

# PROBLEMAS DEL NUEVO CINE

## PROBLEMAS DEL NUEVO CINE

GALVANO DELLA VOLPE

UMBERTO ECO

PIER PAOLO PASOLINI

GLAUBER ROCHA Y OTROS

ALIANZA EDITORIAL

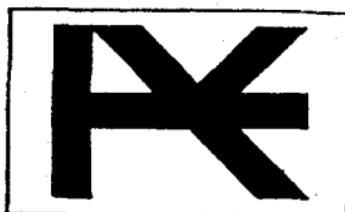
## Problemas del nuevo cine

**Sección: Arte**

Pio Baldelli, Galvano Della Volpe, Umberto Eco  
José García Espinosa, Emilio Garroni  
Christian Metz, Pier Paolo Pasolini  
Glauber Rocha, Gianni Toti:  
Problemas del nuevo cine

Selección y prólogo de Manuel Pérez Estremera

El Libro de Bolsillo  
Alianza Editorial  
Madrid



Traductor: Augusto Martínez Torres

- © Mostra Internazionale del Nuevo Cinema, Pésaro
- © De la selección y prólogo: Manuel Pérez Estremera
- © Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1971
- Calle Milán, 38; ☎ 200 0045
- Depósito legal: M. 30.219-1970
- Cubierta: Daniel Gil
- Impreso por Gráficas Breogán, Juan Tornero, 28, Madrid-11.
- Printed in Spain

*La acumulación de artículos como método para la formación de un libro, método peligrosamente frecuente en el panorama editorial, no ha sido el punto de partida para la confección de esta edición. De una parte, existía el interés por aumentar una pobre y atrasada bibliografía cinematográfica nacional (bibliografía notablemente volcada hacia el dato y la información y ajena a las últimas evoluciones y reflexiones sobre el fenómeno filmico), y de otra, la importancia de efectuar un somero análisis de lo que el festival de Pésaro (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema) ha supuesto y supone como evidencia de la evolución (o «impasse»), contradicciones y posibilidades de la creación cinematográfica.*

### Pésaro: un recorrido significativo

*El festival de Pésaro nace en 1965 de dos necesidades que podríamos calificar de latentes. De un lado la urgencia en el ámbito cinematográfico internacional de mostrar un material y aunar unas fuerzas tendentes a la elab-*

boración de un cine mucho más libre, moderno e independiente (el 65 es un año en el que comienzan a salir a la luz, o a preparar sus trabajos, nuevos autores y movimientos: Straub y el llamado «Nuevo Cine Alemán»; la cinematografía canadiense; la nueva corriente del cine húngaro, encabezada por Jancso y continuada por Kovacs, Kosa, Szabo, Sará, etc.; el inicio, a través de Bertolucci y más tarde Bellocchio, de la numerosa serie de jóvenes directores italianos; los principios del nuevo cine yugoslavo; los movimientos hacia un verdadero cine latinoamericano y, en especial, el «Novo Cinema» brasileño, que ya estaba consolidando sus posiciones; los grupos encuadrados en la corriente del «New American Cinema» y una gran serie de autores independientes norteamericanos; el nuevo cine checo; los brotes de un cine africano, etc.). De otra parte, encontrábamos un problema que podríamos denominar inmediatamente político: la posibilidad de un festival cinematográfico «de izquierdas». Los festivales que se llevaban a cabo en los países socialistas, en especial Moscú y Karlovy-Vary, no diferían sustancialmente del mecanismo industrial y pomposo que regía en Cannes, Berlín e, incluso durante la dirección de Paolo Chiarini, Venecia. Una favorable coyuntura (Gobierno centro-sinistra en Italia, ministro de Cultura socialista, etc.) permitió la agrupación y la creación de un festival que, aunque aparentemente surgía como hermano pequeño de la gran Venecia, evidenciaba unas posibilidades muy superiores. Un equipo que podríamos también denominar de coalición de tendencias críticas de la izquierda oficial italiana, bajo la hábil dirección de Lino Micciché (crítico de «Avanti», diario del partido socialista), inició el camino con la selección de material y organización del primer certamen. Las dificultades de todo comienzo (difusión internacional, competencia para conseguir una buena lista de películas, problemas organizativos) no impidieron una primera Mostra bastante significativa. Hubo tres elementos principales para ello: las películas exhibidas, el tipo de organización y las «tavolas rotonde» de discusión. La selección de material

intentaba responder a ese indefinido e indefinible concepto de «Nuevo Cine» y, en todo caso, se salía claramente de los marcos del cine industrial habitual para insertarse en un proceso de búsqueda y de creación un tanto ausente de los festivales cinematográficos existentes hasta el momento. Comenzaron a salir a la luz (en este sentido un festival, principalmente su concepción de elemento difusor, siempre puede tener interés) algunas de las tendencias y autores antes apuntados.

Organizativamente se despreciaba la rigidez de los grandes certámenes, se eliminaban los premios dados por un jurado y se creaba un referéndum del público y otro de la crítica para elegir la que consideraran mejor película del certamen.

En cuanto a las mesas redondas suponían la inserción de la Mostra en un proceso cultural, su conexión con algo más que la simple exhibición de películas y las personas estrechamente relacionadas con el medio cinematográfico.

Como puede verse, se trataba, en su conjunto, de una organización cultural bastante característica del izquierdismo intelectual, no ya sólo italiano, sino europeo, del momento, con sus amplias libertades democráticas, su institucionalismo cultural y su progresismo verbal. En todo caso, supuso una ruptura importante en el campo cinematográfico, un punto de partida y una auténtica posibilidad de comenzar la batalla por un nuevo cine, con todo lo vago que esto pudiese ser.

Mil novecientos sesenta y seis significa la consolidación del festival. La asistencia masiva de la crítica francesa y su carácter polémico, la mayor difusión internacional, la excelente selección de películas y la concentración de intelectuales, preferentemente italianos, dieron un tono innegable al certamen. Parecía que Pésaro podía llegar a ser un punto de concentración del progresismo intelectual europeo, un acontecimiento cultural.

La excepcional película de Delvaux «El hombre del cráneo rasurado», el cine checo representado principalmente por la gran obra de Schorm «Coraje cotidiano»

y por Pavel Juracek; un nuevo autor italiano como Romano Scavolini, el mexicano Rubén Gámez, la moderna visión del «western» a través de la película del norteamericano Monte Hellman «The Shooting», la presentación del primer film del insólito director estadounidense Peter Emmanuel Goldmann (más tarde afincado en París), «Echoes of Silence»; muestras del nuevo sueco, rumano, japonés, brasileño, etc.

Una selección tendente a poner de relieve un cine aparentemente marginal, que trabaja con bajos costes de producción (en 16 mm. con mucha frecuencia) y con una nueva concepción de la importancia del lenguaje cinematográfico. La polémica entre crítica francesa (capi-taneada por el terrorismo de Godard) y crítica italiana no hizo sino añadir un incentivo y una vitalidad al festival al tiempo que ponía de relieve cómo con sus absurdos errores chauvinistas y su frecuentemente irracionalista concepción del hecho cultural los franceses defendieron para el referéndum de la crítica una obra que iba mucho más allá en la evolución del fenómeno cinematográfico (se trataba de la película de Delvaux).

Uno de los elementos que dio mayor peso específico y mayor prestigio al festival a partir de ésta, su segunda edición, fue la organización de la Mesa Redonda. El primer año, bajo el tema de «Crítica y nuevo cine», se plantearon ya una serie de problemas interesantes en relación con el cine como medio expresivo. No sólo se debatió la necesidad de una evolución y puesta al día en la mentalidad crítica, sino la importancia del cine como lenguaje (o lengua) peculiar dentro del arte contemporáneo. La polémica la abrió Pasolini con su distinción entre un «cine de prosa» y un «cine de poesía» (al que él se adscribía) y su defensa del cine como lengua, con características propias. Fue en este segundo año cuando los debates de la Mesa Redonda llegaron a un punto importante y significativo. El título bajo el que se desarrollaron fue: «Por una nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico». Sólo esto ya era revelador, por un lado del interés en abordar un análisis lingüístico del he-

cho cinematográfico, del interés por abandonar viejos y repetidos acercamientos intelectuales a la específica expresividad fílmica, del interés, en resumen, por valorar la «forma de decir» en cine; por otra parte, era significativo de la influencia, de la brecha, que había llevado a cabo la polémica suscitada por Pasolini. Así lo expresaba Carlos Rodríguez Sanz en su crónica de este Pésaro 66 para la revista «Nuestro Cine»: «... esta Mesa Redonda se planteó como respuesta a la exigencia de un incremento de los estudios lingüísticos cinematográficos, que permitan fundamentar un análisis científico, a través del cual la crítica pueda recuperar su actual retraso y marginalidad respecto a la creación.

Un análisis racional, gramatical, estilístico, semiológico, estructural, ideológico, de una forma de expresión empírica, como es el cine, a través del cual puedan establecerse las verdaderas dimensiones significativas de la obra cinematográfica, cuya complejidad reduce generalmente al crítico a un método más intuitivo que lógico. Se trataba, pues, de establecer las primeras hipótesis de trabajo o al menos de dejar constancia de su urgencia.»

Las intervenciones que más claramente definieron el clima de las conversaciones fueron llevadas a cabo por Christian Metz, Pasolini, Roland Barthes, Salini y Toti.

Pasolini, en su ponencia «Para una definición del estilo en la obra cinematográfica», ampliaba fundamentalmente los dos temas ya enunciados el pasado año: la defensa del cine como lengua y el intento de definición de un cine de poesía. Para Pasolini existe una unidad mínima, equivalente a los «fonemas» de la lengua hablada, que él llamaba «cinema» y que no equivale al plano o a la imagen, sino a los elementos u objetos que componen el encuadre. Pasaba de esto a apuntar la idea, que desarrollaría en su trabajo del año 67 (trabajo que se publica en esta edición), de una semiología del cine como semiología de la realidad. Seguidamente enunciaba una elaboración mínima de gramática cinematográfica y distinguía para el cine entre una posibilidad de lengua oral y otra de lengua escrita; la primera equivaldría a la

*vida misma considerada en el conjunto de sus acciones, el cine sería la escritura de una lengua natural y total que es la acción de la realidad.*

*Por su parte, Christian Metz se oponía claramente al enunciado de Pasolini. Hablaba de la posibilidad del cine como lenguaje, nunca como lengua, pues analizando el elemento que considera base en el lenguaje cinematográfico, el plano, no podría encontrarse el equivalente con la palabra, su correspondiente en la lengua hablada. De esto pasaba a un pormenorizado análisis semiológico primario del lenguaje cinematográfico que le llevaba a enunciar diversos tipos sintagmáticos: la escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frequentativo, el sintagma descriptivo y el plano autónomo. Concluía hablando de la posibilidad de una gramática cinematográfica que debería contar con los diversos elementos lingüísticos y semiológicos como única posibilidad de proporcionar al lenguaje filmico «modelos» metodológicamente apropiados.*

*Gianni Toti habló de la imposibilidad de continuar la división entre función poética y función crítica, constatando la necesidad de abandonar el servilismo del arte e indicando cómo el cine, consciente de su lenguaje, será un cine crítico de su poesía. Como en casi todos sus trabajos propugnaba una liberación estilística total como forma de alcanzar una libertad expresiva.*

*Barthes se limitó a indicar, con gran precisión, una serie de «Principios y fines del análisis estructural» (así se titulaba su ponencia). Habló de la inclusión de todo elemento de una obra en una estructura de la que forma parte y de cómo esa estructura está dotada de dos dimensiones diferentes. Según la primera dimensión, el elemento forma parte de una serie y, según la segunda, todo elemento no acaba de tomar su sentido más que integrándose a un nivel superior de la descripción, es decir, la llegada al sentido a través de una serie de integraciones. Trató de la finalidad del análisis en cuanto forma de mostrar las posibilidades de diversos códigos y como mé-*

*todo que tiende a evidenciar que toda visión es inmediatamente significativa.*

Terminó tratando la posibilidad del análisis estructural como forma de clarificar las implicaciones de los sistemas de signos. Contrapuso los sistemas de signos «declarados» (el antiguo teatro oriental sería un ejemplo) a los sistemas de signos «inconfesados» (aquellos que produce la actual cultura de extracción burguesa), evidenciando el interés «político» de desvelar a través del arte la existencia de esos signos y planteando la posibilidad artística actual de una estética de signos «declarados».

