográficos (que hoy incluiríamos entre los «códigos especializados»; véase más arriba, págs. 134-135). Así, cuando Pasolini toma como ejemplo la imagen de las ruedas de un tren rodando a toda velocidad en medio de una nube de humo, y subraya que se trata, en nuestra época, de una figura fija y codificada («Le cinéma de poésie», ya citado, pág. 56), nos sorprende por el hecho de que esa figura pertenece a la iconología y a la iconografía de nuestra sociedad mucho más que al lenguaje cinematográfico. Por ello hemos insistido también tanto en la idea de que *para la semiología propiamente cinematográfica* el primer nivel de organización (= lo que es para el cineasta lo que el idioma para el escritor) no está constituido por los «im-segni» sino por la analogía visual y auditiva: si el lector de novela reconoce a un «perro» que interviene en el relato, es gracias a la unidad lingüística «perro», y si el espectador de cine reconoce a ese perro en la intriga del filme es por analogía visual con un perro real. Ello no impide que, para una semiología más general, se reclame de nuevo la intervención de muchos de los fenómenos que Pasolini designa como «im-segni»; pero esa nueva intervención tendrá lugar *bajo el techo de la analogía y en su seno mismo* (véase más arriba, pág. 135), porque es característico de los códigos de un determinado tipo (códigos no especializados) el ser indiscernibles a ojos del usuario del desdramatización visual o auditiva más literal. En otras palabras: cuando codificaciones en gran medida culturales intervienen en los filmes —cosa muy frecuente, sobre todo si consideramos el

(= esfuerzo por aislar claramente los «im-segni») y luego un arte, mientras que el escritor, que tiene ante sí al idioma, puede permitirse inventar sólo en un plano estético. Sin embargo, la expresión «en primer lugar» es la fuente de todo el malentendido. Si bien es cierto que la *invención cinematográfica* es inevitablemente una mezcla de inspiración artística y de elaboración de lenguaje, no lo es menos que el cineasta es ante todo un artista, y que a través de sus esfuerzos por disponer de un modo distinto las cosas de la realidad, a través de su intención estética y sus investigaciones en la connotación, llega en ocasiones a dejar tras de sí alguna forma ulteriormente normalizable y susceptible de convertirse en un «hecho de lenguaje». Si la denotación filmica es hoy rica y variada, ello es únicamente el resultado de antiguas investigaciones de connotación.⁵⁵

contenido de los filmes particulares—, a menudo intervienen en la propia imagen (o en el propio sonido), es decir, en la «analogía», es decir, en un punto que, respecto a la economía de conjunto de las significaciones filmicas, es distinto del que ocupan las codificaciones constitutivas de lo que denominamos «lenguaje cinematográfico». La imagen de las ruedas del tren proviene de la sociedad, no del cine; cuando aparece en el cine, se identifica por analogía visual con las verdaderas ruedas de tren, y merced a esa semejanza el filme se carga con todas las significaciones suplementarias vinculadas a esa imagen en la cultura; pero si esa imagen se sitúa junto a otras imágenes en un montaje alternado, como sucede en *La rueda*, de Abel Gance, interviene entonces otro tipo de codificación, propiamente cinematográfica y ya no cultural en sentido amplio, superpuesta a la analogía visual y ya no inmersa en ella. Paralelamente, hay que señalar que las codificaciones culturales, cuando intervienen en los filmes, a menudo intervienen en el nivel de los «motivos» filmados, mientras que las codificaciones cinematográficas se refieren esencialmente a las ordenaciones de motivos: por ello, decíamos antes (texto n° 5, cap. 10, págs. 159-164) que el marco de referencia de los paradigmas propiamente cinematográficos son los «grandes segmentos» del filme.

Queda aún, evidentemente, un problema: el lenguaje cinematográfico mismo, en tanto conjunto de ordenaciones, debe situarse ciertamente bajo la influencia de diversas codificaciones socio-culturales. Así como el «motivo filmado» arrastra consigo al interior del filme el sentido que posee fuera del filme, los tipos de ordenación filmica deben remitir, de un modo u otro, a esquemas de inteligibilidad recibidos en la sociedad. De este modo, el montaje paralelo es una figura propiamente cinematográfica, pero sin embargo no por ello se concibe que hubiese podido imponerse dentro de una sociedad que no conociera ya (por su lengua, sus escritos, su «lógica», etc.) el valor simbólico e inteligible de ciertos tipos de relaciones muy generales como la alternancia, el paralelismo, la antítesis, etc. Con todo, lo que caracteriza al cine es el sistema de conjunto que ordena estas diferentes ordenaciones entre sí, es decir, la relación de las relaciones, el paradigma de los sintagmas. Por el contrario, en el nivel de los motivos filmados no hay ningún sistema de conjunto propio del lenguaje cinematográfico. (Existen varios sistemas de conjunto de estos «motivos», propios de los distintos filmes particulares, pero eso es otra cosa.)

55. No desarrollaremos más este punto, como mínimo aquí, porque ya ha sido expuesto extensamente en otro pasaje de la presente recopilación (texto n° 5, cap. 4, págs. 139-141). Tampoco analizaremos aquí ninguna de esas figuras de connotación convertidas en esque-

RENOVACIÓN DE LA «SINTAXIS CINEMATOGRAFICA». Sabemos que construcciones de imágenes como el sintagma paralelo, el sintagma alternado, el sintagma seriado, los insertos, la secuencia por episodios, etc., que hemos analizado en otra parte —y otras como por ejemplo el *flash-back* (= sucesión como significante de la precesión) o el *flash-forward* (sucesión próxima como significante de la sucesión lejana), etc. — se cuentan entre esas figuras de la connotación que más tarde se acabaron convirtiendo también en esquemas inteligibles de denotación. Ahora bien, lo que importa destacar es que la mayoría de estas figuras semiológicas no han caído en absoluto en desuso, sino que por el contrario se emplean habitualmente en el cine moderno. Ciertamente, no es que el arsenal de figuras haya permanecido idéntico a sí mismo desde Griffith hasta nuestros días. También en el cine se da una diacronía. Podemos señalar con facilidad algunos procedimientos que han envejecido: metáfora no diegética (con la excepción de su renovación en Godard, de la que luego veremos un ejemplo), ralenti, aceleración, iris (salvo en «citas» nostálgicas y lúdicas: *Tirez sur le pianiste*), empleo abusivo de la «puntuación» (salvo casos especiales en que se retoma de manera renovada: la primera secuencia de *Une femme mariée*), plano-contraplano en su forma mecánica e imitada del ping-pong⁵⁶ (si bien la escena del apartamento parisino de muros blancos, en *Pierrot el loco*, con la canción de amor de Anna Karina, está tratada en planos-contraplanos con mayor agilidad), etc. Pese a estas evoluciones del todo normales, conviene reflexionar dos veces antes de afirmar que la sintaxis cinematográfica se ha «arrojado completamente por la borda» y no se debe confundir la libertad de la inspiración poética con una imposible libertad con respecto a articulaciones más profundas que, aun siendo parcialmente arbitrarias y estando sometidas, además, a constante evolución, no dejan de garantizar, en un estado sincrónico dado, la correcta transmisión de la información. Sólo el pensamiento solitario y mudo —si es que existe— se sustrae (quizá) a este género de leyes. Desde el instante en que interviene el *decir* (= deseo de comunicar, preocupación por el público, etc), reaparece enseguida un cierto número de restricciones semiológicas, que caracterizan a la expresión del pensamiento más que al pensamiento mismo, siempre y cuando éste sea distinto de aqué-

mas inteligibles de denotación, porque a ese tema estaba dedicado el anterior pasaje relativo a la gran sintagmática de la banda de imágenes (texto n° 5, cap. 5, págs. 142-155). Hemos suprimido, por tanto —y de ahí esta nota y su emplazamiento—, un pasaje entero de unas dos páginas que, en la primera edición de este texto como artículo separado, empezaba después de las palabras «...de antiguas investigaciones de connotación»; este pasaje se consagraba a los dos problemas mencionados aquí.

56. Comparación que tomamos de Jean Mitry.

lla. Así pues, como han señalado los lingüistas, la frase es *en primer lugar* una unidad del discurso, no del pensamiento, la realidad o la percepción.

Mucho más que a un «estallido» cataclísmico de la sintaxis del filme, con el cine nuevo estamos asistiendo a un vasto y complejo movimiento de renovación y enriquecimiento, que se traduce en tres evoluciones paralelas: 1) ciertas figuras⁵⁷ se abandonan por el momento en mayor o menor medida (ejemplo: el ralenti y la aceleración); 2) otras se mantienen, pero en variantes más flexibles que no deben impedir que reconozcamos la permanencia de un mecanismo semiótico más profundo (ejemplos: el plano-contraplano, la escena, la secuencia, el montaje alternado, etc.) y 3) por último, la aparición de nuevas figuras que amplían las posibilidades expresivas del cine. Detengámonos un instante en este último punto.

Hasta ahora sólo hemos señalado en el cine, desde sus orígenes, un número finito (= ocho) de grandes tipos sintagmáticos *de base*. Ahora bien, hay un pasaje en *Pierrot el loco* que no se deja reducir a ninguno de estos modelos ni a sus variantes. Se trata del momento en que los dos protagonistas abandonan precipitadamente el apartamento parisino de paredes blancas, descienden por un desagüe y huyen en un 404 rojo por la ribera del Sena. Esta «secuencia», que en realidad no lo es, hace alternar libremente tomas captadas al pie del inmueble (descenso de los últimos metros de la tubería, entrada precipitada en el 404 aparcado ante el edificio, el automóvil que arranca, breve pasaje del enano con el transistor, etc.) y otras imágenes que, diegéticamente, tienen lugar minutos más tarde y en otro lugar, porque vemos al 404 deslizándose a gran velocidad por las calles que bordean el río). De este modo, el pasaje da lugar a varias iteraciones singulares: de las avenidas junto al río volvemos a la tubería; la subida al automóvil, al pie del inmueble, se nos presenta dos o tres veces con leves variantes en la posición y los movimientos de los personajes (variantes que no dejan de evocar una construcción del gusto de Robbe-Grillet: *El mirón*, *La casa de citas*).

De este modo, en este sintagma, el tiempo no funciona según un régimen vectorial (régimen que representa el caso más común y más simple de la progresión narrativa); no se trata, pues, de un sintagma narrativo lineal (= escena, secuencia ordinaria o secuencia por episodios). Tampoco es un sintagma alternado, ya que las imágenes que alternan no remiten a acontecimientos simultáneos sino a acontecimientos claramente sucesivos (la imagen de las calles junto al río son evidentemente *posteriores*); la alter-

nancia de imágenes tampoco indica la alternancia de acontecimientos (= variante «alternativa» del sintagma alternado), ya que los protagonistas no han hecho varias idas y vueltas del río al inmueble; tampoco corresponde a un contrapunto de pura connotación, con defeción provisional del significado de denotación temporal (= sintagma paralelo), ya que los acontecimientos presentados admiten en el plano del significado (diégesis) un orden cronológico preciso y único: primero el descenso por la tubería, a continuación la subida al automóvil y por último el trayecto a orillas del río. El pasaje tampoco es un sintagma descriptivo, puesto que nos ofrece la evidencia de una serie de consecuciones temporales y no sólo la de las coexistencias espaciales. Toda modalidad «frecuentativa» está asimismo excluida, porque el pasaje no designa en modo alguno un proceso habitual o iterativo, sino de manera diáfana una sucesión única de acciones nacies. Tampoco se trata de un sintagma seriado, ya que aquí el filme nos presenta manifiestamente un acontecimiento singular tratado por sí mismo que no se aproxima a ningún otro (= ni el más mínimo esbozo de categorización). Y por último, tampoco se trata de un plano autónomo porque se dan varias imágenes para una sola unidad de diégesis. Sería, de hecho, una especie de secuencia dislocada, muy eficazmente expresiva del alocamiento, la fiebre y los avatares de la existencia (= significados de connotación claramente identificables) y que, en mitad de ese torbellino de la partida precipitada (= significado de denotación), nos presenta *como si hubieran sido posibles* —lo que implica, de la parte de la narratividad, algo así como una autoconfesión y una prueba de fabulación— múltiples variantes *ligeramente* distintas de una fuga precipitada, suficientemente similares, pese a todo, como para que el acontecimiento que realmente ha tenido lugar (y que no conoceremos nunca) se sitúe en una clase de acontecimientos de contornos suficientemente claros. Pensamos aquí en ciertas reflexiones de Proust, quien reconocía haber experimentado, en ciertas circunstancias de la vida, una sensación aguda y precisa de algunas eventualidades psicológicamente posibles o verosímiles, pero se pretendía a menudo incapaz de predecir cuál de ellas se realizaría. (Observemos que dicha distinción proustiana corresponde en buena medida a una tipología que cualquiera puede observar a su alrededor: existen, desde este punto de vista, dos tipos de caracteres o dos formas de inteligencia, y quien predice cada vez cuál de las posibilidades va a «salir» carece a menudo de penetración y agudeza psicológicas para la descripción imaginativa de las diversas variantes que, en ese contexto dado, eran apenas menos probables que la finalmente realizada). Jean-Luc Godard, en el pasaje que aquí nos ocupa, formaría parte del segundo tipo, porque evoca con mucha verdad, pero sin tomar partido, varias posibilidades a la vez. Se da aquí una especie de *secuencia potencial* —una secuen-

57. No tomamos el término *figura* en el sentido de «figura de estilo» (o de retórica), es decir, procedimiento de connotación, sino en un sentido mucho más general: toda *configuración* sintagmática característica y reconocible. Este uso se justifica por la confusión, propia del cine, entre los esquemas connotativos y los esquemas denotativos.

cia no fijada—, que representa un tipo sintagmático nuevo, una forma inédita de la «lógica del montaje», *pero que sigue siendo en su totalidad una figura de la narratividad* (= dos personajes, acontecimientos, espacios, tiempos, una diégesis, etc.), del mismo modo que las tomas de los cuadros de Renoir, en esa misma película, constituyen un resurgimiento renovado de la vieja metáfora no diegética, por lo demás muy envejecida desde Eisenstein y las estatuas que simbólicamente cobraban movimiento en *Octubre* (Oktiabr, 1927).

Podríamos desplegar otros muchos ejemplos: la fotografía fija, muy poco utilizada hasta entonces y a la que Rudolf Arnheim atribuyó un lugar muy modesto en su cuadro de montaje (algunas líneas en las págs. 139-140 de *Film als Kunst*), conoce en el cine moderno su primera expansión verdadera: los rostros de Jeanne Moreau en *Jules y Jim* (Jules et Jim, 1961), la secuencia de los «Apuesto a que no eres capaz de hacer lo que yo hago» de *Una mujer es una mujer* (Une femme est une femme, 1964), *La Jetée* (1962) o *Salut les Cubains* (1963) (en su totalidad). La utilización de la voz en *off* en los distintos filmes modernos es particularmente rica: a veces es la de un comentarista anónimo —encarnación no tanto del autor como de la narratividad, como dijo Albert Laffay a propósito de otros filmes—⁵⁸ y a veces la de los protagonistas del filme, pero dirigiéndose directamente al espectador (un nuevo tipo de aparte): la voz de Belmondo en *Pierrot el loco*, la secuencia inicial de *El año pasado en Marienbad*. Como es necesario añadir a estas dos instancias sonoras la voz en *in* de las escenas dialogadas y el frecuente recurso al intertítulo escrito (Godard, Agnès Varda, etc.) y como, por otra parte, la voz misma en *in*, al volverse recitativa, alcanza una densidad soberana que la arranca de la imagen, la constituye desde el interior en voz en *off* y la desdiegetiza en cierta medida (*Hiroshima mon amour*, *La pointe courte* [1956], etc.), el filme obra finalmente en cinco registros del habla: cinco juegos y cinco «yo». Está por hacer todo un estudio sobre la voz en Godard o en Resnais: es el problema de «¿Quién habla?». Otro estudio podría consagrarse a la renovación de las denominadas «imágenes subjetivas» en Fellini (*Ocho y medio*, *Giulietta de los espíritus*), Resnais (*Marienbad*) o Robbe-Grillet (*L'immortelle*).

«SINTAXIS» NO ES TRIVIALIDAD. Así pues, la «sintaxis», siempre objeto de condenas, se porta pese a todo muy bien. Muchos malentendidos, sin embargo, se deben a la frecuente confusión entre «sintaxis» y *trivialidad* (cliché). Se supone que un filme original pretende «abolir la gramática cinematográfica»; a la inversa, esta última sería únicamente el

predio de filmes mediocres. Ello equivale a confundir la instancia de lenguaje y la instancia estética (o estilística). El arte mantiene con el lenguaje relaciones semiológicas complejas. No es el lenguaje mismo; está siempre de un modo u otro *más allá* o *al lado de éste*, y por este motivo no sólo los tontos respetan la gramática. Sabemos qué partido le sacó Flaubert al imperfecto, y sin duda ese partido no estaba inscrito en la lengua. El imperfecto, por su parte, sí lo está y sigue estándolo, y el de Flaubert no es en absoluto distinto, lingüísticamente hablando, al de la población inculta (que es también el que analizan los estudiosos de la sintaxis): se trata de una unidad morfosintáctica codificada. De igual modo, el plano-contraplano, por novedosos e interesantes que puedan resultar sus empleos recientes, sigue representando una figura «banal», porque siempre nos invita a reconstruir la unidad de un espacio diegético pese a (y gracias a) la bifidación del espacio de la pantalla.

Volvamos a Pasolini. Él considera que la «gramática cinematográfica» no ha llegado nunca a constituirse como verdadera gramática, sino más bien como «gramática estilística», es decir, como un sistema híbrido a caballo entre arte y lenguaje: nunca deja de ser, nos dice,⁵⁹ sino un diccionario de convenciones que tienen «la curiosidad de ser estilísticas antes que gramaticales». Este análisis, que no podemos admitir pese a su extrema ingeniosidad, reclama dos tipos de observaciones: 1º) demuestra que el propio Pasolini no puede creer *verdaderamente* en su hipótesis de un estrato cinematográfico primero y ya codificado de «im-segni» anteriores a la empresa artística del cineasta, ya que reconoce ahora que la *primera* codificación fílmica es estilística, coincidiendo de este modo con nuestro propio punto de vista: la empresa de connotación es la que, en el cine, llega a enriquecer y codificar la denotación. 2º) En cambio, cuando Pasolini toma un ejemplo de estas «convenciones estilísticas», resurge el malentendido. Cita la imagen frecuente y normalizada de las ruedas de un tren girando a toda velocidad en medio de una nube de vapor.⁶⁰ Comenta que no se trata de un hecho gramatical, sino de, evidentemente, un «estilema». No estamos en desacuerdo con él. Pero una imagen como ésta nada tiene que ver con la «sintaxis cinematográfica». Esta última abarca un cierto número de *construcciones fílmicas* y no un cierto número de *motivos filmados*. La imagen de las ruedas de tren no remite ni a una superación de la «sintaxis» ni por el contrario a un giro sintáctico esclerotizado y banalizado; constituye un hecho ajeno a la sintaxis, un motivo particular —con su «forma» y su «contenido»— susceptible de ser filmado.

59. *Le cinéma de poésie* (ya citado), pág. 56.

60. *Le cinéma de poésie* (ya citado), pág. 56.

58. *Logique du cinéma*, París, Masson, 1964; *passim* y, en especial, la pág. 81.

Todo hecho de sintagmática propiamente fílmico implica el acercamiento de como mínimo dos motivos que figuran en dos imágenes (= montaje) o en la misma imagen (= movimiento de cámara o incluso implicación estática). Decir que la imagen de las ruedas de tren es un hecho *de estilo* es exacto pero insuficiente: se trata de un cliché, es una trivialidad. Y sólo puede serlo porque se trata de un hecho singular. La gramática no ha precisado nunca cuál era el contenido de pensamiento que debía ponerse en cada frase, se contenta con reglamentar la organización general de las frases. *Un hecho gramatical no puede ser ni un cliché ni un hallazgo*, salvo en el momento de su primera aparición histórica; está más acá del nivel en el que esta antítesis empieza a adquirir sentido, permanece confinado en la etapa del lenguaje primero, y no de ese lenguaje segundo que es el arte. El presente de indicativo, empleado por Robbe-Grillet, sigue siendo un vulgar presente de indicativo, «banal» en grado sumo, y sin embargo nadie lo juzga un cliché. De igual manera, nadie denuncia la banalidad de Malherbe cuando emplea un complemento de nombre, Hugo una proposición relativa o Baudelaire dos adjetivos coordinados. La imagen de las ruedas del tren no es en modo alguno el equivalente fílmico de todo ello, más bien correspondería —para retomar el ejemplo de uno de los escritores citados— al acercamiento metafórico de la muchacha y la rosa en Malherbe, que es una construcción (formal y semántica) *singular*, y por ello merecedora de las categorías de originalidad o banalidad. Mientras sigamos pensando en ejemplos de este género, obtendremos los elementos no de una «gramática estilística» del cine sino de una *retórica pura* que nada tiene de gramatical y tampoco de cinematográfico, puesto que las imágenes de las ruedas del tren (y todas sus iguales) representan casi siempre *estereotipos culturales* que, si bien son empleados —incluso parcialmente remodelados— por el cine, también lo son por muchos otros medios de expresión. Hay una gramática del cine (o, más exactamente, una gran sintagmática del filme de ficción), pero se sitúa en otro lugar. Está en la escena, en la secuencia, en los distintos sintagmas, en esos otros «tipos» de los que hemos hablado con demasiada brevedad, en esas ordenaciones sintagmáticas construidas, significantes y normalizadas que nunca son clichés y que sólo fueron hallazgos una vez, pero que constituyen los elementos dispersos y disgregados de un código de la inteligibilidad fílmica (la «analogía» y los diálogos hacen el resto), el equivalente balbuciente de una sintaxis verdadera y no de una lista de formas o de contenidos singulares.