Aparte la dura polémica planteada por Saltini contra Pasolini, éstas fueron las principales ponencias del año 66, ponencias que, aun dentro de su especificidad, contaron con una participación amplia, aun cuando fuera únicamente como auditorio, de los asistentes al certamen. También se planteó un debate, en forma de Mesa Redonda, de tipo más práctico e inmediato, sobre los «Problemas de la distribución y circulación de las películas del nuevo cine». Ya se habían discutido el primer año las peculiares dificultades de este cine marginal, de búsqueda, y, en cierta medida, ajeno a los intereses comerciales e industriales imperantes en el negocio cinematográfico. En este segundo año se trataba de crear un centro internacional (Comité Internacional para la Difusión del Nuevo Cine se le llamó) que hiciera posible una información, una intercomunicación entre grupos y autores y una difusión lo mayor posible dentro de las limitaciones iniciales. Este Comité ha tenido en los años posteriores una existencia precaria y una eficacia relativa. El intento no pasó de ahí y cada país y cada autor siguen teniendo que resolver sus dificultades y sus problemas manteniendo una batalla personal, o a lo más de grupo, frente al poder de las estructuras industriales y de los correspondientes gobiernos. Los logros de productoras y canales de distribución propios conseguidos por grupos como el «New Cinema» de Nueva York o el «Nôvo Cinema» brasileño no han pasado de ser hechos aislados

que, por otra parte, han venido a evidenciar cómo esta instrumentalización puede conducir peligrosamente a formas de anquilosamiento burocrático. El cine realmente independiente siempre se hallará sosteniendo una lucha paralela a la creadora y en eso encontrará parte de su fuerza. El combatir con métodos de producción y distribución similares a los mantenidos por los monopolios industriales, sin conducir necesariamente a la integración, produce un equilibrio tan difícil de defender como la independencia y libertad absolutas.

Esta esquemática especificación de lo que fue Pésaro 66 da ya una idea más aproximada de lo que este festival representaba dentro del panorama cinematográfico internacional. Una gran libertad en la selección del material (con ausencias a veces culpables, pero normalmente no intencionadas) y una posibilidad de exhibir films generalmente ignorados o dificultados, daban una importancia inmediata a la Mostra. De otra parte, su estructura de festival, de manifestación cultural para minorías dominada por determinadas sistemáticas del juego político italiano, etc., eran datos que no quedaban paliados por las apariencias democratizadoras de los referéndums y la ausencia de burocracia organizativa. También se apuntaba la posibilidad de convertir Pésaro en un «balneario de izquierdas», donde se discutieran entre unos pocos enterados, con tranquilidad y una playa cercana, diversos problemas teóricos sobre lenguaje, estética y cultura de consumo.

Ahora bien, nada era tan esquemático ni tan claro. Los comienzos del festival abrieron unas grandes posibilidades, demostraban unos peligros en los que se podía caer, evidenciaban contradicciones, pero, en cualquier caso, impedían una fácil y poco rigurosa anatematización o una alegre y rotunda alabanza. Muchos problemas de los que más preocupaban al realizador cinematográfico del momento habían salido a la luz, grupos y autores habían encontrado una mínima posibilidad de expresarse y, en definitiva, Pésaro se mostraba como un hecho cultural significativo de contradicciones, dudas y posibi-

*lidades dentro de una expresión artística que se quería progresiva y que en su propio esquematismo, en su amputosidad teórica e inactiva o en las dificultades coyunturales circundantes, según los casos, encontraba sus máximas dificultades.*

*Con el tercer año de festival se agudizó la posibilidad latente de anquilosamiento que el certamen tenía en su estructura. La selección de películas, si bien ofreció una interesante apertura hacia el «New American Cinema» y sus influencias sobre autores italianos y yugoslavos, se mostró poco incisiva, un tanto influenciada por el material ya presentado en la Semana de la Crítica de Cannes y menos rigurosa (no se le pedía ningún dogmatismo al comité de selección; ahora bien, cada año que pasaba debía abarcarse más y mejor material, no limitándose al cine filtrado por la confusa crítica francesa o a una indiferenciada selección de diversas cinematografías nacionales). Aún así sobresalían las obras del holandés Wim Veerstappen, del húngaro Kosa, la presencia del joven cine yugoslavo (Makavejev, Lazić), el cine latinoamericano, representado por el boliviano Sanjines, el brasileño Jabor, el mexicano Ripstein y los cortometrajes cubanos de Santiago Alvarez y Humberto Solas, unido a una interesante muestra de cine independiente norteamericano, en la que destacaba muy claramente Robert Kramer con su primera obra, «In the country» (es interesante hacer constar que Kramer, con esta película y su posterior producción, consistente en los dos largos «The edge», de 1968, e «Ices», de 1970, y en la elaboración, junto con otro grupo de cineastas, de un noticiario de actualidad denominado «Newreels», se ha convertido en uno de los más importantes autores del joven cine no ya norteamericano, sino mundial); toda esta serie de films mantenía el interés del certamen, aunque sólo fuera a su primer nivel, no demasiado exigente, de películas a visionar.*

*Un problema más grave planteaba la rutina que empezaban a evidenciar las Mesas Redondas. Nuevamente Eco, Metz, Pasolini, Saltini y Toti, a los que se unían Della Volpe, Garroni, Baldelli, Kossak, Sychra y Struska,*

proponían, bajo el lema «Lenguaje e ideología en el cine», temas similares a los enumerados el pasado año (no comentamos las diversas ponencias, pues las de mayor importancia se encuentran incluidas en la presente edición y se abordarán posteriormente). No cabe duda que con un carácter de avance, profundización y extensión de lo ya anteriormente tratado, pero tampoco cabía duda de que aquello se reducía a hábiles discusiones entre iniciados (casi podríamos decir «los de siempre» en lo que a Italia se refería), sin una clara proyección, con una mínima capacidad activadora y con cada vez menor participación popular (si por popular entendemos la crítica internacional y unos cuantos personajes del mundo cinematográfico). Las ponencias eran seguidas por un cierto número de personas que normalmente se abstienen de cualquier participación en una posible discusión posterior y que se limitaban a leer «L'Unità» o «Paese Sera» durante el transcurso de la ponencia esperando su salida multicopiada para poderla leer (archivar) tranquilamente. El barniz cultural de alta calidad que los ponentes daban al certamen se mostraba notablemente ineficaz y no dejaron de advertirlo los organizadores, como claramente veremos en 1968.

Por otra parte, el comité creado el año anterior se mostraba como una superestructura burocrática de escasa base y eficacia que se reunió de forma rutinaria y, curiosa paradoja en comparación con la posterior etapa del festival, con notable desprecio (olvido) hacia las representaciones «subdesarrolladas» existentes en él, es decir, Latinoamérica, Grecia, España, etc.

Así, pues, aun conservando una vitalidad y riqueza poco habituales (material presentado, discusiones en público de los realizadores, valor abstracto de los trabajos teóricos leídos), el certamen había empezado a momificarse en una estructura tendente a instituir un hecho cultural más o menos burocratizada en su concepción. Péssaro continuaba siendo un lugar de encuentro para las personas del nuevo cine que podían llegar hasta él. Ahora bien, esto es lo que venía siendo desde sus comienzos y,

sobre todo desde el punto de vista de los organizadores, no era elemento suficiente para cimentar la especificidad de un festival cinematográfico, institución que, por otra parte, comenzaba a entrar en crisis por su ambigüedad entre hecho industrial (lo más generalizado) y hecho cultural (lo menos normal y, aún así, bajo una influencia de clase bastante ajena a cierto sentido de la cultura como elemento de lucha y de acción).

Se presentaba, pues, Pésaro ante una cuarta edición que, por diversas causas, fue decisiva. Pesaba sobre la organización del festival, de una parte, la necesidad de cambio con respecto a la pasada edición; de otra, los acontecimientos del Mayo francés, la clausura del festival de Cannes y el extremado clima político existente en Italia, principalmente a través de la actitud «contestataria» del movimiento estudiantil y los elementos menos burocráticos de la izquierda.

Antes de comenzar el festival y sus múltiples incidentes ya había adquirido éste una peculiaridad: las mesas redondas de discusión y una gran mayoría de las proyecciones se dedicaban al cine latinoamericano. Mexicanos, colombianos, brasileños, argentinos, uruguayos, etc., se encontraban en Pésaro ese año. Esto respondía, de un lado, a la necesidad de ofrecer una especificidad al festival (al menos a esa edición); de otro, a la voluntad de politización directa, voluntad de politización a medio camino entre las presiones de los elementos más avanzados y la clásica tónica del izquierdismo intelectual europeo, tan dado a elucubrar sobre formas de acción revolucionarias de otros ámbitos (Latinoamérica, Vietnam), como reflejo de su impotente mala conciencia dentro de la sociedad en que verdaderamente se mueve. Latinoamérica era el tema del momento, por su propio poder revulsivo, por el interés de sus cinematografías incipientes y por la consolidación de «*Nôvo Cinema*» brasileño. Ese intelectualismo «gauchista» europeo-occidental, cuya capacidad mitómana parece funcionar igualmente frente a la imagen del Che Guevara, de Humphrey Bogart o de Charlie Brown, tapaba su mala conciencia aplaudiendo

de forma indiscriminada a los films cubanos (*mitomanía nacionalista*), a los films latinoamericanos que citaban al Che o hablaban de la violencia antiimperialista, y a las películas pro-Vietnam del Norte. Esto no tenía que ver con que durante el festival se proyectase un excelente film cubano de Tomás Gutiérrez Alea («*Memorias del subdesarrollo*»), dos importantes películas brasileñas, quizá menos evidentes de lo que cierto público deseaba, como «*Cara a cara*» de Julio Bressane, y «*Memorias de Satanás na Vila de Leva-e-traz*», de Paolo Gil Soares, o un interesante documental de largometraje sobre Vietnam realizado por Joris Ivens. En cuanto al puro comentario de la selección de películas exhibidas, cabría destacar la primera obra del eslovaco Juraj Jakubisko («*Los años de Cristo*»), la representación del cine norteamericano encabezada por la primera obra de James McBride («*David Holzman's diary*»), junto al curioso largometraje de Norman Mailer «*Wild 90*» y las películas del francés Garrel y del italiano Schifano, dos nuevos autores cada vez más valorados por cierta crítica (no es ajeno a su proyección el hecho de que en el Comité de selección comienza a tener cierta influencia, influencia que el tiempo parece acrecentar, la redacción de la revista «*Cinema e Film*», interesante y personal forma de «*cabierismo* a la italiana) y que tienen un verdadero interés en cuanto a cierto nivel de investigación del lenguaje filmico. Un poco a caballo entre el latinoamericanismo y el cine europeo presente en el certamen, se encontraba la excelente película del italiano Gianni Amico «*Tropici*», cuya temática y lugar de rodaje (Brasil y sus problemas en la emigración del campo a la ciudad) la colocaban en esa situación intermedia. Ahora bien, esta esporádica revisión del material exhibido carece de valor si no se explica lo que alrededor y durante su proyección ocurría.