La gramática cinematográfica no consiste en prescribir lo que debe filmarse. El montaje alternado, por ejemplo, se limita a prever que la alternancia de las imágenes podrá significar la simultaneidad de los correspondientes referentes, pero no nos dice nada acerca de lo que deberemos meter en

esas imágenes. La oposición entre una «gramática» mecánica y estereotipada de un lado y una originalidad libre y agramatical del otro —oposición que se halla en el fondo de tantos debates sobre el cine moderno— es profundamente discutible, ya que una gramática, estando por definición compuesta *únicamente* de estereotipos, no puede ser estereotipada, y una libre originalidad creadora es *forzosamente* «gramatical» de un modo u otro desde el momento en que el mensaje «pasa».⁶¹

61. Quisiéramos evitar aquí un malentendido bastante frecuente en este tipo de discusiones. La argumentación que ocupa las págs. 238-244 no pretende en modo alguno oponer en los filmes la «forma» (que sería «general» e independiente de las categorías de originalidad y banalidad) y el «contenido» (que sería siempre singular, y por tanto original o banal según los casos). La distinción «forma/contenido» debe, a nuestro juicio, rechazarse absolutamente, y sólo nos parece satisfactoria la solución propuesta por el lingüista Louis Hjelmslev, que pone a un lado los *hechos de significado* (= contenido) con su *forma* y su *sustancia*, y al otro lado los *hechos de significante* (que erróneamente se consideran constitutivos de la «forma», y que en la terminología hjelmsleviana constituyen la «expresión»), asimismo con su forma y su sustancia. (Para las posibles aplicaciones de estas nociones al análisis cinematográfico, véase «El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de un Verosímil?», texto n° 10 de la presente recopilación, pág. 251 y sigs.). El objetivo de la presente discusión es, pues, distinguir las construcciones *propias del lenguaje cinematográfico en general*, de las construcciones que aparecen en los filmes particulares. Unas y otras poseen su significante y su significado (es decir, en lenguaje corriente, su «forma» y su «contenido») y tanto este significante como este significado poseen respectivamente su forma y su sustancia (*forma* entendida aquí en el sentido que nos parece apropiado). Dicho de otra manera, queremos insistir en la existencia de un nivel específico constituido por «figuras» que, por definición, conciernen al vehículo fílmico mismo —son éstas las que, hablando en propiedad, definen al «lenguaje cinematográfico»—, y distinguirlo de otro nivel semiológico que, por otra parte, se opone *doblemente* al primero: como *menos general* (dado que concierne a los filmes particulares) y como *más general* (porque invoca esquemas en gran medida culturales que rebasan los límites del propio cine). En este segundo nivel, podemos hablar de la «originalidad» o de la «banalidad» de cada filme (o de cada pasaje de un filme, o de cada autor de filmes, etc.), según los esquemas culturales hayan sido integrados en el filme tal como son (= estereotipos) o, por el contrario, hayan sido rechazados, desplazados, «trucados» o renovados, etc. por el cineasta.

Con todo, el «lenguaje cinematográfico» en sí mismo se presta *en cierta medida* a ser juzgado en términos de originalidad y de banalidad, debido a ciertas de sus características de las que ya hemos tenido ocasión de hablar: no constituye una verdadera «lengua», no es una pura «gramática», sino una mezcla indiscernible de gramática y de retórica; recibe con más rapidez la influencia de las creaciones singulares de los cineastas que los idiomas las creaciones singulares de los escritores. Una verdadera lengua —el alemán, el francés...— nunca es por sí misma original o banal (o si lo es, lo es en otro sentido completamente distinto, ajeno al presente análisis: así, lo que sucede cuando se compara una lengua a otras lenguas). En el terreno del cine, por el contrario, resulta más fácil encontrar obras que puedan caracterizarse como más o menos originales *en el nivel mismo del lenguaje* y no sólo del estilo (ejemplo: la «secuencia potencial» en el filme de Jean-Luc Godard anteriormente comentado). Si retomamos la tripartición barthesiana de la *lengua*, de la *escritura* y del *estilo*

En los últimos tiempos, algunos lingüistas se han planteado el problema de las anomalías que se suponen puramente semánticas (frases que parecen gramaticalmente correctas pero cuyo mensaje no «pasa»). Ejemplo: «El sujetador báltico se despertó sobresaltado con un rictus demasiado evidentemente posprandial». Pero en tales casos la ininteligibilidad del mensaje sigue derivando del desconocimiento de ciertas exigencias estructurales del discurso. Ya no se trata, ciertamente, de la estructura gramatical «*propriadamente dicha*» (como mínimo en el sentido habitual del término), sino de *estructuras semánticas* (es decir, todavía gramaticales de algún modo) de la lengua francesa (Algirdas-Julien Greimas), o bien, según las escuelas lingüísticas, de ciertas «*subreglas*» (Jean Dubois) *propriadamente gramaticales* pero lo bastante finas como para que generalmente se las omita en las gramáticas «oficiales», y cuyo desconocimiento desemboca, no obstante, en frases que presentan *grados de agramaticalidad* más o menos elevados (Noam Chomsky). De este modo, el verbo *despertar* sólo es semánticamente compatible, en el interior del mismo enunciado mínimo, con un sujeto animado o metafóricamente asimilado a uno animado («El perro se despierta», «El odio se despierta»), no puede tener como sujeto a un nombre de prenda de vestir no personificado (= *sujetador*, en nuestro contexto). El adjetivo *postprandial* sólo se emplea con sustantivos tomados de la categoría del malestar cenestésico (*hinchazón, pesadez, acidez, somnolencia*, etc.) y por consiguiente excluye —excepto en contextos especialmente indicativos— el uso de un sustantivo como *rictus*, etc. Ahora bien, es necesario señalar que la «gramática cinematográfica» no es una «gramática *propriadamente dicha*» en el sentido habitual del término, sino precisamente un conjunto de implicaciones semánticas (o de reglas gramaticales finas) parcialmente codificadas.

(*El grado cero de la escritura*), comprobaremos que el «lenguaje cinematográfico» está más próximo a la *escritura*, en tanto representa una instancia distinta de los estilos individuales, pero que no se confunde por ello con una lengua (sigue habiendo, sin embargo, una diferencia entre el cine y el dominio de lo verbal: en este último, la escritura es distinta de la lengua, que existe en otro lugar; en el cine, la escritura es distinta de lo que sería una lengua, ya que no hay una lengua). Precisamente, es una característica del cine que lo que le sirve de lengua sea una «escritura», es decir, algo que no es un estilo pero que difiere menos radicalmente de los estilos que una lengua.

A pesar de esta reserva, deberemos siempre tener cuidado, al hablar de «originalidad» o de «banalidad» en materia de cine, en no manejar estas nociones *de la misma forma* ni en un mismo nivel cuando pensemos en los filmes particulares o en aspectos más o menos originales del lenguaje general de los filmes. De esta manera, un filme que sólo tomase prestado del lenguaje cinematográfico lo más banal podría, sin embargo, ser una obra original, mientras que un filme en el que todas las construcciones particulares fuesen banales fatalmente sería una obra banal.

Una de las particularidades más notables de los filmes modernos es que casi siempre son muy comprensibles: difieren en ello de ciertos filmes experimentales, cascadas de imágenes gratuitas y anárquicas sobre un fondo de percusiones diversas, rematadas por un texto vanguardista y ampuloso. Por el contrario, las historias «emancipadas» que los mejores filmes modernos a veces llegan a contarnos encuentran caminos muy directos para hacerse entender, y suscitan suficientes resonancias verdaderas, recuerdos propios y comunes a todos (que se convierten en otros tantos esquemas analógicos en la intelección del filme) como para que el espectador un poco avezado los entienda más rápidamente que los relatos convencionales de la producción comercial, cuya trivialidad declarada —y por otra parte muy real— no excluye (sino que, por el contrario, multiplica) diversas contorsiones de guión, marcadamente anunciadas y aun así improbables, que no se asimilan de inmediato porque difieren demasiado de las «figuras» de la vida cotidiana.

Oponer la gramática a la originalidad es, pues, contaminar dos problemas distintos. Por una parte, existen en cine, como en cualquier otro lugar, «textos» originales y otros que lo son menos. Por otra, está la «gramática» cinematográfica con su estatuto ambiguo de connotación convertida en modo de denotación, de hallazgo convertido en vehículo, estatuto que es precisamente responsable de la confusión que desde aquí combatimos.

Ya que es muy cierto que la denotación fílmica, es decir, la transmisión del sentido literal de la intriga, *podría* asegurarse siempre fuera de toda codificación, por las simples virtudes de la analogía perceptiva (o bien por el diálogo, es decir, por un código aunque no cinematográfico). Se puede imaginar un filme de hora y media compuesto por un único plano cuya incidencia angular sería invariablemente horizontal y frontal, sin ningún movimiento de cámara, sin ningún efecto óptico (fundido, etc.), sin ninguna elipsis temporal, sin otra iluminación que una luz uniformemente plana, sin otras palabras que las estrictamente diegéticas (voz-in), etc. Sin embargo, es obvio que un tal filme no se parecería demasiado al cine —sería más bien una obra teatral (a su vez excepcionalmente lineal) registrada por una cámara— y que incluso *La soga* (The rope, 1948), de Hitchcock, o *Gare du Nord* (1965), de Jean Rouch, serían tremendas orgías semiológicas al lado de este filme imaginario. Ello no impide, sin embargo, que un filme como éste sea posible, mientras que nada parecido puede imaginarse, *mutatis mutandis*, en materia de libros. La escritura más «blanca», el grado cero de la escritura —caso de existir— conservaría aún el código de la lengua, mientras que en el cine la analogía perceptiva ocupa el lugar de ésta y en última instancia permite economizar toda codificación *propriadamente* del lenguaje. Pero la descripción semiológica debe tratar del cine existente y no de un cine imaginario. Ahora bien, *desde el instante en que se encontraron el cine y la narra-*

tividad —encuentro de consecuencias si no infinitas sí aún no agotadas—, parece que al mensaje analógico se le ha superpuesto un segundo conjunto de construcciones codificadas, un más allá de la imagen que se conquistó progresivamente (gracias, sobre todo, a Griffith) y que, si bien inicialmente respondía al deseo de imprimir mayor vivacidad a la historia, de evitar la sucesión icónica monótona y continua, en suma, de connotar, no ha contribuido menos a multiplicar los modos de la denotación y a *articular* el mensaje más literal de los filmes que conocemos.

V

Sería necesario acumular los ejemplos de agilización y de enriquecimiento «sintácticos» en el cine moderno, analizarlos más extensamente, mostrar con mayor detalle que todas esas conquistas nuevas se hacen en relación con la diégesis y que el nuevo cine, lejos de abandonar el relato, nos proporciona relatos más diversos, más ramificados, más complejos. No tenemos espacio para llevar a término un análisis que tan sólo hemos iniciado. Simplemente pretendíamos subrayar hasta qué punto resulta extraño oír hablar, y no sin insistencia a veces, de «fin del relato» en el momento en que nace una nueva generación de narradores cinematográficos, cuando hemos podido ver *El grito*, *La aventura*, *Ocho y medio*, *Hiroshima mon amour*, *Muriel*, *Jules y Jim*—, cuando parece que sólo acaba de empezar la carrera del autor de *Al final de la escapada* y *Pierrot el loco*, un cineasta que, como sabemos, no tiene el don de complacer a todos pero que sin embargo se impone a la atención general, y a quien parece difícil negarle una fecundidad de invención y una intensidad de repercusión en las que resulta asombroso que no se reconozca —con el pretexto de la renovación de las formas— ese temperamento específico que caracteriza a los grandes narradores de historias.

Todos los filmes citados en este texto se eligieron entre los que ya se habían producido y *podían verse* a principios de 1966 (época de la redacción del artículo) o antes de esa fecha.

9. La construcción «en abismo» en *Ocho y medio*, de Fellini

Con idéntico derecho que en los cuadros donde aparece un cuadro, que las novelas cuyo tema es una novela, *Ocho y medio* pertenece, con su «filme dentro del filme», a la categoría de las obras de arte desdobladas, que se reflejan en sí mismas. Para definir la estructura particular de este género de obras, se ha propuesto en ocasiones¹ la expresión «construcción en abismo», procedente del lenguaje de la ciencia heráldica² y que, efectivamente, se presta muy bien para designar esa construcción que autoriza todos los efectos de espejo.

En un estudio muy interesante consagrado al filme de Fellini, Alain Virmaux demostró³ que si bien la construcción en abismo en el terreno ci-

1. En el dominio del cine: Alain Virmaux, «Les limites d'une conquête», *Études cinématographiques*, n° 28-29, 4° trimestre de 1963, págs. 31-39. Para la construcción en abismo, pág. 33.

2. En heráldica se habla de «construcción en abismo» cuando, en el interior de un escudo, un segundo escudo reproduce al primero en pequeño.

3. *Op. cit.*

nematográfico no es una invención de Fellini, pues aparece ya en varios filmes anteriores —*La fête à Henriette* (1952), de Jeanson y Duvivier, *El silencio es oro* (*Le silence est d'or*, 1947), de René Clair, *Prisión* (Fangelse, 1948), de Bergman...⁴—, el autor de *Ocho y medio* no por ello deja de ser el primero en haber construido *todo* su filme y en haber ordenado *todos* los elementos en función de la *puesta en abismo* (*mise en abyme*), y que los «precedentes» de 8 ½ sólo merecen a medias ese nombre porque el «filme dentro del filme» sólo era allí un artificio de presentación, un procedimiento marginal o pintoresco (*Le silence est d'or*), a veces incluso una mera «treta» de guionista (*La fête à Henriette*), en el mejor de los casos una construcción fragmentaria (*La prison*) que sólo ponía en perspectiva una parte de la sustancia del filme, mientras que el resto se nos ofrecía directamente y sin desdoblamiento. Por otra parte, Alain Virmaux,⁵ Raymond Bellour,⁶ Christian Jacotey⁷ y Pierre Kast⁸ han subrayado hasta qué punto el contenido del filme por entero y su temática más profunda eran inseparables de su construcción reflexiva: el personaje del cineasta Guido, representante de Fellini en el filme, se asemeja a su creador como un hermano, con su complacencia narcisista, su inmensa sinceridad, su existencia desordenada, su incapacidad para elegir, su insistente esperanza en una especie de «salvación» que lo resolvería todo de un solo golpe, sus obsesiones tanto eróticas como religiosas, su deseo confeso de «meterlo todo» en su filme (igual que Fellini mete todo en los suyos, y sobre todo en *Ocho y medio*, que representa un alto en su carrera, una mirada general proyectada al pasado, un balance estético y afectivo)⁹. Como señala Pierre Kast, todas las críticas que pueden dirigirse al estilo del filme y al de Fellini en general (confusión, complacencia, incongruencia, ausencia de conclusión verdadera...) se encuentran ya en el filme, tanto en boca del propio Guido como en la de Daumier, el guionista, compañero inseparable de Guido que lo maldice pero lo necesita como a su mala conciencia; de este modo, sólo la construcción en abismo ha permitido a Fellini integrar en su filme todo un conjunto ambiguo de reflexiones sobre lo que se podría reprochar a su filme.

Hay un punto, sin embargo, que a nuestro juicio no ha sido nunca su-

4. Podríamos añadir *Le rendez-vous de minuit* (1961), de Roger Leenhardt, donde el «filme dentro del filme» desempeña un papel ya más complejo y central.

5. *Op. cit.*

6. «La splendeur de soi-même», *Études cinématographiques*, mismo número, págs. 27-30.

7. «Bilan critique», *Études cinématographiques*, mismo número, págs. 62-68.

8. «Les petits potamogétons», *Cahiers du cinéma*, n° 145, julio de 1963, págs. 49-52.

9. El título mismo, *Ocho y medio*, como observa Alain Virmaux (pág. 36), designa menos al filme por sus características propias que por una especie de referencia retrospectiva a toda la obra anterior de Fellini.

brayado tanto como habría sido de desear: si *Ocho y medio* difiere de otros filmes «desdoblados» no es sólo porque el desdoblamiento sea más sistemático o más central, sino también y sobre todo porque funciona de otro modo. Ya que *Ocho y medio*, que nadie se confunda, es un filme *dos veces desdoblado*, y si decimos que está construido en abismo tendremos que hablar de una doble construcción en abismo.¹⁰ No sólo tenemos aquí un filme sobre el cine, sino un filme sobre un filme que también trataría del cine; no es tan sólo un filme sobre un cineasta, sino un filme sobre un cineasta que reflexiona sobre su filme. Una cosa es mostrarnos, en un filme, un segundo filme cuyo tema posee pocos o ningún punto de contacto con el del primero (*El silencio es oro*); otra cosa es hablarnos, en un filme, de *ese filme mismo* mientras se está haciendo. Una cosa es presentar, en un filme, a un personaje de cineasta que sólo evoca débilmente, o en ciertos momentos, al autor del verdadero filme (*Prisión*); otra es que el autor haga del personaje principal un autor que está pensando en un filme en todo semejante a éste. Y si bien es cierto que la riqueza autobiográfica y «feliniana» de *Ocho y medio* es inseparable de su construcción en abismo, dicha riqueza únicamente se explica, en su opulenta y barroca totalidad, por la reduplicación de esta construcción.

Los problemas de Guido, se ha dicho ya, son los mismos de Fellini que reflexiona sobre su arte: ¿bastaba acaso para ello con que Guido fuese un cineasta, como Fellini? La semejanza es muy general... Pero Guido es un cineasta que reflexiona sobre su arte y, por una curiosa reciprocidad de las cosas, estos dos desdoblamientos sucesivos llegan en cierto modo a anularse, de modo que *Ocho y medio* es finalmente el filme de la coincidencia perfecta; extremadamente complejo, su construcción alcanza la más diáfana de las simplicidades, en la más inmediata legibilidad: que Guido piense en su filme y se vuelva hacia sí mismo permite que se confunda —provisionalmente como mínimo—¹¹ con Fellini, y que el filme soñado por Guido sea un examen de conciencia y un balance de ci-

10. Puede considerarse asimismo —se trata, sobre todo, de una cuestión de vocabulario— que la expresión «construcción en abismo» se aplica *únicamente* a esas obras que definimos como dos veces desdobladas, y no al conjunto de casos ordinarios en donde aparece un filme dentro de un filme, un libro dentro de un libro o una obra teatral dentro de una obra teatral. Un escudo no se denomina «en abismo» siempre que incluya en su superficie otro escudo cualquiera, sino únicamente cuando este último es en todo (salvo en el tamaño) idéntico al primero. Si convenimos en emplear así los términos, deberemos decir que *El silencio es oro* no incluye nada que se asemeje a una puesta en abismo y que en *Prisión* o *Le rendez-vous de minuit* la puesta en abismo es parcial y fragmentaria.

11. Vistas en su conjunto, las relaciones entre Fellini y Guido son, evidentemente, más complejas; además, Guido no posee en todos los sentidos el mismo carácter que Fellini. Sin embargo, no se trata aquí de psicología sino de *identidad* (en el sentido en que se habla de carnets de identidad). *Mientras dura el filme*, Guido representa plenamente a la persona de Fellini.

neasta, hace que se confunda¹² con el filme realizado por Fellini. El juego ordinario del desdoblamiento no habría permitido nunca tal riqueza de ecos y parentescos entre Fellini y su personaje sin el añadido del desdoblamiento de ese mismo personaje; cineasta y cineasta son un reflejo el uno del otro, Guido está dos veces próximo de aquel que le dio la vida, es dos veces el doble de su creador.

Incluso en los detalles concretos de su tratamiento, el procedimiento del «filme dentro del filme» se distancia aquí de sus usos habituales. Ese filme que Guido va a rodar *no lo vemos nunca*, ni siquiera en fragmentos, quedando así abolida toda distancia entre el filme soñado por Guido y el realizado por Fellini: el filme de Fellini está constituido por todo lo que Guido hubiera querido meter en el suyo, y por eso este último no se nos muestra nunca por separado. Puede apreciarse la diferencia que distingue a esta construcción de la que aparece, por ejemplo, en *Le rendez-vous de minuit*, donde extensos fragmentos del «filme dentro del filme» se nos presentan explícitamente en varios puntos concretos del filme primero, lo que basta para distanciarlos. En *Ocho y medio*, ni siquiera vemos a Guido *rodando* su filme o trabajando en él —a diferencia de *Prisión*, por ejemplo—, le vemos simplemente, durante la preparación de su filme, viviendo o soñando, acumulando en el transcurso de su existencia caótica todo el material que en vano pretenderá poner en su filme, y que Fellini conseguirá poner en el suyo. Que el «filme dentro del filme» no aparezca nunca en el filme primero permite, por lo tanto, que pueda coincidir hasta tal punto con él.

Lo único que percibimos de ese film en el que piensa Guido son fragmentos de las pruebas rodadas para contratar actrices; pero es en este punto donde la *triplicación* del filme se manifiesta con más claridad. Guido ha imaginado a una actriz para interpretar en su filme el papel de su mujer, encarnada en *Ocho y medio* por la actriz Anouk Aimée; y esta última a su vez no puede ser sino una encarnación —muy interpretada, naturalmente— de los problemas que Fellini encuentra en su propia vida.¹³ Durante esta se-

12. ¿Hace falta insistir aquí en que se trata del filme con el que soñaba Guido y no del que las presiones exteriores (su productor, etc.) tal vez hubieran conseguido imponerle si se hubiera decidido finalmente a rodarlo? Ya que el filme de Fellini, si bien nos da tan sólo unas pocas indicaciones acerca del contrato firmado por Guido, del estado exacto del plan de trabajo, de las intenciones del equipo productor, es por el contrario muy preciso en cuanto a los deseos más profundos de Guido respecto a su filme.

13. Si pensamos que la actriz que protagoniza la prueba también estaba a su vez interpretada, en el filme de Fellini, por otra actriz, y que, en el otro extremo de la cadena, la verdadera mujer de Fellini (Giulietta Massina) es también actriz, nos invadirá un legítimo vértigo... Más seriamente, podemos señalar que Fellini, después de *Ocho y medio*, rodó *Giulietta de los espíritus* que, como se sabe, es una especie de equivalente femenino del filme anterior, y donde el papel de la mujer lo interpreta Giulietta Massina. Ello confirma el proceso de triplicación que aparece en la secuencia de los fragmentos de las pruebas en *Ocho y medio*.

cuencia de las pruebas, un personaje de *Ocho y medio* que asiste a la proyección privada murmura, pensando en Guido: «Es su vida misma», ratificando un desdoblamiento que estamos obligados a duplicar aplicándoselo al propio Fellini.