Tras la revuelta del Mayo francés y con la gente del «movimiento studentesco» en plena acción, la situación en Italia se presentaba también bastante explosiva. En Pésaro coincidieron elementos del movimiento estudiantil, de izquierda revolucionaria (con una representación

en el campo cinematográfico que podría atribuirse a los redactores de la revista «Ombre Rosse»), los llamados «operatori culturali» (coalición algo confusa que pro-pugnaba una democratización cultural a través de la lucha contra la cultura de clase), grupos de represión fascistas pertenecientes al M.S.I. (movimiento social italiano) y abundantes fuerzas policíacas. Desde el comienzo del festival las presiones de los tres primeros grupos empezaron a modificarlo. Se pidió la eliminación del comité organizativo-director y comenzó a existir una asamblea diaria (con frecuencia permanente) que sometía a debate la estructuración del festival, los actos de que constaría diariamente, la posibilidad de ampliar el marco de las proyecciones haciendo un circuito por la propia ciudad, las zonas obreras circundantes, etc...., la exhibición de películas elaboradas durante el Mayo francés o por los movimientos obrero y estudiantil italianos; en fin, toda una serie de medidas que sólo parcialmente se llevaron a cabo y que tenían una importancia más coyuntural que duradera con respecto a la posible organización futura del festival. El eje central de la acción siguió siendo el local donde se celebraban las proyecciones oficiales y donde, cuando no había exhibición de películas, tenía lugar la asamblea de participantes (en realidad todo habitante de Pésaro en aquellos días, pues otra de las presiones que se llevaron a cabo fue la consecución del libre acceso a cualquier acto que se celebrase para todo el que quisiese asistir a él). La acción realizada por los grupos revolucionarios tuvo su mayor defecto en la falta de preparación y de conjunción.

No se sabía muy bien si se boicoteaba el festival o se continuaba modificando sus estructuras. Por otra parte, tampoco había una idea precisa y unitaria de cuáles serían esas modificaciones y de cómo se llevarían a cabo. Todo quedó en una labor de agitación que, a no ser por las físicamente violentas provocaciones fascistas y por la batalla campal sostenida durante una noche contra las fuerzas de represión, habría quedado casi exclusivamente circunscrita a la estéril y discursiva labor de la asamblea,

cuyos logros de reivindicaciones parciales antes anunciados no pasaban de una ligera reforma. En este panorama, los elementos latinoamericanos, aun cuando deseaban colaborar eficazmente en la labor de agitación emprendida, no querían dejar escapar la posibilidad que para ellos suponía esta especie de apertura a la crítica, la cinematografía y, en cierta medida, los mercados europeos.

Las mesas redondas (celebradas confusamente durante las asambleas o en simultaneidad con ellas) fueron preferentemente explicativas en las diversas problemáticas nacionales, tendencias, dificultades y formas de acción de los nuevos autores. Únicamente iba un poco más allá de la pura información, la ponencia presentada por el realizador brasileño Glauber Rocha (trabajo que incluimos en esta edición). Aún así, y como dato curioso, hay que señalar que de los veintitantes detenidos en la noche del enfrentamiento con la policía unos diecinueve no eran italianos y unos dieciséis eran latinoamericanos.

Desde otro punto de vista, fue altamente característica la reacción mostrada por gran parte de los asistentes frente al film argentino «La hora de los hornos». Una gran mayoría de elementos de izquierda acogió de forma entusiásticamente desaforada la muy discutible tesis de violencia anti-imperialista existente tras las cuatro horas de proyección. Una primera parte relataba la necesidad de lucha contra las estructuras imperialistas que dominan Latinoamérica. Su segunda parte, mucha más descarada, era una arbitraría alabanza al peronismo como método de gobierno para la Argentina. Los autores del film, peronistas de esos que vienen a Madrid para hablar con su jefe, invocaban el desconocimiento europeo de la realidad argentina y la importancia que grandes sectores del movimiento peronista tienen en la posible revolución de la misma. Ahora bien, la crítica (que no sólo llevaban a cabo algunos elementos europeos, sino también varios latinoamericanos) no se basaba en el punto de la defensa del peronismo, sino en la forma en que ésta se realizaba y en los trucos que se empleaban para llevar al público a esa segunda parte proselitista del film. Únicamente

un determinado sentido del cine-panfleto quedaba como elemento válido dentro de una película que, utilizando mucho los procedimientos entontecedores típicos del sistema publicitario, se plantea como instrumento de acción y reclutamiento de las fuerzas peronistas. El debate que claramente se abría, más allá de la aceptación o rechazo del film, era la concepción del cine como elemento político a instrumentalizar y, consecuentemente, la idea que sobre el cine como elemento creador y estructura lingüística se derivaba. Eran excesivamente partidistas y de estrecha visión quienes, sin mayores reflexiones, acusaban a los elementos de la izquierda que defendían el film de esquemátismo quasi fascista, ignorancia del fenómeno cinematográfico y constreñimiento del cine a una función que no es la suya específica. El problema era más complejo, y entre los grupos de agitación, el lado de violencia revulsiva del film podía ser de gran utilidad coyuntural para sus fines. Una forma de cine político directo puede poseer un gran interés siempre que no se conciba como única vía de la creación cinematográfica. El mayor peligro de la alegre aceptación del film estaba en los elementos que lo asumían y defendían como una verdadera vía de la renovación filmica. Nunca se sabrá muy bien hasta qué punto las causas eran el esquematismo ideológico, los deseos de no perder el tren de la revuelta estudiantil (principalmente por parte de algunos viejos elementos de la izquierda pretendidamente joven), la ignorancia cinematográfica y cultural o las condiciones coyunturales. En todo caso, el hecho sirvió para poner de relieve una serie de contradicciones y confusiones sobre el tan debatido tema de cultura y política.

El festival finalizó a trompicones y entre grandes dudas sobre su posible continuidad. Pero... Mayo pasó, el movimiento estudiantil italiano ha sufrido una fuerte represión, la fluctuante política del país sigue aguantando sus incongruencias, siempre a punto de explotar y siempre adelante (gracias, entre otras cosas y paradójicamente, a la actitud de la izquierda oficial), etc. Y en 1969 se celebró el V Festival de Pésaro con nueva preponde-

rancia de películas latinoamericanas y con una mesa redonda que enarbola el pomposo título de «Cine y Política».

En la selección de material destacan, dentro de una tónica más bien débil, las obras brasileñas de David Neves («Memoria de Helena») y Gustavo Dahl («O bravo guerreiro»); una muestra de joven cine eslovaco (dentro de ella el director Dusan Hanak); el yugoslavo Draskovic («Horoskop»); el mexicano Cazals («La manzana de la discordia»); el español Portabella («Nocturno 29») y el alemán Peter Fleishman («Escenas de caza en la Baja Baviera»). En cuanto a Italia, dentro de un abundante y lamentable material, presentó dos largos interesantes de Gianni da Campo («Pagine chiuse») y Paolo Brunatto («Vieni dolce morte»). Esto, los cortometrajes cubanos de Alejandro Saderman y Santiago Alvarez y los uruguayos de Mario Handler, fue de lo poco destacable en el entorno de un festival que discurrió en un clima (físico y cultural) bastante tristón. El latinoamericanismo resolvía poco y había ya quien, pasándose de listo, consideraba todo aquello como un bluff, invalidando la producción brasileña, cubana, boliviana, etcétera, en general y sin discriminación. La temática de la mesa redonda no pasó de una impotente discusión entre convecinos y conocidos, sin ninguna altura teórica ni práctica y donde la ponencia de Pio Baldelli (incluida en esta edición) destacaba mínimamente por su tono de acre insatisfacción crítica. Las reivindicaciones del año pasado habían desaparecido prácticamente. Gran parte de los asistentes más activos de 1968 no aparecieron o se encauzaron hacia la esterilidad de la mesa redonda, y unas escasas proyecciones de «Cinegiornali» del movimiento obrero de reivindicación no pasaron de una pequeña y favorable audiencia. La recesión en la actividad revolucionaria del 68 (en gran parte debida a la represión, no conviene olvidarlo) se hacía notar en este Pésaro 69. La organización que, si bien ha podido merecer ciertas críticas, siempre ha sido de una eficacia bastante notable, con Micciché al frente parece elegir nuevos derroteros

para el Pésaro 70. Se suprimen las mesas redondas y todo el festival se encuentra sobre la discusión pública del material exhibido. Parecerá una solución algo derrotista, sobre todo si pensamos en el carácter de amplio encuentro cultural que en cierto momento llegó a tener Pésaro, pero a la larga puede llegar a ser bastante más eficaz y más precisa (eliminación de una cierta coartada político-cultural de ediciones anteriores y reducción del certamen a los términos de libre exhibición de autores y cinematografías jóvenes), aun cuando se inscriba dentro de los instituidos caminos del proceso cultural del occidente europeo.

Se ha visto, pues, cómo Pésaro ha sido catalizador de problemas, actitudes y tendencias que puede ser interesante analizar o poner de relieve con respecto a la circunstancia cultural que se atraviesa. A nivel teórico, el festival ha tenido una evolución que, comenzando por una investigación del lenguaje, finalizaba en el análisis de un cine político y revolucionario y en las posibilidades de una «acción cinematográfica» directa. En cuanto a la primera parte del proceso, ya se ha hablado con frecuencia de su posible carácter teórico-abstracto, de su configuración como conversación para iniciados y de su progresivo anquilosamiento y falta de apoyo por parte de los asistentes; ahora bien, no conviene olvidar que sirvió para poner de relieve una serie de aspectos que muy directamente influyen en la actitud creadora de los autores que han ido surgiendo o vienen trabajando desde este último quinquenio. La superación del realismo naturalista como principal posibilidad expresiva, el nuevo acercamiento a la contraposición forma-contenido y la posibilidad de una amplia concepción de la capacidad del lenguaje como eliminación de dicha dicotomía, las taras de representación (a nivel iconográfico y de códigos de lenguaje) para la expresividad filmica dentro de una cultura regida por codificaciones simplificadoras, la consecución de una poética cinematográfica, la posible necesidad de una desideologización (entendida ésta como una eliminación de contenidos preexistentes que se im-

ponen a la propia labor de creación), etc., etc. Fueron muchos los temas planteados y lo mejor de ellos fue la posibilidad que abrían a una reflexión sin que necesariamente se llegasen a enumerar soluciones o principios de actuación (cuando esto llegaba a hacerse era el punto menos valioso de las mesas redondas). La segunda etapa de las conversaciones fue mucho más estéril.

La coartada del latinoamericanismo servía únicamente para efectuar divagaciones sobre una situación muy diferente y para plantear unas premisas de cine directamente político un tanto erróneas (erróneas en cuanto que olvidaban, en su propio deseo de acción inmediata, la necesidad de saber expresarse a potenciales masas activas según formas que posibiliten su puesta en movimiento). No puede hablarse de cine político como de «quel cine que interesa a unos pocos» («La hora de los hornos» causó espasmos entre ciertos elementos de agitación y una curiosa indiferencia en una fábrica). Si se acepta una específica labor política a través del cine (esto es otro problema a discutir), tiene que asumirse como labor de masas. La obra para convencidos pierde la cualidad de política que ellos mismos le otorgan para pasar a la de divertimiento. Las conversaciones no fueron capaces de plantear a fondo estos y otros problemas que surgen en torno a la posibilidad de un cine revolucionario en su sentido de acción directa (está claro que hay gran cantidad de films políticos o revolucionarios, pero no debe confundirse esto con la especificidad de una utilización directa del fenómeno cinematográfico). Resumiendo, y por poner un ejemplo gráfico, «Zéro en conduite» (1932), de Jean Vigo, era una obra revolucionaria (en muchos sentidos), cosa que no es, bajo su pretensión política y de utilización del cine como forma de acción, «La hora de los hornos» (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino.

Un rápido análisis de la producción exhibida a lo largo de los cinco años de Pésaro y de la evolución de la cinematografía mundial, puede aclarar este carácter de encrucijada que el festival italiano llegó a tener. A través de Pésaro puede seguirse el itinerario de los que co-

menzaron siendo movimientos o grupos nacionales y que incluso llegaron a un cierto apogeo. Así el cine checo, húngaro, polaco, ruso o yugoslavo, entre los países socialistas; Cuba y Brasil, en Latinoamérica; el «New American Cinema» norteamericano, representado a través de la Filmakers Cooperative de Jonas Mekas, con sus ramificaciones italianas (Leonardi, Bargellini); el llamado «nuevo cine alemán»; los realizadores independientes norteamericanos (Kramer, Edelstein, McBride, Hoffman, Hellman, Anderson, Mailer); incluso el «nuevo cine español». Algunas lagunas, como los nuevos autores japoneses, africanos o nórdicos, no impedían la comprobación de una situación cinematográfica mundial.