No basta, pues, con hablar de «filme dentro del filme»: *Ocho y medio* es el proceso de construcción del filme *Ocho y medio*; el «filme dentro del filme» es aquí el filme mismo. Y entre todos los precedentes literarios o cinematográficos citados a propósito de la obra de Fellini, el más convincente, con mucho —como se ha señalado ya a menudo,¹⁴ pero quizá sin explicar del todo el motivo— es *Paludes* de Gide, ya que allí vemos a un novelista escribiendo *Paludes*.¹⁵

Esta construcción de triple resorte otorga su verdadero sentido al desenlace del filme, que ha sido interpretado de distintas maneras. La versión final de Fellini¹⁶ no incluye uno sino tres desenlaces sucesivos. En un primer momento, Guido renuncia a realizar su filme porque éste hubiera sido confuso, desordenado, demasiado cercano a su vida como para constituir una obra, porque se habría reducido a una serie inconexa de ecos y de resonancias, porque no hubiera incluido ningún mensaje central susceptible de unificarlo, finalmente y sobre todo, porque no habría cambiado su vida; es éste el sentido del suicidio simbólico de Guido al final de la tumultuosa conferencia de prensa y el de las últimas declaraciones de Daumier. En un segundo momento —la alegoría final de la ronda encantada—, el rechazo del filme devuelve a Guido a la vida y ve desfilar ante sí a todos aquellos que lo poblaron; le ruega a su mujer que acepte las cosas como son; ha renunciado, al tiempo que a su filme, a esa esperanza algo mesiánica de una «salvación» que vendría a ordenar de un solo golpe los elementos del caos, modificando así el sentido profundo de éstos y las perspectivas del futuro. Pero, en ese momento, Guido —que ya no es un cineasta, que vuelve a ser un hombre

14. Pierre Kast (pág. 52), Alain Virmaux (pág. 33), Raymond Bellour (pág. 28): artículos ya citados; Max Milner, «8 1/2», *Études*, septiembre de 1963.

15. Evidentemente, también tenemos en mente *Caves du Vatican*, o *Faux-Monnayeurs*. Alain Virmaux, Raymond Bellour, Pierre Kast y Max Milner (artículos citados) han insistido en los aspectos gidianos de la empresa de Fellini. Alain Virmaux cita esta frase del *Journal* (1899-1939): «Me gusta mucho que en una obra de arte volvámos a encontrar, transpuesto a la escala de los personajes, el tema mismo de esa obra». Es nuestro el subrayado de «el tema mismo»: vemos que Gide pensaba menos en el desdoblamiento ordinario que en esa forma particular de desdoblamiento a la que están dedicadas estas breves páginas. En el mismo orden de ideas, hay que recordar que Gide se cuenta entre quienes han empleado la expresión «construcción en abismo».

16. Fellini había pensado inicialmente en otro desenlace (véase Camilla Cederna, *8 1/2 de Fellini, histoire d'un film*, París, Julliard, 1963).

como los demás— se apodera de nuevo de su *megáfono de director* y se convierte en el ordenador de la ronda de los recuerdos. El filme, por lo tanto, se realizará; no tendrá un mensaje central, no cambiará la vida porque estará formado por su confusión misma; pero, gracias justamente a esa confusión, *estará formado*. Nótese que esta segunda fase del desenlace no sólo anuncia la existencia misma de *Ocho y medio*, sino también su principio de creación: será un filme tejido con la vida de su autor y un filme que asumirá su desorden. Sin embargo, las cosas no acaban ahí: tras poner en escena su ronda mágica, el propio Guido, de la mano de su mujer, *entra en el círculo*: ¿se trata únicamente del símbolo de esa ternura complaciente —la de Fellini, también— que une a Guido con sus propios recuerdos y sueños, y de la que él mismo se acusó (no sin complacencia ni ternura) en secuencias anteriores? ¿No estamos asistiendo ahora al último movimiento de despegue de este filme-muñeca rusa que, como un cohete de varias etapas por fin liberado de sus sucesivos soportes, podrá emprender su verdadero vuelo? Al entrar en el círculo, Guido ha vuelto a entrar en el grupo; ese autor que soñaba con hacer *Ocho y medio* es ahora uno de los personajes de *Ocho y medio*, puede dar la mano a la estrella, al productor, al cardenal, a la amante; su megáfono ya no le sirve, porque el filme de Fellini es el que ahora empieza. Ya no es Guido quien ocupa el centro del círculo mágico, sino únicamente el niño vestido de blanco tocando la flauta, inspirador último y primero de todo el encanto: Guido niño convertido en el símbolo de Fellini niño, porque el lugar del director, *ahora vacío a su lado*, no puede ser ocupado más que por un personaje exterior a la acción, el propio Fellini.

Sí, da comienzo el filme de Fellini... Y si bien se ha señalado con razón todo lo que tiene de paradójico y brillante *Ocho y medio*, meditación de gran poder creativo sobre la impotencia de crear, lo cierto es que ese rasgo nos remite, más allá de toda posible coquetería de Fellini, a una situación más fundamental y menos paradójica de lo que a veces se dijo. De toda la confusión que el filme nos ha hecho presenciar nacerá, es cierto, un filme admirablemente construido y también muy poco confuso; ¿pero acaso no es así simplemente porque el último estadio de la creación —el sobresalto voluntario que *detiene* el curso indefinido de las cosas y que instaura *la obra*— no puede describirse nunca en la obra creada, y sólo ha podido serlo gracias a este último movimiento de retroceso, a este instante infinitesimal y gigantesco que es todo lo que separa a Guido de Fellini?

10. El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?

A menudo en el cine es el *decir* quien decide soberanamente sobre *lo dicho*. No en el sentido muy general, e inevitable, en el que siempre y en todas partes decide, sino —en este arte, más que ningún otro ligado a la industria y a la opinión pública— de manera más cruel, más malsana: según una convención tácita y generalizada, la elección del filme como medio de expresión, como forma del decir, limita en sí desde el principio el campo de lo decible y comporta la adopción preferencial de ciertos temas; existen, con toda la fuerza de la expresión, *temas de filmes* (mientras que no hay «temas de libros» en un sentido equivalente) y ciertos *contenidos* se consideran «cinematográficos» en detrimento de otros. Un implícito correlato pesimista sugiere que el cine no lo puede decir todo: así, a menudo se piensa en el filme como si todavía fuese —en todos los sentidos del término— mudo.

El principal mérito de los distintos «nuevos cines» aparecidos en los últimos años a lo largo y ancho del mundo quizá sea haber emprendido la inversión de los términos de este problema-prisión: con frecuencia, en los fil-

mes vivos de hoy lo dicho se impone al decir. El cineasta «nuevo» no busca un tema de filme: tiene cosas que decir y las dice con su filme. A veces también las dirá, al mismo tiempo, mediante un libro o escrito; o, en todo caso, su propio filme será un libro; o, incluso, quizá convierta en filme el libro de un amigo íntimo o el libro íntimamente saboreado de un amigo desconocido. Ya que, para el arte cinematográfico, escapar un poco más de las restricciones de lo *decible* fílmico equivale también a escapar un poco más del aislamiento relativo y demasiado prolongado de lo que llamamos «cultura cinematográfica». La alocada esperanza de que el cine pudiese decirlo todo (esperanza que inspiró a Alexandre Astruc la *boutade*, o la apuesta, de poner en imágenes el *Discurso del método*), si bien dista todavía de poder realizarse —incluso en un grado mucho más modesto que el pretendido por la saludable provocación de Astruc—, empieza no obstante a hacerse *sensible* en los acentos más novedosos, más verdaderos y más diversos que, tras los grandes filmes del pasado, nos hacen oír aquí y allá los mejores filmes recientes.

EL FILME Y SUS TRES CENSURAS

Esta incipiente liberación se juega a dos niveles, el primero directamente político y económico, el segundo propiamente *ideológico*, y por lo tanto ético.

La mutilación de los contenidos de las películas suele ser obra pura y simple de la censura política o bien de la censura de las «indecencias». En suma: de la *censura propiamente dicha*. Todavía más a menudo, es obra de la censura comercial: autocensura de la producción en nombre de las exigencias de la rentabilidad: verdadera *censura económica*, por lo tanto. Como la primera, es una *censura por parte de las instituciones*, y la noción de «censura institucional» las engloba convenientemente a ambas (Si la segunda es una autocensura ello es, simplemente, porque la institución censuradora y la institución censurada se confunden en ella provisionalmente: véase el Código Hays, por ejemplo). Como se sabe, la censura institucional es más dura para las películas que para los libros, cuadros o composiciones musicales, de modo que los problemas de contenido, en cine, están ligados a *permisos exteriores* de forma mucho más directa que en las demás artes.

En cuanto a la tercera censura, la *censura ideológica* y moral (¿o inmoral?), no emana de las instituciones sino de la interiorización abusiva de esas instituciones por parte de ciertos cineastas que, definitivamente, dejan de intentar (o no han intentado nunca) escapar del estrecho círculo de lo decible recomendado para la pantalla.

Según el nivel exacto en que intervengan durante el proceso que va de la idea al filme, esas tres censuras se ordenan en un escalonamiento «natu-

ral» de gran eficacia restrictiva: la censura propiamente dicha mutila la difusión, la censura económica mutila la producción y la censura ideológica mutila la invención.

Si con frecuencia se verifica un desequilibrio tan palpable entre los contenidos de las películas que se ruedan realmente y todo aquello que el cine podría decir —y si, en más de una ocasión, el espectador moderno es alguien a quien le gusta mucho el cine y raramente las películas—, la culpa suele ser de las dos censuras institucionales. Desde este punto de vista, la eclosión de «nuevos cines» como los de Polonia, Checoslovaquia, Brasil, España, Alemania Occidental, etc., representan victorias propiamente políticas, obtenidas en unos casos sobre las secuelas del estalinismo y en otros sobre las restricciones de la reacción. En cuanto al esfuerzo común de los «jóvenes cineastas» de todos los países por *modificar la profesión* —equipos reducidos, presupuestos bajos, recurso a los amigos, técnicas del «16 mm», circuitos «paralelos» de difusión, financiación en cooperativa o por suscripción, etc.—, dichos esfuerzos constituyen, cuando triunfan, una victoria contra la censura económica.

Queda el aspecto propiamente ideológico del problema, vinculado al aspecto político y económico a la vez como causa y como consecuencia: los primeros triunfos de las nuevas escuelas empiezan a sanear ostensiblemente el clima ideológico del cine en general y, a la inversa, las luchas que dieron pie a esos primeros triunfos ni siquiera se hubiesen emprendido de no ser porque, en el espíritu de quienes las libraron, estaban precedidas por el proyecto o la imagen de lo que podría ser un cine más *emancipado*.

El problema de la ideología de las películas presenta, sin embargo, un cierto grado de autonomía; causa y consecuencia de las formas que revisita la *institución cinematográfica*, la ideología de las películas no es esa institución en sí, ni su reflejo directo y mecánico. Algunas películas antiguas, realizadas mucho antes de que se manifestasen esas primeras «cuestiones» que actualmente constituyen los ejes de liberación de la profesión, tenían acentos profundamente modernos y, en realidad, forman parte del cine «nuevo». Y por otro lado, sobre todo, no es raro que la censura ideológica consiga, por sí sola, hacer desaparecer de las pantallas muchos temas y *muchas formas de tratar esos temas*, que las censuras institucionales no habrían reprimido en absoluto: si la historia del cine hasta 1965 no ofrece ni un solo personaje alemán de cuarenta y cinco años que dé la misma impresión de verdad que el hijo del viejo arquitecto en *Nicht Versöhnt* (1965), de Jean-Marie Straub, el motivo no es censura institucional alguna, sino una más insidiosa *restricción de los posibles fílmicos*, que no es más que el rostro cinematográfico de *lo verosímil*. Vamos a examinar ahora este concepto más de cerca.

LO VEROSÍMIL (primera aproximación)

Sabemos que, para Aristóteles, lo verosímil (τό εἰχός) se definía como el conjunto de lo que es posible a ojos de la opinión común, oponiéndose así al conjunto de lo que es posible a ojos de la gente que sabe (se suponía que este último «posible» era idéntico a lo posible verdadero, lo *posible real*). Las artes de representación —y el cine es una de ellas, que, sea «realista» o «fantástica», siempre es figurativa y casi siempre ficcional— no representan todo lo posible, todos los posibles, sino únicamente los posibles verosímiles. La tradición postaristotélica —véanse, por ejemplo, las nociones de «verosimilitud», «decoro» y «conveniencia» en los clásicos franceses del siglo XVII— recuperó esa idea enriqueciéndola con un segundo tipo de verosímil, no muy distinto del primero y no del todo ausente del pensamiento del filósofo griego: es verosímil lo que se acomoda a las leyes de un género establecido. Tanto en un caso como en el otro (= opinión común, reglas de género), lo verosímil se define respecto a discursos, discursos ya pronunciados. Lo verosímil se presenta, pues, como un efecto de corpus: las leyes de un género emanan de las obras anteriores de ese género, es decir, de una serie de discursos (si es que no se han dictado explícitamente en un discurso especial, arte poética o similar), y la opinión común no es más que un discurso amplio y disperso, puesto que en última instancia está constituida por lo que dice la gente. Así, de entrada lo verosímil es reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria entre los reales posibles, es antes que nada censura: de entre todos los posibles de la ficción figurativa, sólo «pasarán» los autorizados por discursos anteriores.

Para los clásicos franceses del siglo XVII, era verosímil (= opinión común de los espectadores de la corte y de la ciudad, o su deseo secreto, porque lo verosímil nunca está demasiado lejos de lo deseable, ni lo conveniente) que Pirro fuese un príncipe educado y galante, y no el zafio caudillo militar que, efectivamente, bien pudo ser; también es verosímil (= leyes del género «cómico») que un personaje de comedia presente un único vicio oficial —la avaricia, la afectación...— y que todas las desventuras grotescas con las que se tropieza sean consecuencia directa de ese vicio y mantengan con él las relaciones claras e inmediatas de una esencia inmutable y sus predicados de manifestación.

LO VEROSÍMIL CINEMATOGRAFICO

Durante largo tiempo, existió —aún existe hoy, pero un poco menos, y ese poco ya es mucho— un verosímil cinematográfico. El cine ha tenido sus géneros, que no se mezclaban: el western, el cine policíaco, la oportunista

«comedia dramática» a la francesa, etc. Cada género tenía su decible propio, los demás posibles eran imposibles. Como sabemos, el western esperó cincuenta años para decir cosas tan poco subversivas como la fatiga, el desaliento o el envejecimiento: durante medio siglo, el joven protagonista invencible y diligente fue el único tipo de hombre verosímil en un western (por lo menos como protagonista) y también el único admitido por la leyenda del Oeste, que desempeñaba aquí el papel de discurso anterior. En la última secuencia de *El hombre que mató a Liberty Valance* (The man who shot Liberty Valance, 1962), de John Ford, cuando el periodista rompe en pedazos las hojas donde su ayudante había consignado el relato verídico del senador envejecido, ¿acaso no dice la frase: «Esto es el Oeste, y cuando los hechos se convierten en leyenda, imprimimos la leyenda»?

Pero hay más. Todo el cine ha funcionado —y sigue funcionando, demasiado a menudo— como un vasto género, como una inmensa provincia cultural (provincia, a pesar de todo), con su lista de contenidos específicos autorizados, su catálogo de temas y tonos filmables. Gilbert Cohen-Séat señaló en 1959¹ que el contenido de los filmes se podía clasificar bajo cuatro grandes rúbricas: lo maravilloso (que crea un desplazamiento extremo y, por lo tanto, placentero), lo familiar (que se alimenta de «pequeños hechos verdaderos» observados con humor, pero, como subrayó el autor, «fuera de la esfera de los problemas delicados, separado de los puntos sensibles»), lo heroico (que aplaca en el espectador una generosidad sin salida en la vida cotidiana) y, por último, lo dramático, que se dirige directamente a las crisis afectivas del espectador medio, tratándolas sin embargo de manera demagógica, como el propio espectador las trataría, sin situarlas bajo una luz más amplia que permita al público, aunque al principio quizá no las reconociese, resolverlas o superarlas finalmente: así, cada nueva película para costureras va encerrando un poco más a la costurera en una problemática de costurera, inútilmente trágica y arbitrariamente opresiva: ¿qué hacer si un joven caballero que os gusta os invita una noche a salir con él, pero sin que sus intenciones os parezcan «desinteresadas», etc...? (Lo que la película rosa no dirá nunca, porque sería contrario tanto a la opinión común de las costureras como a las leyes del cine para costureras, es por ejemplo —entre otros diez desplazamientos posibles de un pseudo-problema paralizado en un punto muerto y por lo tanto verosímil para lo «dramático»— que las intenciones «interesadas» del joven caballero, en la medida en que como mínimo verifican la realidad de un deseo (es decir, algo que no es indiferencia), sólo

1. *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, París, P.U.F., 1959, 2 volúmenes. Pasaje citado: págs. 35-37 del volumen 2 (en el capítulo «Le contenu des films», págs. 35-43 del volumen 2).

son «interesadas» en cierto sentido: pero relativizar dicho sentido sería desdramatizar, salirse, por lo tanto, del verosímil propio del género. Así, lo verosímil estrecha un poco más las alienaciones de cada uno).

Volvamos a los cuatro tipos de contenidos fílmicos señalados por Gilbert Cohen-Séat; si los filmes más ricos e innovadores (incluso si se rodasen en 1920) se caracterizan por pasar entre las mallas de esta temible cuatripartición —¿o deberíamos decir de esta «cuadrícula», en el sentido militar del término?— de lo decible cinematográfico, ¿cómo negar que esta serie de rúbricas (o cualquier otra clasificación similar, más perfeccionada si hace falta, pero que en todo caso no costaría demasiado establecer) da cuenta del grueso de la producción habitual, es decir, de las nueve décimas partes de las películas?

En 1946, en el primer número de la revista *Les temps modernes*,² Roger Leenhardt observó que el cine tradicional, más allá de sus invenciones de estética formal y sin salir del plano del «contenido» propiamente dicho, había aportado muy poco en cincuenta años: los grandes paisajes simples, el desierto, la nieve, el mar, etc. (pero no paisajes sutiles o complejos, como por ejemplo la región de Aix-en-Provence); la gran ciudad, las masas, las máquinas; el niño, el animal; los grandes sentimientos elementales, terror, violencia, sublimidad amorosa, etc. (pero no otro tipo de sentimientos, como por ejemplo los que realmente cuentan en nuestras sociedades tardías). Concluye el autor: el cine tradicional nos ha enseñado pocas cosas, si no es el cine mismo como forma nueva de expresión. Como se ve, esta clasificación difiere rotundamente de la planteada por Gilbert Cohen-Séat; sin embargo, ambas coinciden en verificar la existencia de una restricción de lo *dicho* específicamente vinculada a la adopción del filme como forma del *decir*, es decir, en el fondo, la existencia de ese verosímil cinematográfico al que únicamente escapan, de hecho, algunas películas singulares de ayer o de hoy, así como, en reivindicación parcialmente conseguida, el esfuerzo conjunto de las distintas escuelas del «joven cine».

De este modo, detrás de la censura institucional de las películas, a su alrededor, junto a ella —bajo sus efectos, pero desbordándolos—, la censura por lo verosímil funciona como una segunda barrera, como un filtro invisible pero más generalmente eficaz que las censuras autoproclamadas como tales: abarca *todos* los temas, mientras que la censura institucional se concentra en ciertos puntos, políticos o «de conducta». No apunta exactamente

2. Esta misma idea fue retomada por Roger Leenhardt en una conferencia pronunciada el 2 de setiembre de 1957 en Aix-en-Provence, en el transcurso del 9º Congreso de Sociedades de Filosofía de lengua francesa. La conferencia se titula «Ambigüité du cinéma» y se publicó en *Cahiers du Cinéma*, nº 100, octubre de 1959, págs. 27-38. Pasaje citado: págs. 33-34.

a los temas —y eso es lo más grave—; sino a la forma de tratarlos, es decir, *al contenido mismo de las películas*: el tema no es el contenido, no es más que una primera caracterización, muy general, de ese contenido.

En términos estructurales tomados del lingüista Louis Hjelmslev, diremos que las censuras institucionales del cine apuntan a la *sustancia del contenido*: esto es, a los temas, que únicamente corresponden a una clasificación (brutal y vaga a la vez, aunque auténtica a su nivel) de las principales «cosas» de que pueden hablar las películas: se censura a la película «políticamente avanzada» o «atrevida», no a la película «de amor» o «de tema histórico», etc. En cambio, la censura por lo verosímil apunta a la *forma del contenido*, es decir, a la manera en que la película habla de lo que habla (y no a aquello de lo que habla), esto es, en definitiva, *a lo que dice*, al verdadero rostro de su contenido: por esta razón, la restricción de lo verosímil apunta virtualmente a todas las películas, más allá de sus temas. ¿No dijo Louis Hjelmslev, en su conferencia de 1953 en Copenhague³ (a propósito del lenguaje de las palabras) que lo que llamamos ideología responde en gran medida a la forma del contenido? Así, las censuras institucionales nunca prohibieron que se representase en la pantalla a un personaje adolescente (= nivel del «tema» = sustancia del contenido); si hemos tenido que esperar a obras relativamente tardías en la historia del cine, y aun así bastante escasas, como *Dernières vacances* (1947), de Roger Leenhardt, *Masculin-Féminin* (1966), de Jean-Luc Godard, *Cerny Péter* (1963), de Milos Forman, o *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966), de Jean Eustache, para encontrar en el cine a adolescentes que, por los detalles de su presentación (= nivel denominado del «fondo» = contenido verdadero = forma del contenido), aparezcan finalmente como *posibles* —eso que expresamos diciendo «verdaderos»—, es porque la pantalla, durante mucho tiempo, ha estado herméticamente acaparada por una tradición del *adolescente fílmico verosímil*, dividida en siete u ocho grandes tipos de adolescentes admitidos (Por orden aproximado de aparición histórica, de entrada vemos algunos de sus perfiles: 1. El primer joven, heroico e impetuoso, del cine mudo; 2. El correctísimo joven de la película rosa; 3. El muchacho azorado, con el rostro lleno de granos, que hace reír; 4. El descarriado de buen corazón de *Les tricheurs* (1958); 5. El terrible delincuente juvenil, etc.)