Tras la deserción (como movimientos o hechos totales) de la «nouvelle vague», el «free cinema» o la época florida de los Antonioni, Visconti Zurlini, y demás italianos animadores del cine intelectual, tan querido en los comienzos de la pasada década, comenzaron a surgir (como elementos expresivos de una crisis y renovadores de un cierto anquilosamiento expresivo) nuevos autores mucho más individuales e independientes en su concepción del fenómeno cinematográfico o cinematografías nacionales hasta entonces un tanto ignoradas. La tan comentada crisis del cine no era un simple fenómeno industrial. El dirigismo estatal, los monopolios norteamericanos, las coproducciones, etc., no son el único motivo de la situación que ya se prolonga durante cinco o seis años. Nuevos problemas de lenguaje, de adecuación expresiva, nuevas concepciones de los sistemas de producción y distribución y del camino para acceder a un público, un nuevo planteamiento cultural, podríamos decir, pugnaba también por salir a la luz. Toda esta serie de enfrentamientos producen una situación conflictiva en la que todavía se lucha y cuya salida no es predecible. En la propia dinámica de la situación están sus posibilidades. Nos encontrábamos con los ya casi cinco años de existencia de una nueva cinematografía prácticamente ignorada como la brasileña, con la fuerza expresiva de los realizadores checos y polacos, con la presencia de una

*corriente de autores italianos y franceses enormemente jóvenes, con un Delvaux en Bélgica y un Straub en Alemania, etc., etc.*

*En lo que a los países socialistas respecta, se ha podido captar claramente una cierta trayectoria hacia el silencio. Polonia fue la primera en evidenciar los defectos del riguroso control y planificación estatal. La época de los Wajda, Polanski, Skolimowski no se pasó únicamente por el alejamiento de algunos autores con respecto al proceso cultural y humano que el socialismo suponía. El hundimiento estrepitoso de lo que era un posible e importante cine polaco tenía sus raíces en la peculiar aplicación estatal de esa sistemática socialista y en la progresiva esclerotización de las formas de producción y de las temáticas que se permitían abordar. Cuando se inició Pésaro, ya era una realidad este hundimiento, realidad que contrastaba con el punto culminante que adquiría la nueva cinematografía checa y eslovaca. Los Schorm, Masa, Schmidt, Juracek, Jires, etc., irían pasando progresivamente a una producción extrañamente alejada de sus primeras realizaciones o al silencio más rotundo. El proceso de nuevo endurecimiento que abriría la invasión soviética de 1968 acabaría finalmente con la masiva incorporación de nuevos autores. En lo que a Hungría se refiere, la situación, hasta el momento actual, y no sin dificultades, ha tenido una evolución favorable y puede contarse con un plantel de autores y obras que quizá, como cinematografía nacional, sea el más importante de Europa. Aun así, la situación de control estatal sigue pesando sobre la cinematografía húngara y este control, venga de donde venga, ha mostrado, hasta el momento, ser una notable rémora para la libre expresión cinematográfica. Yugoslavia es otro cine en ascenso que, por la ambigua situación política del país, tiene más posibilidades aparentes de continuidad. Sus principales autores (Makavejev, Draskovic, Djordjevic, Pavlovic, etc.) han sabido crear una poética del subdesarrollo y la violencia de las relaciones personales que, si bien es bastante ajena a una sistemática crítica socialista al igual que lo es la*

política del país, tiene un gran interés y peculiaridad. Por otra parte, el fantasma del dirigismo estatal también está sobre ellos. En cuanto a la Unión Soviética, no cabe hablar sino de la ignorancia de la situación y de las obras realizadas en las repúblicas más distantes del centralismo moscovita y del progresivo y sistemático olvido de la producción revolucionaria de los años veinte. Autores como Tarkovski y Mikhailov-Konchalovsky mantienen entre grandes dificultades el tradicional, al tiempo que renovador, espíritu de la cinematografía soviética. Una buena prueba de ello es la excelente obra de Tarkovski «Andrei Roublev» (1967), dos años retenida por los organismos oficiales. Todo el material soviético visionado en Pésaro era profundamente expresivo del lamentable «impasse» que atraviesa la cinematografía del país.

En Europa occidental tampoco existe una situación muy esperanzadora. El poder del sistema burgués (aunque sólo sea a nivel de esquemas morales, vitales y culturales y sin entrar en el sentido mismo de su capacidad represiva directa) tampoco permite nada más allá de la existencia del autor en lucha con ese sistema y con su propia capacidad (o incapacidad) creadora. En Italia surgen y caen multitud de autores que, entre su impotencia imaginativa y su mala conciencia política (referencias a la revuelta estudiantil, Norteamérica, revolución latinoamericana), fraguan espantosos engendros de pretenciosidad y aburrimiento (Faenza, Mingozzi, Massobrio, Capovilla y un largo etcétera en el que no sería demasiado esquemático incluir la lamentable «vieja guardia» de los Vancini, Petri, Maselli, Germi y compañía). Sólo autores muy experimentales como Carmelo Bene o Mario Schifano mantienen una vitalidad que, cuando menos, da motivo a la polémica y al planteamiento de auténticos problemas de expresión. De otra parte, Pasolini y Ferri, Bertolucci y Baldi o Maurizio Ponzi (antigua, intermedia y nueva generación) son de los pocos que mantienen un cierto poder narrativo. El silencio de Belloc-

*chío cada cual lo interpreta como quiere; en todo caso es significativo.*

En Francia, por otra parte, mucho de lo que surgió más o menos alrededor o dentro de la «nouvelle vague» permanece. Godard, Rouch, Rivette, Truffaut, Melville, Resnais, Rohmer, Kast, incluso (cada cual a su manera) Charol y Malle, son autores con una vitalidad propia (si bien, según evoluciona el fenómeno cinematográfico, cobran nueva importancia hombres como Rouch, Rivette y Rohmer). Poco ha habido a partir de ahí y sólo la más independiente y marginal producción consigue alguna obra de interés. Un autor como Garrel o productores-realizadores como Silvine Boissonas y Barbette Schroeder (mucho más experimental la primera en su mediometraje «Un film»; mucho más adecuador de la tradición «nouvelle vague» a una nueva vitalidad en su largo «More» el segundo) son algunos de los elementos que más brillantemente han salido de entre la producción independiente a la luz pública.

El «nuevo cine alemán» se convertía rápidamente en el continuismo amparado en cierta modernidad formal y sólo nombres como Straub, Kluge, el titubeante Schlöndorff o el nuevo Peter Fleischmann sobreviven al bluff.

Por lo que a Norteamérica respecta, ya hemos mencionado el material que, gracias a Pésaro, se ha podido visionar. En cuanto a la producción comercial, cada vez surgen menos autores que como Penn y, sobre todo, Peckinpah defiendan lo mejor de la tradición americana frente a los sandwiches de consumo («The graduate», «Midnight cowboy»).

Con todo, ha sido Latinoamérica, a niveles de nuevo cine, el «boom» más espectacular de la década. Cuba y Brasil son los países cuya producción se ha ido imponiendo y ha levantado mayor polémica. El «nôvo cinema» brasileño, trabajo de grupos y de algunos hombres como Alex Viany o Pereira dos Santos, comenzó a cimentarse con el fin de la década de los cincuenta. Su irrupción en Europa se llevaría a cabo con la presentación de dos de sus obras capitales («Deus e o diabo

*na terra do sol» de Glauber Rocha y «Vidas secas» de Nelson Pereira dos Santos) en el festival de Cannes de 1964. Aun así su presencia más característica comenzará a partir de 1967, cuando ya se han presentado gran cantidad de películas y se ha evidenciado un amplio panorama de autores interesantes. El gran problema al juzgar el cine brasileño se debe a que ha sido un «boom» creado preferentemente por la crítica internacional y muy poco conocido por el público. Poca gente sabe algo en Europa (e incluso en el continente americano) sobre las primeras obras de Pereira dos Santos; sobre la etapa de consolidación (sistemas de producción, canales propios de distribución, acceso a la dirección de nuevos y muy jóvenes autores) de los años 65, 66, 67; sobre la evolución de Faria, el autor de una de las primeras obras impulsoras del movimiento («O assalto ao trem pagador»); sobre el actual enfrentamiento renovador de jóvenes autores frente a los santones del movimiento como Rocha, Diegues o el productor Zelito Viana, etc., etc. De este desconocimiento nacen también injustas repulsas globales, indiscriminadas alabanzas o críticas erróneas que ignoran el auténtico contexto de la obra (no puede aplicarse, por ejemplo, el mismo rasero a la «Canga Zumba», realizada en el 64 por Diegues como primera obra que al «Antonio das Mortes» realizado en el 69 por un Rocha en momento de plenitud). El movimiento ha tenido una vitalidad y una capacidad expresiva propias y nadie puede discutir, como totalidad, su papel revolucionario dentro del cine latinoamericano en cuanto a creación de una forma expresiva nacional, de un ámbito cultural anticolonizador y de unas nuevas posibilidades de trabajo. La matización entre obras y autores ya es otro problema. También es interesante considerar la existencia de dos polos, aparentemente contradictorios, dentro del progresismo intelectual europeo, polos que acaban tocándose. De una parte, los implantadores y benefactores del movimiento como método para la cura de su mala conciencia, como negocio cultural a la moda con un recóndito sentido colonizador de protección que finaliza siempre*

*en posesión y dominio. De otra, están los duros críticos, los que acusan a los autores de influencias culturales colonialistas, son aquellos que tapan su impotencia ante una obra que desborda su esquematismo con un curiosísimo sentido colonizador de enseñar a los demás cómo se deben descolonizar. En conjunto, el «nôvo cinema» ha sido un movimiento que ha dado autores muy importantes como Pereira dos Santos, Rui Guerra y Glauber Rocha. Otro problema es ver cómo estos y otros directores asumen su papel, una vez lograda la consolidación, continuidad y, en cierta medida, triunfo del movimiento.*

*En cuanto a Cuba, el problema es muy diferente. Tras el triunfo de la revolución se comenzó a construir la inexistente cinematografía cubana. Este proceso lo inició gente (actuales dirigentes de los organismos cinematográficos oficiales) muy influida por el neorrealismo italiano, influencia que sigue pesando. Se han atravesado muy diversas etapas, sobre todo en lo referente a la producción de largometrajes. Desde unos primeros tiempos donde la influencia de unos mal seleccionados técnicos y autores extranjeros que acudieron a «enseñar» a la isla fue nefasta para la creación de una verdadera expresividad propia (que ya iba teniendo el cortometraje), hasta el actual momento en que se tiende a crear unas obras de fuerte sentido nacionalista que suelen utilizar preferentemente la temática que aportan pasadas luchas anti-imperialistas cubanas, con la consiguiente ausencia de una continuada revisión crítica de la realidad circundante. Las dificultades económicas también influyeron notablemente, impidiendo una continuidad y un creciente volumen de producción. Quizá sea por esto, entre otros elementos a los que no es ajeno, una vez más, el dirigismo estatal, por lo que la principal muestra cinematográfica cubana sea el cortometraje. En este campo encontramos obras que van de la más perfecta construcción del cine-pantfleto al didactismo más preciso o a la creación de una poética de lucha. Es fácil pontificar desde Europa desconociendo la verdadera situación cultural y las necesi-*

*dades del país; ahora bien, en cuanto a la consecución de la producción de largometrajes (entendiendo la obra en un sentido de globalidad que permite su inserción en un contexto general de creación) parece que los dirigentes del cine cubano se han equivocado con el camino elegido (así ocurrió anteriormente y pronto lo reconocieron). La propia dinámica de la revolución, si ésta continúa el camino que tras su primera consolidación pareció iniciar, será la que evidencie las necesidades y errores de la cinematografía cubana. De cualquier intento de modificación o anquilosamiento (desde la repulsa a la alabanza globales) devienen formas de inútil colonialismo encubierto.*

*Con respecto al cine latinoamericano, Pésaro ha sido significativo de lo que cierta intelectualidad europea evidencia en su doble juego de hacer accesible una realidad subdesarrollada intentando ocultar en este acto una serie de deficiencias propias. Es más fácil hablar de las posibilidades revolucionarias de los demás (el proceso de asunción llega incluso a adoptar la temática ajena para no abordar la propia) que intentar crear o potenciar las de cada cual. Con esto no se hace más que agudizar los términos intentando, así, clarificar una peligrosa tendencia que, por supuesto, no intenta englobar a una totalidad (los intelectuales de izquierda italianos o europeos, por ejemplo).*

*Tras este intento de indicar los elementos más significativos de lo que ha supuesto el festival de Pésaro, se hace más factible entrar directamente a puntualizar los diferentes trabajos que se han incluido en la presente edición.*

### De Metz a Rocha: elementos de reflexión

*La selección de los textos obedece principalmente a la posibilidad de mostrar un abanico de problemas y sugerencias. Con respecto a lo que Pésaro ha representado, era interesante señalar su primera etapa de inves-*

tigación lingüística (la principal, por otra parte) y su posterior acercamiento a una especificidad de acción política directa. Dentro de ello era preferible elegir aquellos trabajos que abarcasen mayores sugerencias, interrogantes y posibilidades (dentro, también, de una objetiva selección de calidad) frente a los que pudiesen mostrar un mayor monolitismo o un carácter didáctico primario. Se trata de presentar algunos aspectos de la creación cinematográfica que la normalmente escasa bibliografía nacional del tema no suele abordar. Es más un sugerente planteamiento de dudas e interrogantes que una férrea presentación de conclusiones<sup>1</sup>.

El trabajo de Metz es revelador en cuanto a la capacidad antes enunciada de mostrar a lo largo de su desarrollo una amplia gama de planteamientos e interrogantes. Su discurso, al abordar el concepto de verosimilitud, se abre a la problemática del realismo narrativo, el sentido de expresividad filmica como un todo donde «el decir decide lo dicho», las censuras que mediatizan la creación, etc., etc.

Metz plantea tres niveles censores diferentes: censura estatal normal, censura económico-industrial y censura ideológica. A partir de ellos la obra queda mediatizada; ahora bien, el sentido de lo verosímil es una forma más de mediatización. Partiendo de la simple definición aristotélica de lo verosímil (lo que es posible para la opinión común), Metz indica cómo este sentido de «posible» se encuentra ya instituido y referido a «discursos» ya realizados. Lo verosímil pasa a ser una restricción cultural y arbitraria que se encuentra en el caso filmico totalmente cerrada y codificada. Metz pone un ejemplo tan vulgar como es el de un cierto cine melodramático

<sup>1</sup> Un problema de espacio ha obligado a algunas exclusiones. De otra parte, un error en los propios directivos de la Mostra de Pésaro, motivado por el puro deseo de colaboración, ha dado lugar a la existencia de otra edición similar (inclusión de los trabajos de Eco, Metz, Pasolini, Toti y Della Volpe). Dadas las diferentes características de ambas ediciones, baste la simple constatación del hecho.

(cine para modistillas, dice) fundado en una codificación instituida (verosimilitud) que se cierra cada vez más sobre ella, produciendo la pura y simple alienación del espectador.

Llega, pues, a una muy importante distinción. Las censuras institucionales afectan a la sustancia del contenido, por el contrario la convención de lo verosímil afecta a la forma del contenido. Por otra parte denota las influencias de localización (coyuntura nacional, podríamos decir) y de precedentes expresiones artísticas en las peculiares conformaciones de lo verosímil. El fenómeno de restricción de lo posible que se lleva a cabo en el paso a la escritura de un determinado discurso es una «convención» expresiva que funciona como elemento que realmente permite lo verosímil. Ahora bien, según se presente esta «convención» habrá o no una renuncia de la misma. El ejemplo del «western» es muy significativo en este sentido, pues, a partir de la desnudez y claridad con que presenta la «convención» como tal, renuncia al sentido restrictivo de lo verosímil. La obra que abandona esa claridad, que se hace verosímil, vive su propia «convención». Entonces lo verosímil interviene con todo su poder, se trata de hacer realidad.

A partir de este trabajo nos introducimos en dos caminos importantes. Las mediatizaciones de todo tipo que encierra en sí la creación con su ramificación hacia el verdadero sentido del realismo y la importancia del «decir», su capacidad de decisión (problemática fondo-forma, importancia del lenguaje, error en considerar formalismo, como término peyorativo, a la preocupación lingüística, etc.). Ambos discursos tienen una peculiar continuidad en el trabajo de Pasolini.

El director de «*Il vangelo secondo Mateo*» se plantea, a partir del visionado de una pequeña película en 8 mm. que un aficionado tomó en el asesinato del presidente Kennedy, los problemas de captación de la realidad. Define el plano-secuencia como toma subjetiva (el film en 8 mm. del aficionado como un enfoque de lo que ocurrió en Dallas, una visión). La coordinación de dife-

*rentes visiones, no su multiplicación, es lo que nos dará una concepción de la realidad.*

Para Pasolini la acción por sí sola carece de significado (sentido). Toma su sentido cuando se consuma (la vida de una persona cobra una perspectiva y es analizable a la muerte de dicha persona). Surge tras esto su idea de semiología del cine como semiología de la realidad. Antes lo que era significante existía, ahora es al revés.

Queda, pues, en Pasolini un sentido de la realidad, de su forma de captación, y la concepción del cine como lengua capaz de expresar esa realidad.

El trabajo de Eco, abriendo nuevos campos, rebate con cierta precisión el planteamiento de Pasolini. Eco intenta encontrar instrumentos para analizar una supuesta «lengua» cinematográfica. Para ello parte de los trabajos de Metz y Pasolini y utiliza la idea de Metz en cuanto a la existencia de un «primum»: la imagen. Pasolini, en cambio, establece la posibilidad de una «lengua» del cine que no tiene por qué poseer la doble articulación de la lengua hablada. En cuanto a la analogía entre semiología del cine y semiología de la realidad, Eco inicia una primera diferencia, pues «nuestro problema de hoy es si se puede hablar de una realidad y de una acción en estado puro, libre y virgen de toda intervención convencionalizadora de la cultura. Y pensamos que una indagación semiológica en primer lugar debe reducir, cuanto es posible, toda espontaneidad a convención, todo hecho de naturaleza a hecho de cultura, toda analogía y correspondencia a código, todo objeto a signo, toda referencia a significado y, por lo tanto, toda realidad a sociedad».

Eco indica cómo en la base de toda comunicación existe un código y cómo la identificación de ese código (con la consiguiente eliminación de falsas creaciones y espontaneidades) es muy importante para conocer la determinación ideológica de un lenguaje. Llega, así, a un prolífico estudio de códigos y desemboca en una precisa crítica a Pasolini. Según éste, una lengua del cine registra una lengua preeexistente, la de la acción, y esta

*lengua del cine se puede codificar. La articula en monemas (unidades correspondientes a los encuadres) y cinemas (elementos de segunda articulación, no convencionales, pero significantes). Según esta lengua se puede elaborar una gramática, una retórica. Para Eco hay una peligrosa influencia de la convención y de la cultura (con todas las mediatizaciones que supone) en lo que Pasolini toma como realidad. Refuta el sentido que da a monemas y cinemas, pues, para él, en dicha distinción se encuentra una confusión entre signo, significante, significado y referente. En realidad, el encuadre corresponde más bien al enunciado.*

*Seguidamente lleva a cabo un nuevo estudio de códigos según sus articulaciones, llegando a un sentido tridimensional (existencia de una tercera articulación) del código cinematográfico. Se produce una mayor riqueza al forzar al espectador que está acostumbrado a ninguna, o a lo sumo una, articulación.*

*Aparte los problemas de codificación y lenguaje y la crítica a Pasolini, nuevas sugerencias sobre el sentido mediatizador de la cultura y la especificidad del código cinematográfico van ampliando el campo que abarcan los diferentes trabajos.*

*Con Garroni se llega al punto en que se analiza la importancia que el conocimiento y la precisión de términos y lenguaje puede encerrar para el desarrollo de un discurso. Plantea, a un riguroso nivel teórico, la problemática del contenido y significado en la exposición artística. La concatenación del análisis de Garroni hace un tanto absurdo el intentar su simplificación explicativa.*

*Por su parte, Della Volpe cuyos análisis filmicos siempre han sido menos precisos que el resto de su obra, incide sobre el problema de la crítica, pero planteando al hacerlo los problemas del lenguaje filmico. Tras una comparación con la crítica literaria, llega a plantearse la específica expresividad cinematográfica. Introduce el problema del crítico obligado a transmitir en palabras una expresividad diferente, lo cual le sirve para llegar a la*

problemática de la relación palabra-imagen en el film en la que evidencia su desacuerdo con la concepción de lenguaje cinematográfico que defienden los lingüistas, llegando a connotar lo que cree son las propias contradicciones y la propia autocritica de estos últimos. Tras analizar los problemas que esa carencia lingüística plantea a la crítica, entra a debatir la posibilidad de hablar de imagen-«idea» filmica y, por tanto, del simbolismo estético-filmico. Aun admitiendo este simbolismo, Della Volpe sigue negando que las ideas estéticas filmicas constituyan un mensaje en sí mismas y arremete contra la idea de Metz de intentar dar a la imagen una interpretación lingüística. En resumen, un trabajo polémico contra los estructuralistas y lingüistas que hace desear un mayor despliegue teórico y analítico en su autor, demasiado encerrado en su escéptica negativa.

Toti sirve de puente para abordar el segundo estadio en que finalizaron las mesas redondas de Pésaro. Enfrentaba en su ponencia el problema de la ideologización de la obra de arte. Según él, los contenidismos reducían la función poética a significante, es decir, a ideología. Para Toti hay una tendencia de la obra hacia un sentido que trasciende los significados. Cita el ejemplo del propio Brecht, el cual, aun con la mediatización ideológica directa, pensaba que, tras la validez temporal de los «elementos ideológicos activos», «la obra no queda en absoluto privada de sentido, sino que adquiere otro, es decir, un sentido en cuanto obra». Toti abunda en este sentido de la obra que perdura con ella, indicando cómo el sentido ideológico inmediato se extingue con el cambio de las condiciones circundantes (no sería muy ajeno a esto lo que Octavio Paz dice, hablando de poesía, en el primer ensayo de su libro Corriente alterna: «la poesía moderna, tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presente como el significado último de la vida y el hombre»). Toti se apoya en Marx y utiliza la siguiente cita de la «Gaceta Renana»: «el artista en absoluto considera su obra como medio. Son objetos en sí mismos, y tan escasamente son un medio

*para el artista y para los otros, que sacrifica su existencia a la de ellos cuando es necesario».*

Seguidamente entra en una construcción mucho más personal donde la negación de un revolucionarismo apriorístico abre paso a la afirmación de una necesaria revolución de la sensibilidad. Indica igualmente el paso que en el cine tiene el sentido de la obra del significado inteligible al significante sensible. Aboga por el cine como método de crear una nueva dimensión perceptiva.

Se trata de un trabajo notablemente polémico, anárquico (no anarquista) en su búsqueda de la libertad expresiva, pero importante en cuanto a plantear el problema de la creación dentro de un contexto ideológico y del propio valor (sentido) de la obra en sí.

Llegamos, pues, a los trabajos más representativos en cuanto al estudio o propugnación del cine como fenómeno o posibilidad política (revolucionaria) directa.

Baldelli plantea primeramente la falsedad e insuficiencia del término «cine político» y, a continuación, el posible papel del intelectual, elemento de control en manos del sistema, en una propuesta de cambio. Ante esta posibilidad puede caber una función directa del cine. Baldelli ve tres disyuntivas. El cine de intervención, que incide directamente sobre problemas del momento, tiene una notable serie de errores y Baldelli cita a Godard cuando éste habla de la ignorancia del cine por parte de los revolucionarios y de la ignorancia de la lucha de clases por parte de los cineastas. También habría una forma de film-ensayo, más allá del panfleto, más rigurosa y analítica. Aquí incide el problema de un cierto paternalismo intelectual en la realización de este tipo de obras y Baldelli cita el ejemplo de un film italiano, «Apollon, una fabbrica occupata», sobre las luchas obreras que incurre claramente en esta deformación, deformación que va del paternalismo cultural a la inserción política dirigista.