3. Se trata del discurso pronunciado por Louis Hjelmslev en la celebración anual de la Universidad de Copenhague, el 26 de noviembre de 1963. Se titula «The content form of language as a social factor» (= La forma del contenido del lenguaje en tanto factor social) y se reproduce en *Essais linguistiques*, del mismo autor, Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1959; constituye el volumen XII de *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, págs. 85-95. Pasaje citado (sobre la noción de ideología): pág. 93.

CONTENIDO Y EXPRESIÓN. FORMA Y SUSTANCIA

Oponer en el filme la «forma» y el «fondo» —o la «forma» y el «contenido»— no permite analizar el filme ni su forma o fondo. Habrá que admitir que, si los medios de *expresión* del cineasta poseen, a la vez, sus cualidades *sustanciales* propias (así, la imagen no es el sonido, y el sonido no lingüístico no es el habla) y su propia organización *formal* (movimientos de cámara, cortes, raccords, relación imagen/palabra, uso de la voz, etc.), el *contenido* de los filmes, por su parte, también posee sus propiedades sustanciales (hablar del amor es una cosa, hablar de la guerra otra),⁴ y su organización formal: una cosa es hablar del amor como en *Sissi Emperatriz* (Sissi, die junge Kaiserin, 1956), otra hablar del amor como en *Senso* (Senso, 1954). La forma nunca se ha opuesto al «fondo» («fondo», por otra parte, no quiere decir nada), si no es en la retórica escolar de institutos y colegios; la forma se ha opuesto siempre a la sustancia o a la materia. En cuanto al contenido, no se opone a la forma (porque en sí ya tiene una, so pena de ser ininteligible) sino evidentemente al continente, es decir, a la expresión; oposición puramente metodológica (como la anterior) que no implica una separabilidad real, y que sólo pretende constatar que todo objeto de lenguaje —también el filme— posee un rostro manifiesto y un rostro por manifes-

4. Naturalmente, presentar el «amor» y la «guerra» como dos temas distintos implica ya una organización rudimentaria y, por consiguiente, un inicio de forma del contenido. Pero ésta es otra cuestión: al considerar las relaciones entre la forma y la sustancia en su extensión más amplia, forzosamente nos damos cuenta que una remite a la otra hasta el infinito, y que todo depende del *nivel de análisis* en que nos situemos. Así, distinciones como «película de amor», «película de guerra», etc., se referirían verdaderamente a la forma del contenido para quien estudiase, por ejemplo, la distribución temática de las películas rodadas en determinado país en el transcurso de un período determinado. Sin embargo, para quien analice una película dada, cuyo tema se da de antemano, ese tema funciona como una capa inicialmente amorfa de sustancia del contenido, que recibirá una forma (= forma del contenido) en virtud del tratamiento propio de un cineasta, cuya «película de guerra» será distinta de otras películas de guerra. A su vez, ese tratamiento (si convenimos en denominar así a la sucesión de las principales «secuencias de guerra» en la película estudiada) presentaría instancias sustanciales a quien analizase cada una de sus secuencias para examinar con detalle la forma interna, etc.

Pero el nivel en que aquí nos situamos es el de la *película* y no del *grupo de películas* (= producción de un país, producción de un cineasta, producción de un período, etc.) ni tampoco el de la *parte de la película* (= episodio, secuencia, plano, etc.). Es aquí donde el tema funciona como sustancia del contenido, y el tratamiento (= contenido verdadero) como forma del contenido.

En general, cabe señalar que la distinción entre forma y sustancia, como todas las nociones de cierta profundidad, tiene la característica de ser a la vez relativa y absoluta: relativa *entre* la diversidad de los casos a los que se aplica, absoluta *en* cada uno de ellos, por lo tanto y en cierto modo absoluta en sí misma.

tar: esta distinción, que es la de *significante* y *significado*, sirve para diferenciar lo que siempre se ve de lo que siempre se tiene que buscar.

Por todas estas razones, los primeros triunfos, ya positivos en sí, del cine moderno contra las censuras institucionales abren nuevas expectativas y permiten esperar que no sólo los temas de los filmes sino la realidad de su contenido (= forma del contenido) serán cada vez más libres, más diversos, más adultos.

LOS POSIBLES DE LO REAL Y LOS POSIBLES DEL DISCURSO

Lo verosímil, decíamos, es *cultural* y *arbitrario*: entendemos con ello que la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que permite (y a los que confiere incluso una verdadera *promoción social*) varía considerablemente según los países, las épocas, los artes y los géneros. Así, el gángster de cine verosímil lleva en Norteamérica abrigo gris claro y sombrero de ala ancha, mientras que en Francia (salvo cuando se imita al cine americano) siempre adopta los rasgos de un Robert Dalban, con vestuario más descuidado, pelo cortado al cepillo y fuerte acento barriobajero (del mismo modo, la mujer verosímil de la literatura francesa era decidida y vital en el siglo XVIII, casta y languideciente en 1830).

Sin embargo, estas variaciones afectan al contenido de los verosímiles, no al estatuto de lo verosímil: éste radica en la existencia misma de una línea divisoria, en el acto mismo de restricción de los posibles. Siempre y en todas partes, la obra estancada en el puro verosímil es la obra cerrada, que no aporta nada al «corpus» formado por las obras anteriores de la misma civilización y del mismo género: lo verosímil es la reiteración del discurso. Siempre y en todas partes, la obra parcialmente liberada de lo verosímil es la obra abierta, la que actualiza o reactualiza en determinados fragmentos uno de esos posibles que se dan en la vida (si se trata de una obra «realista») o en la imaginación de los hombres (si se trata de una obra «fantástica» o «irrealista»), pero que su anterior exclusión de las obras anteriores por acción de lo verosímil había conseguido hacer olvidar. Porque el contenido de las obras nunca se decide directamente, en el acto creador, por la observación de la vida real (obras realistas) ni directamente por la exploración de la imaginación real (obras irrealistas) sino siempre, en gran medida, en relación con las obras anteriores del mismo arte: incluso quien intenta filmar la vida o sus propios fantasmas, lo hace siempre, más de lo que piensa, en relación a otras películas, aunque sólo sea porque lo que filma no será, finalmente, un fragmento de vida o un amasijo de fantasmas, sino una película: como el cineasta siempre rueda películas, a menudo rueda un poco las de los demás, creyendo rodar las

suyas. Sustraerse, aunque sólo sea de vez en cuando, a una demanda tan profundamente arraigada en la existencia misma de la cultura, bajo la forma de *campos*, requiere un vigor fuera de lo común: todos los libros se responden entre sí, al igual que los cuadros, al igual que las películas.

Los posibles más «fáciles», los que la vida o el sueño *actualizan* más habitualmente, son infinitamente difíciles de traducir al discurso de ficción: para ello hay que transplantarlos, hacerlos vivir en un mundo que ya no es aquel donde eran fáciles; es como si los posibles *reales*, los de la vida y los del sueño, sólo pudiesen ser admitidos en el discurso mucho después, y siempre uno a uno, poco a poco, por así decirlo; como si cada uno de ellos —lejos de gozar de facilidades por ser tan frecuente en otro mundo— debiese, por el contrario, ser penosamente reconquistado en su raíz y, más que positivamente tomado del universo, contradictoriamente arrancado de su ausencia misma en los discursos anteriores. A las cosas aún no *dichas* (aun siendo habituales fuera de la escritura) se les adhiere un peso inmenso que deberá levantar, antes que nada, quien primero desee decirlas: parecería que su tarea es doble, y que a la dificultad siempre considerable de decir las cosas debe añadir, en cierto modo, la de decir su exclusión de los otros decires. Ese arbusto retorcido que África genera con facilidad y abundancia, en Mónaco se convierte en una pequeña maravilla, en un producto raro de una atención constante: del mismo modo, el estudiante «izquierdista» que cada día nos encontramos en el Quartier Latin, durante tanto tiempo excluido del verosímil cinematográfico y por ello *ausente* de la pantalla, se ha visto obligado, para reaparecer, a esperar los cuidados y el talento del autor de *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, 1966): se le ha recibido entonces como a una maravilla, como a algo nunca visto, *como verdad, por lo tanto* (= como verdad en arte), sin que quienes le aclamaron hayan dejado un solo día de cruzarse con sus iguales por la calle.

Encontrar en una película a una protagonista que durante un cuarto de hora posea un gesto verdadero o una entonación justa supone, por parte del cineasta, el triunfo de una empresa extremadamente difícil: es algo que sucede una vez al año, provoca un choque en el espectador sensible y cada vez que pasa deja anticuados a cuarenta películas de un solo golpe, retroactivamente abocadas al verosímil puro.

VEROSÍMIL RELATIVO. ¿VEROSÍMIL ABSOLUTO?

Lo verosímil y su opuesto que es lo verdadero, sólo pueden definirse de manera relativa y absoluta *a la vez*. Un criterio absoluto, por sí solo, no basta: no encontraremos obras *totalmente* estancadas en lo verosímil (las pelí-

culas más convencionales abren a veces, durante unos cuantos planos, un pasaje hacia otra cosa), ni obras totalmente liberadas de todos los verosímiles (se necesitaría un superhombre). Asimismo, está claro que la verdad de hoy siempre puede convertirse en el verosímil del mañana: la impresión de verdad, de brusca liberación, corresponde a esos momentos privilegiados en los que, en un punto determinado, lo verosímil salta hecho pedazos, en donde un nuevo posible hace su entrada en el filme. Pero una vez está ahí, se convierte a su vez en un hecho de discurso y escritura, y por ello en el germen siempre posible de un nuevo verosímil: así, esa práctica «joven-checa» del filme con pequeñas anotaciones irónicas y tiernas, que de un solo golpe enriqueció en gran medida lo decible de la pantalla, se convierte a su vez en forma del decir y amenaza con no enseñarnos nada más.

Con todo, una definición puramente relativa de lo verosímil —una definición relativista— también fracasaría, porque cada vez que lo verosímil fílmico cede en un punto, se produce, en ese punto y en ese momento, algo así como un crecimiento absoluto, irreversible, de la suma de los contenidos filmables; en buena parte es así, de verdad verosimilizada en verdad verosimilizada, como el cine (arte más joven que sus hermanos, más *naïf*, y al que, si nos atenemos a las fechas, le queda más por conquistar) ha ido diciendo progresivamente, a lo largo de su historia, cada vez más cosas y cada vez con más matices.

La «verdad» del discurso artístico no se articula directamente a la verdad no escrita (denominada «verdad de la vida»), sino que pasa por la mediación de comparaciones (explícitas o no) internas al campo artístico. Por lo tanto, esa verdad no puede ser sino relativa; pero lo es absolutamente, porque una nueva conquista, que quizá morirá estando aún fresca su verdad, por lo menos habrá enriquecido definitivamente lo verosímil: por mucho que éste renazca perpetuamente, cada una de sus muertes es directamente sensible como un momento absoluto de verdad.

SEGUNDA DEFINICIÓN DE LO VEROSÍMIL

Sin embargo, debemos tener en cuenta que lo que hemos definido hasta ahora es, más que lo verosímil en sí, la condición de posibilidad de lo verosímil o, si se quiere, el estadio inmediatamente anterior de lo verosímil. En efecto, ese fenómeno de restricción de los posibles en el paso a la escritura no es, en el fondo, más que la *convención* (o la «banalidad», o la «trivialidad»), es decir, *lo que permite lo verosímil*.

Las culturas, frente al hecho de la convención (restricción arbitraria y alienante de los posibles), pueden elegir entre dos grandes actitudes, opues-

tas como la salud y la enfermedad y, quizá, como lo moral y lo inmoral. La primera actitud consiste en una especie de buena conciencia primitiva y lúcida a la vez (véase Hitchcock, por ejemplo), que ostenta la convención al tiempo que la asume, que considera a la obra como lo que es: el producto de un género reglado destinado a ser juzgado como «*performance*» de discurso y en relación con el resto de obras del mismo «género». De este modo, el lenguaje de la obra renuncia a esa argucia consistente en dar la ilusión de que puede traducirse en términos de realidad: *renuncia a lo verosímil*, y ello en el pleno sentido del término, porque precisamente renuncia a *parecer verdadera*. Obras como éstas procuran a sus espectadores, si conocen las reglas del juego, algunos de los placeres «estéticos» más intensos posibles: placeres de complicidad, placeres de competencia, placeres micro-técnicos, placeres de comparaciones en campo cerrado. En su época de esplendor, el *western* proporcionó a los cinéfilos muchos de esos placeres. Fue un género cinematográfico extraordinariamente saludable, como se dijo. Pero no se dijo bien, porque su salud no se debía a que representase cosas saludables (heroísmo, vida simple y ruda, etc.), sino a que las representó saludablemente: era un ballet de figuras impuestas y ritual minucioso, un protocolo donde las variaciones imprevistas no eran, en sí, sino combinaciones ingeniosas y aún no realizadas entre elementos de base previstos y enumerables. El *western* clásico no era saludable porque hablase de caballos y de aire libre, sino porque era franco. Pertenecía a la raza de los *grandes géneros reglados*, esos géneros que, inverosímiles o no según el contenido específico de sus peripecias, en todo caso no son nunca *vero-símiles*, pues jamás pretenden ser otra cosa que discursos: el cuento de hadas, la epopeya, el mito, el teatro oriental, etc., y también buena parte del clasicismo.

La obra verosímil, por el contrario, vive su convención —y, en última instancia, su naturaleza misma de ficción— con mala conciencia (y, por lo tanto, con buena fe, como ya se sabe): intenta persuadirse, persuadir al público, de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes de discurso o reglas de escritura —no son convenciones en absoluto— y que su efecto, verificable en el contenido de la obra, es en realidad el efecto de la naturaleza de las cosas y responde a las características intrínsecas del tema representado. La obra verosímil se pretende, y pretende que así la creamos, directamente traducible en términos de realidad. Ahí encuentra lo verosímil su pleno uso: se trata de que *parezca verdad*. Lo verosímil —más que la convención, pues esta última es en sí más o menos verosímil según los casos: la convención del cine negro es más verosímil que la del *western* clásico—, es entonces ese sospechoso arsenal de procedimientos y «tretas» que quisieran naturalizar el discurso y que se esfuerzan por enmascarar la regla, a riesgo de convertirse involuntariamente en los signos de ésta a ojos

del analista, porque su función es hallarse siempre en el mismo emplazamiento que uno de los puntos convenidos, tapándolo para ocultarlo a la mayoría, y por ello señalándolo a unos cuantos. En este sentido, lo verosímil, que es en principio la naturalización de la convención y no la convención misma, no puede dejar de englobar a la convención en su definición —por ello, en nuestro texto, hemos llegado a él a través de la restricción de los posibles—, ya que la naturalización sólo opera cuando se realiza: no existe un verosímil, sólo existen convenciones verosimilizadas. La convención no verosimilizada es lo que es: in-vero-símil; la superación de la convención en un punto no es ni verosímil ni inverosímil, es lo verdadero dentro del discurso, en el momento de su surgimiento; lo verosímil (el término lo dice bien claro) es algo que no es lo verdadero pero que se le parece: es (únicamente) aquello que se asemeja a lo verdadero sin serlo. (Dejamos evidentemente a un lado las acepciones no artísticas del término «verosímil» en francés moderno; en la vida cotidiana, se emplea «verosímil» para calificar un grado de posibilidad lógica que se sitúa entre lo «posible» y lo «probable»: «*Il est vraisemblable qu'il ne viendra pas demain.*» Pero ésta es otra cuestión).

La «comedia dramática» a la francesa es el ejemplo típico del verosímil cinematográfico, porque todas y cada una de las convenciones del género están minuciosamente *justificadas* en éste por un subterfugio (fabricado ex profeso si es necesario) de la «lógica natural de la intriga» o de la «psicología de los personajes». Todo el astuto arsenal francés de sutilezas poco sutiles y de ligerezas más bien pesadas —en especial en materia de «corazón», es decir, de cuerpo— contribuye a conferir un aspecto verdadero al relato. ¿Que el productor exige un «happy-end» (= regla de género)? Veremos entonces a la esposa, antes infiel, descubrir de repente que su amante valía aún menos que su marido, volviendo *por consiguiente* con este último (= «lógica de los sentimientos»). ¿Que el género (y la opinión común...) exigen unos cuantos planos «de desnudo»? Asistiremos entonces a una conversación entre marido y mujer, a su regreso del teatro: en primer término, el dormitorio donde el marido se afloja el nudo de la corbata ante el espejo y, al fondo, el baño, con su mujer desnudándose y la puerta entreabierta. Ese resquicio, del todo natural pues los esposos están conversando, verosimiliza que el semi-desnudo de la protagonista sea visible (exigencia de género) y, al mismo tiempo, que no lo sea demasiado (exigencia de la censura, y por lo tanto también del género): así, el cineasta mata dos pájaros de un tiro, con el mérito añadido de representar con verdad cómo se acuesta una pareja de burgueses parisinos (= «observación de costumbres» y, por lo tanto, buena fe). ¿Que las convenciones exigen —simultánea y contradictoriamente, como suele pasar— que el protagonista ejerza una profesión respetable y sosegada (médico, arquitecto, etc.) pero que haya un mínimo de violencia? Ningún

problema: al arquitecto lo atacará un delincuente en plena calle; el médico, jefe de un servicio hospitalario, tendrá palabras muy duras para un joven interno que incumple su cometido y que es particularmente irascible, incapaz de dominarse, etc. Cada punto del protocolo propio del género o de la expectativa de los espectadores se *vuelve del revés*, travestido con la máxima seriedad en uno de esos subterfugios que permite la existencia libremente observada. Muy lejos queda la robusta buena conciencia —y la mala fe desacomplejada— del *western* clásico, donde el pretexto más esquemático y menos verosímil (= el protagonista provocando sin saberlo, en un *saloon*, el terror del paisano que justamente pasaba por allí, etc.) bastaba para desencadenar —entendámonos: para desencadenar *en la obra*— el litúrgico duelo de revólveres, reglado hasta la décima de segundo, que uno tenía el ingenuo y malicioso candor de esperar desde el principio de la película.

LO VEROSÍMIL Y EL «NUEVO CINE»

Sólo hay dos maneras, pues, de escapar a lo verosímil, penoso momento del arte (¿hace falta decir «momento burgués»?). O se escapa por el antes o por el después: los *verdaderos* filmes de género escapan de él, los filmes *verdaderamente* modernos también. El instante de esa huida es siempre un instante de verdad: en el primero de los casos, verdad de un código libremente asumido (en cuyo seno, por lo tanto, vuelve a ser posible decir muchas cosas); en el segundo caso, acceso al discurso de un nuevo posible, que ocupa el punto correspondiente a una convención vergonzosa.

Por consiguiente, no es casual que los defensores del «joven cine», esos mismos que se esfuerzan por acrecentar el dominio de lo decible fílmico reconquistando las parcelas que le fueron arrebatadas por el verosímil cinematográfico, muestren a menudo —tanto en declaraciones orales o escritas como en abundantes citas dentro de sus propios filmes— una simpatía nostálgica, divertida, cómplice e infinitamente tierna por los verdaderos filmes de género (*westerns*, filmes de cine negro, comedias musicales, etc.), por esos filmes —casi siempre americanos, porque es dudoso que en el cine hayan existido *géneros* verdaderos que no sean americanos— que parecerían representar exactamente lo contrario de lo que quieren hacer quienes así los protegen y prolongan su memoria: ¿no son acaso esos filmes, esos productos de serie, el colmo de lo fabricado, el triunfo de una cierta maquinaria hollywoodiense, el *súmmum* de la convención, mientras que los cineastas jóvenes sólo piensan en la libre expresión personal?

Sin embargo, sin ser siempre conscientes de ello (porque la ideología, aquí como en todas partes, a menudo va con retraso respecto a la práctica),

lo que muchos cineastas de la nueva generación están inaugurando a través de una ideología romántica de creatividad individual, con una paciencia y un talento que están dando ya sus frutos, es la progresiva desintegración o flexibilización del verosímil cinematográfico con su corolario, el progresivo enriquecimiento de lo decible fílmico (vivido como «deseo de decirlo todo»). El enemigo que les horroriza y al que no nombran es —a través de las censuras institucionales, justamente desacreditadas, y más allá de ellas— lo verosímil, rostro íntimo y pegajoso de la alienación, mutilación inconfe-sada del decir y de lo dicho, ese verosímil cuyo imperio se ha ido extendiendo hasta hoy a la mayoría de filmes producidos, pero que —por diversas razones, finalmente idénticas—, todavía no ha podido anexionarse los filmes de género que aman los jóvenes cineastas y que a sus ojos esconden algún misterioso secreto de cine, ni tampoco los filmes nuevos, como los del pasado de los que se nutrieron, como los que desean hacer, como los que a veces hacen.

La presente recopilación, aparecida en 1968 y objeto desde entonces de múltiples reediciones, reúne diez estudios de Christian Metz publicados entre 1964 y 1968 en diversas revistas —*Communications*, *La Linguistique*, *Cahiers du cinéma*...— y actualmente traducidos ya a doce idiomas.

Este primer tomo de los *Ensayos sobre la significación en el cine* suponen una primera etapa en el esfuerzo de Christian Metz por fundamentar un enfoque semiológico del hecho cinematográfico: una tentativa que sigue abierta y que tuvo su continuidad en el segundo tomo de esta obra, originalmente editado en 1974 y también publicado por Paidós, y en *Lenguaje y cine* (1971).

El presente volumen constituye el inicio de dicho itinerario, el primer encuentro entre modalidades de pensamiento inspiradas por la lingüística moderna y por la tradición estética de las reflexiones sobre la noción de “lenguaje cinematográfico”.

Dice François Jost en el prólogo: «Si tuviera que escoger algunos libros de cine entre los escritos teóricos producidos durante el siglo XX, escogería sin dudarlos los *Ensayos sobre la significación en el cine*, y los colocaría en el mismo estante de mi biblioteca en el que están Eisenstein o Bazin. Como ellos, Metz pertenece efectivamente a la especie rara de los “fundadores de discursividad”, que Foucault definía así: “Tienen esto en particular: no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos”».

Christian Metz (1931) fue el gran renovador de la teoría cinematográfica en las pasadas décadas de los sesenta y los setenta. También es autor, además de las citadas, de obras como *Essais sémiotiques* y *El significante imaginario*, esta última también publicada por Paidós.

Diseño: Mario Eskenazi

ISBN 84-493-1192-6



9 788449 311925