Habla también de una tercera vía (propuesta utópica, la llama él) existente en el cine latinoamericano, en sus formas de producción, en la poética revolucionaria del

cine brasileño o en la labor de agitación política que van realizando en la clandestinidad los autores de «La hora de los hornos». Queda esta tercera vía con un cierto aspecto de entusiasmada adhesión de europeo impotente.

Seguidamente entra Baldelli a teorizar sobre los problemas inherentes a la función del arte dentro de una determinada sociedad, llegando a abordar el absurdo de la elaboración de una obra «para que se entienda» (consumo, relación con el problema de lo verosímil) o la falsedad de la dicotomía forma-contenido. Pasa a discutir a continuación puros problemas de posibilidades organizativas de un cine que debe ser marginal y anti-sistema, llegando a precisar métodos concretos de acción en cuanto a producción y circulación de los films. Todo ello bastante centrado sobre el caso concreto de Italia, varios de cuyos problemas específicos (relaciones Estado-cine, festivales, partidos políticos y política cultural, realizaciones independientes) aborda, sin dejar por ello de entroncar con una problemática más general. Se trata de una ponencia bastante fragmentaria que enuncia muchos problemas sin enfrentarlos a fondo, pero dejando una serie de anotaciones muy sugerentes para un análisis posterior.

Los autores latinoamericanos muestran, de una parte, el texto un tanto retórico del cubano Julio García Espinosa; de otra, el del brasileño Glauber Rocha, que, aprovechando la narración de la génesis del «nôvo cinema», incide sobre los problemas de creación del autor latinoamericano y subdesarrollado.

El trabajo de García Espinosa resalta una evidencia que es coyuntural en cuanto que responde a las necesidades de quien ha llevado a cabo una revolución anti-imperialista y no se puede volver atrás. Resulta retórico a quien participa de esa coyuntura desde fuera. En todo caso es un breve trabajo bastante significativo de ciertas formas expresivas (y culturales) y de la concepción utilitaria del fenómeno cinematográfico.

El mérito principal del trabajo de Rocha está en la

*reflexión que sobre su propia labor de autor cinematográfico latinoamericano supone. La necesidad de consolidar un cine nacional, la búsqueda de una expresividad propia (esa estética de la violencia que él propugna), la lucha por la descolonización cultural, los problemas de organización, son temas que van apareciendo a lo largo de la ponencia que, en su especificidad sobre el cine brasileño, encuentra una proyección más global.*

*Valgan estas notas, no exentas de un cierto tono divulgador que, como método a emplear, es de cierta pobreza, para poner al descubierto (a nivel de sugerencia, al igual que los diversos trabajos), una pequeña parte de lo que las nueve ponencias que se publican dejan entrever en relación con el cine como lenguaje y como forma artística con una determinada función en el contexto social que se produce.*

Manuel Pérez Estremera

Madrid, junio de 1970



*Es uno de los principales estudiosos de lingüística en Francia. La aplicación de la semiología al campo cinematográfico ha sido una de sus principales tareas. En lo que a esta temática se refiere, tiene gran interés el volumen «Essais sur la signification au cinéma», en el que se han recopilado una mayoría de los trabajos realizados por Metz sobre la estructura del lenguaje cinematográfico. Metz lleva a cabo su labor de enseñanza e investigación en l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de París y es uno de los colaboradores de la revista «Communications». En lo que a Pésaro se refiere, colaboró en la Tavola Rotonda de los años 66 y 67.*

## El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?

Muy frecuentemente, en el cine es el decir/lo que decide de manera determinante lo dicho, y esto no en el sentido general, e inevitable, con que decide en todas partes y siempre, sino —en este arte más ligado que cualquier otro a la industria y a los gustos del público— de forma más cruel, más malsana: por un acuerdo tácito y generalizado, la elección del film como medio de expresión, como forma de decir, limita de por sí, desde el comienzo, el campo de lo decible, y comporta la adopción preferencial de algunos temas; existen *temas de film*, en la acepción más estricta del término (mientras que no existen «temas de libros» equivalentes), y determinados *contenidos*, que son considerados como «cine-matográficos» en perjuicio de otros. Una implícita correlación pesimista da a entender que el cine no puede decir todo: por eso frecuentemente se piensa en un film como si todavía fuese mudo —en el amplio sentido de la palabra.

El principal mérito de los distintos «nuevos cines» recientemente surgidos en todo el mundo quizá sea el haber comenzado a invertir los términos de este problema-prisión: hoy, en los films más vivos, frecuentemente lo dicho tiene influencia sobre el decir; el cineasta «nuevo» no busca un tema de film: tiene cosas que decir y las dice con un film. A veces, también las dice contemporáneamente con un libro o por escrito; o si no, es el mismo film el que hace de libro, a menos que no sea el libro de un amigo querido —o el libro al que un amigo desconocido tiene más cariño— el que se convierte en un film. Para el arte cinematográfico, en efecto, desvincularse cada vez más de lo *decible* filmico, también significa escapar un poco más del aislamiento

relativo y demasiado prolongado de la que se define como «cultura cinematográfica». La loca esperanza de que el cine pueda decir todo (esperanza que inspiró la idea o la apuesta de Alexandre Astruc, de adaptar el *Discours de la Méthode* a la pantalla), sin embargo, estando muy lejos de realizarse —muy lejos también de realizarse en una medida más modesta de la que proponía Astruc con su sana provocación—, sin embargo, comienza a hacerse *sensible* en los acentos más nuevos, más verdaderos y más diversamente individuales, después de en los mejores films del pasado, en los mejores films recientes.

### El film y sus tres censuras

Este esbozo de liberación se desenvuelve a dos niveles, el primero directamente político y económico, el segundo especialmente *ideológico*, y por consiguiente ético.

Frecuentemente, la mutilación de los contenidos de los films es pura y simple obra de la censura política; o también de la censura de las «indecencias», es decir, de la *censura propiamente dicha*. Todavía más frecuentemente es obra de la censura comercial: autocensura de la producción teniendo en cuenta las exigencias de la rentabilidad; por consiguiente, verdadera y auténtica *censura económica*. Tiene en común con las otras el hecho de ser una *censura a través de las instituciones*, y el término de «censura institucional» podría servir para abarcar ambas de forma adecuada. (Si la segunda es una autocensura, simplemente lo es porque la institución que censura y la censurada se confunden de forma provisional: por ejemplo, basta ver el Código Hays<sup>1</sup>.) Como se sabe, la censura institucional es más rígida con los films que con los libros, los cuadros, las composiciones musicales, por lo que los problemas de contenido en el cine están ligados a *permisos externos* de forma mucho más directa que en las otras artes.

Por lo que se refiere a la tercera censura, la *censura ideológica* o moral (es decir, inmoral), ya no parte de las instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones por parte de algunos cineastas que, de una vez por todas, no tratan (o no han tratado jamás) de sustraerse al restringido círculo de lo decible recomendado para la pantalla.

Estas tres censuras, según el exacto nivel en que intervienen en el proceso que lleva a la idea del film, se disponen según una progresión «natural» y de gran eficacia restrictiva: la censura propiamente dicha mutila la difusión; la censura económica, la producción y la ideológica la invención.

Si frecuentemente se constata una muestra bastante representativa entre los contenidos de los films realmente rodados y todo lo que el cine podría decir —y si el espectador actual, frecuentemente, no es más que un hombre al que le gusta mucho el cine, y raramente los films—, debemos atribuir casi siempre la responsabilidad a las dos censurales institucionales. Desde este punto de vista, el florecimiento de los «nuevos cines» en Polonia, Checoslovaquia, Brasil, España, República Federal Alemana, etc., representa una verdadera y auténtica victoria política lograda allí contra las consecuencias del stalinismo y aquí contra los vínculos de la reacción. Por lo que se refiere a los esfuerzos comunes de los «jóvenes cineastas» de todos los países para *modificar las condiciones profesionales* —equipos reducidos, bajos costos, recurrir a los amigos, técnica del 16 mm., circuitos «paralelos» de difusión, financiación en cooperativa y por suscripción—, todos representan, en la medida en que tienen un éxito positivo, una victoria contra la censura económica.

Queda por considerar el aspecto propiamente ideológico del problema; éste está ligado al aspecto político y económico como causa y efecto al mismo tiempo; los primeros éxitos de las nuevas escuelas comienzan a sañear notablemente el clima ideológico del cine en general y, viceversa, las luchas que han hecho posible estos

primeros éxitos ni siquiera se habrían emprendido si en el espíritu de los que las sostienen no hubieran estado precedidas por la proyección y la imagen de lo que podría ser un cine más *emancipado*.

El problema de la ideología del film presenta, sin embargo, un cierto grado de autonomía; aun siendo causa y consecuencia de las formas que asume la *institución cinematográfica*, la ideología de los films no se identifica con esta misma institución, ni es su reflejo directo y mecánico. Algunos films de hace varios años, realizados mucho antes que se alcanzasen las actuales «etapas» en la liberación de la profesión, tenían un acento profundamente moderno y forman parte enteramente del «nuevo» cine. Por otro lado y sobre todo, frecuentemente sucede que la censura ideológica, de por sí, logra perfectamente hacer desaparecer de la pantalla muchos temas, y *muchas formas de tratar esos temas*, que las censuras institucionales no habrían reprimido: el hecho de que la historia del cine no nos ofrezca hasta 1965 un solo personaje de alemán de cuarenta y cinco años que dé la misma impresión de verdad que el hijo del viejo arquitecto en *Nicht Versöhnt* de Jean-Marie Straub, no es efecto de ninguna censura institucional, sino de una más capciosa *restricción de los posibles filmicos*, que no es otra cosa que el rostro cinematográfico de lo *verosímil*, que ahora debemos examinar más de cerca.

### Lo verosímil (primer planteamiento)

Se sabe que Aristóteles definía lo verosímil como el conjunto de lo que es posible para la opinión general, en contraposición a lo que en cambio es posible a los ojos de las personas cultas (suponiendo que este último «possible» se identifique enteramente con lo posible verdadero, lo *possible real*). Las *artes de representación* —el cine es una de éstas en cuanto que, por «realista» o «fantástico» que sea, siempre es figurativo y casi siempre con argumento— no agotan la gama de lo posible,

todos los posibles, sino solamente los posibles verosímiles. La tradición post-aristotélica —véanse, por ejemplo, los conceptos de «verosímil», «moral» y «conveniente» en los clásicos franceses del siglo XVII— ha recogido esta idea, enriqueciéndola con un segundo tipo de verosímil, que no se diferencia mucho del primero y en el fondo no es del todo ajeno al pensamiento del filósofo griego: o sea, es verosímil lo que se adapta a las leyes de un género pre establecido. En ambos casos (= opinión general, reglas de género), lo verosímil se define respecto a los *discursos*, es más, a discursos ya *pronunciados*, y, por consiguiente, se presenta como un efecto de *corpus*: las leyes de un género se obtienen de las obras precedentes de dicho género, es decir, de toda una serie de discursos (a menos que no hayan sido ratificadas explícitamente en un discurso especial, poético o de otra clase); y la opinión general no es más que un discurso incommensurable y disperso porque, en resumidas cuentas, precisamente consiste en lo que dice la gente. Así, lo verosímil desde el principio es reducción de lo posible, representa una restricción *cultural* y *arbitraria* entre los posibles reales, es inmediatamente censura: entre todos los posibles de la ficción figurativa, «pasarán» solamente los *autorizados* por los discursos precedentes.

Para los clásicos franceses del siglo XVII era verosímil (= opinión general de los espectadores de la corte y de la ciudad o su secreto deseo; porque con lo verosímil jamás se está demasiado lejos de lo deseable, como con lo convenido de lo conveniente) que Pirro fuese un principio de modales refinados y elegantes, y no el tosco jefe que en realidad debió de ser. También era verosímil (ley del género «cómico») que un personaje de comedia estuviese dotado de un vicio único y oficial —la avaricia, la perversidad...— y que todas sus grotescas e infalibles peripecias fuesen la consecuencia directa de su vicio, instaurando con él las relaciones claras y briosas que se establecen entre una esencia inmutable y los relativos predicados de manifestación.

## Lo verosímil cinematográfico

Un *verosímil cinematográfico* existe desde hace mucho tiempo, y todavía hoy, aunque de forma ligeramente inferior, lo que, sin embargo, ya es mucho. El cine ha tenido sus géneros inconfundibles: el *western*, el film policiaco, la oportunista «comedia dramática» a la francesa, etcétera. Cada género tenía su decible, y todos los otros posibles eran imposibles. Todos sabemos que han sido necesarios cincuenta años para que el *western* tratase argumentos tan poco subversivos como el cansancio, el desaliento o la vejez; durante medio siglo, el héroe joven, altivo e invencible, constituyó el único tipo de hombre verosímil en un *western* (por lo menos en el papel de protagonista): análogamente era el único admitido por la leyenda del Oeste, que en este caso suplía al discurso precedente. En la secuencia final de *The Man who Shot Liberty Valance*, de John Ford, el periodista, rasgando las hojas sobre las que su ayudante había anotado la verdadera narración del viejo senador, ¿acaso no dice a este último: «En el Oeste, cuando la leyenda es más bella que la verdad, imprimimos la leyenda.»

Pero aún hay más. Todo el cine ha sido utilizado —y muy frecuentemente todavía lo es— como un vasto género, una «provincia cultural» inmensa (pero siempre provincia), con su lista de contenidos específicos autorizados, su catálogo de *argumentos* y de *tonos filmables*. Gilbert Cohen-Séat observaba en 1959<sup>2</sup> que el contenido de los films podía ser clasificado en cuatro grupos: el *maravilloso* (que provocaba una situación de desorientación brusca y, por lo tanto, agradable), el *familiar* (nutrido de «auténticas anécdotas» observadas con un cierto humor, pero, como subraya el autor, «al margen del ámbito de los problemas delicados, a la debida distancia del *punctum dolens*»), el *heroico* (que satisface en el espectador una generosidad inutilizada en la vida cotidiana) y, finalmente, el *dramático* (que va directamente a las re-

giones afectivas del espectador medio, pero tratándolas demagógicamente, como las trataría él mismo, y sin encuadradas en una perspectiva más vasta en la que el público, aunque no reconociéndolas inmediatamente, tenga en un segundo tiempo la posibilidad de resolverlas o de superarlas. Así, cada film para modistillas encierra un poco más a la modistilla en una problemática de modistilla, inútil y arbitrariamente coercitiva: ¿qué hay que hacer si un jovencito cortés que os gusta mucho os invita una tarde a salir, pero de tal modo que sus intenciones no parezcan «desinteresadas» del todo, etc.? (Lo que los film para modistillas es, por ejemplo —entre otros diez la opinión común de las modistillas como a las leyes del film para modistillas es, por ejemplo —entre otros diez desarrollos posibles de un problema ficticio sin salida, *por consiguiente verosímil para el film «dramático»*— que las «interesadas» intenciones del cortés jovencito, en la medida en que al menos provocan la realidad del deseo, es decir, de algo distinto de la indiferencia, son «interesadas» sólo en un cierto sentido; pero relativizar este sentido equivaldría a desdramatizar y, por consiguiente, a salir de lo verdaderamente verosímil de dicho género; así lo verosímil acentúa todavía más las alienaciones de cada uno de nosotros.)

Volvemos a los cuatro tipos de contenidos fílmicos diferentes de Gilbert Cohen-Séat; si la característica de los films más densos y más nuevos (aunque se rodaran en 1920) consiste en pasar a través de las mallas de esta temible cuadripartición —¿o es necesario llamarla «cuadrilla» en el sentido militar?— de lo decible cinematográfico, ¿cómo negar entonces que estos grupos de repartición (o de cualquier otra clasificación del mismo tipo, tal vez más perfeccionada, pero que no sería difícil elaborar) comprenden poco más o menos la mayor parte de la producción corriente, es decir, las nueve décimas partes de los films?

En 1946, en el primer número de la revista *Les temps modernes*<sup>3</sup>, Roger Leenhardt advertía cómo la aportación del cine tradicional, prescindiendo de sus invacio-

nes de estética formal y limitándose al «contenido» propiamente dicho, había sido tan escasa: los grandes paisajes, el desierto, la nieve, el mar, etc. (pero no paisajes de sutil y compleja belleza, como, por ejemplo, la campiña de Aix); la gran ciudad, la muchedumbre, la máquina; el niño, el animal; los grandes sentimientos elementales, terror, violencia, amor sublime, etc. (pero no sentimientos de tipo distinto, como, por ejemplo, aquellos realmente presentes en nuestra sociedad). El cine tradicional —concluía por consiguiente el autor— nos ha *enseñado* bien poco, al margen del cine mismo como nueva forma de expresión. Dicha clasificación es notoriamente distinta de la de Gilbert Cohen-Séat; sin embargo, ambas concuerdan en la constatación de la existencia de una limitación de lo *dicho*, específicamente inherente a la adopción del film como forma de *decir*, esto es, en el fondo la existencia de este verosímil cinematográfico al que escapan solamente, de hecho, algunos films concretos de ayer y de hoy y, como reivindicación parcial lograda, las tentativas de las distintas escuelas de «joven cine» en su conjunto.

Así, detrás de la censura institucional de los films, a su alrededor, a su lado —por *debajo*, sin embargo, superándola—, la censura basada en lo verosímil hace las funciones de segunda barrera, de filtro invisible, pero eficaz, de forma más general que las censuras que declaran su verdadero nombre. Pende sobre *todos* los argumentos, mientras que la censura institucional se concentra sobre algunos aspectos, políticos o de «costumbres»; y, lo que es más grave, tiende a afectar no tanto a los argumentos como a la forma de tratarlos, es decir, *al mismo contenido de los films*: el argumento no es el contenido, sino sólo una primera generalización característica de él.

Diciéndolo en términos estructurales, con el lingüista Louis Hjelmslev, las censuras institucionales afectan en el cine a la *sustancia del contenido*, o sea, a los argumentos, que no corresponden a otra cosa más que a una clasificación (al mismo tiempo vaga y brutal, aunque au-

tética a su nivel) de las principales «cosas» de que pueden hablar los films: el film «políticamente avanzado», el film «adelantado» son censurados, el film «de amor» o el film «histórico» no lo son, etc., mientras que una censura basada en lo verosímil afecta a la *forma del contenido*, es decir, a la manera en que el film habla de lo que habla (y no, en cambio, de lo que habla), es decir, en definitiva, *lo que dice* o el rostro auténtico de su contenido: precisamente porque la limitación de lo verosímil afecta virtualmente a todos los films, más allá de sus argumentos. En una conferencia en Copenhague<sup>4</sup> en 1953, Louis Hjelmslev ¿acaso no decía (respecto al lenguaje verbal) que lo que llamamos ideología corresponde en gran parte a la forma del contenido? Así, las censuras institucionales jamás han prohibido representar sobre la pantalla un personaje de adolescente (nivel de «argumento» = sustancia del contenido). El hecho de que hayamos tenido que esperar obras relativamente recientes en la historia del cine, y además muy raras, como *Les dernières vacances* (Roger Leenhardt), *Masculin-Féminin* (Jean-Luc Godard), *Cerny Petr* (Milos Forman) o *Le Père Noël a les Yeux Bleus* (Jean Eustache) para encontrar adolescentes en los films que, por lo que se mostraba (el llamado nivel del «fondo» —contenido auténtico— forma del contenido), resultasen finalmente *posibles* —es lo que se quiere decir diciendo «verdaderos»—, depende del hecho de que la pantalla durante tanto tiempo ha sido dominio exclusivo de una tradición del *adolescente filmico verosímil*. Dicha tradición admite a su vez siete u ocho tipos principales de adolescentes (en orden cronológico aproximado vemos que rápidamente se presentan algunos: 1) el primer galán joven heroico y sentimentalode del mudo; 2) el jovencito de buenos modales de los films rosas; 3) el tipo larguirucho que tartamudea y hace reír; 4) el desplazado, bueno en el fondo, de *Les Tricheurs*<sup>5</sup>; 5) el horrible «blouson noir», etc.).

## Contenido y expresión. Forma y sustancia

Contraponiendo en el film la «forma» y el «fondo» —o la «forma» y el «contenido»— no se pueden analizar ni el film, ni la forma ni el contenido. Sin embargo, será necesario admitir que, si los medios de expresión del cine poseen al mismo tiempo sus cualidades sustanciales (así la imagen no es un sonido, y el sonido no lingüístico no es la palabra) y su organización formal (movimientos de cámara, cortes de montaje, raccords, relaciones palabra-imagen, utilización de la voz, etc.), el contenido de los films, por su parte, también tiene sus propiedades sustanciales (una cosa es hablar de amor, otra hablar de guerra<sup>6</sup>) y su organización formal (una cosa es hablar de amor en Sissi<sup>7</sup>, otra hablar de amor en Senso<sup>8</sup>). La forma nunca se ha contrapuesto al «fondo» (un término que no significa nada), sino en la retórica enseñada en los liceos y en los colegios; la antinomia siempre ha existido entre forma y sustancia, o forma y materia. Luego el contenido no se contrapone a la forma (en cuanto también tiene una, so pena de ininteligibilidad), sino evidentemente al continente, es decir, a la expresión, oposición puramente metodológica (al igual que la precedente) que no implica una separabilidad real, y simplemente se limita a constatar cómo cualquier objeto referente al lenguaje —y, por consiguiente, también al cine— tiene una cara manifiesta y otra a manifestar: dicha distinción, como también aquella entre significante y significado, sirve para diferenciar lo que siempre se ve de lo que siempre se debe buscar.

Por dichos motivos las primeras victorias del cine moderno sobre las censuras institucionales, ya preciosas en sí mismas, abren más vastos horizontes y hacen esperar que no sólo los argumentos cinematográficos, sino también la realidad de su contenido (forma de contenido) gradualmente se harán más libres, más diferenciados, más adultos.

## Los posibles de lo real y los posibles del discurso

Lo verosímil, decíamos, tiene un carácter cultural y arbitrario: con esto entendemos que la línea de demarcación entre los posibles que excluye y los que admite (y a los que reconoce además un valor de auténtica y verdadera *promoción social*) varía de manera considerable según los países, las épocas, las artes y los géneros. El *gangster* verosímil en Norteamérica lleva un impermeable beige y un sombrero calado; en cambio, en Francia (aparte los casos de imitación del cine norteamericano), frecuentemente y de buen grado asume el aspecto de un Robert Dalban <sup>9</sup>, de atavío más descuidado, los cabellos a cepillo y un pronunciado acento dialectal. (Análogamente, la mujer verosímil de la literatura francesa era *impertinente y rozagante en el siglo XVII*, *pudibunda y enfermiza en 1830*.)

Pero dichas variaciones afectan al contenido de los verosímiles, no el estatuto de lo verosímil, que reside en la misma existencia de una línea de demarcación, en el mismo acto de limitación de los posibles. Siempre, en cualquier lugar, la obra prisionera del puro verosímil es la obra cerrada, que no enriquece de algún posible suplementario el «corpus» constituido por las obras precedentes de la misma civilización y del mismo género: lo verosímil es la reiteración del discurso. Siempre y en cualquier lugar la obra parcialmente liberada de lo verosímil es la obra abierta, la que en una de sus partes actualiza o reactualiza uno de los muchos posibles presentes en la vida (en el caso de una obra «realista») o en la imaginación de los hombres (si se trata de una obra «de fantasía» o «irreal»), pero que se había olvidado, en cuanto excluida a priori de las obras anteriores con base en el criterio de lo verosímil. En efecto, en el acto creador el contenido de las obras jamás es directamente determinado por la observación de la vida real (obra realista), ni directamente por la exploración de la imaginación.

real (obras irreales), sino siempre muy ampliamente en relación con las obras precedentes del mismo arte. También el que pretende filmar la vida, o sus fantasmas, lo hace siempre, mucho más de cuanto crea, en relación con los otros films, aunque no sea más que por el hecho de que cuanto filma jamás será, en definitiva, un trozo de vida o un cúmulo de representaciones, sino un film: en efecto, el cineasta siempre rueda films, y frecuentemente rueda un poco los de los otros creyendo que rueda los suyos. Para huir, al menos esporádicamente, a una incitación que tiene raíces muy profundas en la existencia misma de la cultura bajo forma de campos, se necesita una fuerza poco común: todos los libros se remiten unos a otros, así como los cuadros y así como también los films.

Los posibles más «fáciles», los que más frecuentemente actualizan la vida o el sueño, se revelan infinitamente difíciles de traducir en el discurso de la ficción cinematográfica: para hacerlo es necesario transportarles, hacerles vivir en un mundo que ya no es aquel en que se presentaban como fáciles; todo se desarrolla como si los posibles *reales*, los de la vida y los del sueño, pudiesen ser admitidos en el discurso sólo a una distancia de mucho tiempo, y siempre uno cada vez, gradualmente; como si cada uno de ellos —lejos de beneficiarse de alguna facilidad debida a su transcurrir en otro mundo— debiese al contrario ser trabajosamente reconquistado desde sus raíces y, más que capturarle positivamente en el universo, sustraído contradictoriamente a su misma ausencia en los discursos anteriores. Sobre las cosas todavía no *dichas* (aunque sean de uso corriente al margen de la escritura) existe un peso inmenso que debe levantar, sobre todo, el que pretende decirlas por primera vez: hay que observar que su tarea es doble, y que a la dificultad siempre considerable de decir las cosas, hoy en cierto modo debe añadirse la de decir su exclusión de las otras formas de decir. El arbusto retorcido que África ofrece espontánea y profusamente se convierte en una pequeña maravilla en Mónaco, es el raro producto

de asiduos cuidados; análogamente, el estudiante de «izquierdas» que todos los días se encuentra por las calles del Barrio Latino, pero durante largo tiempo excluido de lo verosímil cinematográfico y, por consiguiente, *ausente* de la pantalla, ha sido obligado, para hacer su aparición, a esperar los cuidados y el talento del autor de *La Guerre est Finie*: entonces ha sido recibido como una cosa maravillosa, jamás vista anteriormente, *por consiguiente como verdad* (= como verdad en arte), sin que los que tanto le han aclamado hayan dejado ni un día de encontrarse con sus iguales por la calle.

Encontrar en un film un protagonista que tenga durante un cuarto de segundo un gesto auténtico o una entonación justa presupone que el cineasta ha salido airosa de una empresa de la máxima dificultad, es algo que se verifica una vez al año, y que provoca un *shock* en el espectador sensible, y «quema» de una sola vez cuarenta films, consagrados retroactivamente a lo verosímil puro.

### ¿Verosímil relativo, verosímil absoluto?

Lo verosímil, y su contrario, que es lo verdadero, sólo puede definirse de forma total relativa y absoluta. Un criterio absoluto de por sí no sería suficiente: no se encontrará nunca una obra *completamente* prisionera de lo verosímil (los films más convencionales a veces dejan entrever, por la duración de algún encuadre, indicios de alguna otra cosa) ni una obra totalmente exenta de todo verosímil (sería necesario un superhombre). Asimismo es evidente que la verdad de hoy puede convertirse siempre en lo verosímil de mañana: la impresión de verdad, de brusca liberación, corresponde a esos momentos privilegiados en que lo verosímil se libera en un punto, en el que un nuevo posible hace su aparición en el film; pero una vez que ha entrado, se convierte a su vez en un hecho de discurso o de escritura, y, por consiguiente, en el siempre posible germen de un nuevo verosímil: así, la característica del joven cine checoslovaco, de pro-

ceder mediante breves anotaciones irónicas y cariñosas, que ha enriquecido mucho lo decible en la pantalla, se convierte a su vez en forma del decir y se arriesga a no enseñarnos nada más.

Sin embargo, una definición puramente relativa de lo verosímil —una definición relativista— erraría también el blanco: porque cada vez que lo verosímil filmico cede un punto, se asiste, sobre ese punto y en aquel momento, a un aumento absoluto, irreversible, de la suma de los contenidos filmables: y puesto que precisamente de esta manera, pasando de la verdad convertida en verosímil a la verdad también convertida en verosímil, el cine (el arte más joven de sus cofrades, más ingenuo y, a la igualdad de edades, con más caminos por delante), en el curso de su historia, se ha esforzado por decir, gradualmente, cada vez más y cada vez con mayor finura.

La «verdad» del discurso artístico no se articula directamente por la verdad no escrita (la llamada «verdad de la vida»), sino que pasa a través de la mediación de confrontaciones (más o menos explícitas) en el ámbito del campo artístico. Por consiguiente, sólo puede ser relativa, pero lo es de manera absoluta, en cuanto nueva conquista, que acaso muera conservando intacta su frescura de verdad; al menos definitivamente habrá enriquecido lo verosímil: por mucho que renazca perennemente, cada una de sus muertes es directamente sensible en cuanto momento absoluto de verdad.

### Segunda definición de lo verosímil

Sin embargo, conviene observar que cuanto hemos definido hasta el momento es, más que lo verosímil mismo, la condición de posibilidad de lo verosímil, o, si se quiere, la fase inmediatamente anterior de lo verosímil. De hecho, este fenómeno de restricción de los posibles en el momento del paso a la escritura no es otra cosa que la convención (la «trivialidad» o lo «poncif»), es decir, lo que permite lo verosímil.

Encontrándose frente al hecho de la convención (restricción arbitraria y alienante de los posibles), a las culturas se les presenta la alternativa entre dos actitudes fundamentales que se oponen una a la otra como la salud a la enfermedad, y acaso como lo moral a lo inmoral. La primera actitud consiste en una especie de conciencia sana, lúcida y al tiempo primitiva (véase Hitchcock, por ejemplo), que ostenta y asume la convención, que presenta la obra como lo que es, es decir, el producto de un género «canonizado» destinado a ser juzgado como manifestación de discurso y en relación con las otras obras del mismo «género»; así el lenguaje de la obra rechaza la astucia de dar la ilusión de ser traducible en términos de realidad: renuncia a lo verosímil, en toda la amplitud del término, ya que renuncia a parecer verdadero. Las obras de este tipo proporcionan a sus espectadores, si éstos conocen las reglas del juego, algunos de los placeres «estéticos» más vivos que existen; placeres de complicidad, placeres de competencia, placeres de microtécnicos, placeres de comparación de «género». El western de la época de oro ha proporcionado a los apasionados del cine muchos de estos placeres. Era una forma de cine extremadamente sana: esto se ha dicho, pero se ha dicho mal: en efecto, su integridad no derivaba tanto de representar cosas sanas (heroísmo, vida simple y ruda, etc.) como de representarla de manera sana; se trataba de un *ballet de descripciones pre establecidas* y con un *minucioso ritual*, de un *protocolo* en el que incluso *las variantes imprevistas sólo eran combinaciones ingeniosas y todavía no realizadas de elementos de base prevista y enumerables*. El western clásico no era sano porque hablase de caballos y de grandes praderas, sino porque era sincero. Pertenecía a la misma cepa de los *grandes géneros codificados* que, inverosímiles o no, según sus particulares peripécias, jamás son verosímiles, porque jamás pretenden ser otra cosa que discursos: la fábula, la epopeya, el mito, el teatro oriental, etc.; y también muchos aspectos del clasicismo.

Por el contrario, la obra verosímil vive su convención

—y en el límite su naturaleza misma de ficción— con mala conciencia (y, por consiguiente, de buena fe, como es sabido): intenta convencerse a sí misma, y al público, de que las convenciones que la hacen limitar los posibles no son leyes del discurso o reglas de escritura—mejor dicho, no son en absoluto convenciones—, y que su efecto, advertible en el contenido de la obra, en realidad se debe a la naturaleza de las cosas y se atiene a los caracteres intrínsecos del argumento representado. La obra verosímil quiere ser directamente traducible en términos de realidad, y quiere que se le crea como tal. En este punto interviene lo verosímil con todo su peso: se trata de *hacer verdad*. Lo verosímil —más que la convención, en cuanto esta última es de por sí más o menos verosímil según los casos: así la convención del film policíaco es más verosímil que la del *western* clásico—, lo verosímil, decíamos, es entonces ese sospechoso arsenal de procedimientos y de expedientes que querían naturalizar el discurso y que se esfuerzan en camuflar la regla —salvo convertirse después involuntariamente los mismos signos a los ojos del analista, en cuanto es tarea suya encontrarse siempre en el mismo puesto de uno de los puntos convenidos, cubriéndolo para esconderlo de la masa y revelarlo después a otros—. En este sentido, lo verosímil, que es por definición la naturalización de lo convenido, y no lo convenido mismo, no puede por menos de evitar el englobar lo convenido en su definición —precisamente por esto, en esta relación, nos hemos remontado a ella por medio de la restricción de los posibles—, dado que la naturalización sólo actúa donde existe dicha restricción: no existe verosímil, sino sólo convenciones hechas verosímiles. La convención que no se hace verosímil es la que es, digamos, inverosímil; la superación de la convención sobre un único punto no es verosímil ni inverosímil, es lo verdadero del discurso en el momento en que surge; lo verosímil (el término lo indica claramente) es algo que no es lo verdadero, pero que no se aleja demasiado: es (sólo es) lo que se parece a lo verdadero sin serlo.

La «comedia dramática» a la francesa es el ejemplo típico de lo verosímil cinematográfico, en cuanto que cada una de las convenciones del género está minuciosamente *justificada* por una vuelta (producida expresamente si es necesario) de la «lógica natural de la trama» o de la «psicología de los personajes». Se recoge todo el arsenal de la burda «finesse» y de la pasada «légèreté» francesa —para dar a la narración un toque de autenticidad—. ¿Acaso el productor ha pretendido un «final feliz» (regla del género)? Entonces se verá a la esposa infiel descubrir de improviso que su amante valía todavía menos que su marido y vuelve como consecuencia a este último (lógica de los sentimientos). ¿El género (y la opinión general...) exige alguna escena «audaz»? Entonces asistiremos a una conversación entre marido y mujer al volver del teatro: en primer plano, el dormitorio en el que el marido, frente al espejo, se desata la corbata; al fondo el cuarto de baño, donde se desviste la mujer, con la puerta entreabierta. Esta rendija, incluso demasiado natural, dado que los esposos están hablando, hace verosímil tanto el hecho de que la semi-desnudez de la protagonista sea visible (exigencia del género) como el hecho de que no lo sea demasiado (exigencia de la censura y, por consiguiente, también del género): el cineasta mata así dos pájaros de un tiro, y además tiene el tercer mérito de representar con verdad una pareja de la burguesía parisienne que se acuesta después de medianoche («observación de costumbres», por consiguiente, de buena fe). ¿Acaso las convicciones exigen —de manera contemporánea y contradictoria, como sucede frecuentemente— que el protagonista ejerza una profesión tranquila y respetable (médico, arquitecto, etcétera), pero que tenga un mínimo de violencia? Y entonces el arquitecto será agredido en la calle por un maleante; el médico, director de un hospital, dirá palabras muy duras a un joven interno no a la altura de su deber, sino particularmente irascible y poco dueño de sí, etc. Cada punto del protocolo típico del género y de la expectativa común de los espectadores es resuelto así,

y disfrazado con la máxima severidad en uno de esos subterfugios que reserva la existencia libremente observada. Estamos muy lejos de la almidonada y buena conciencia —y de la patente mala fe— del *western* clásico, en el que el pretexto más chapucero y menos verosímil (el protagonista, sin darse cuenta, choca en un *saloon* con el bandido más temido del pueblo, que precisamente pasaba por allí, etc.), el duelo ritual a pistola, regulado a la décima de segundo, que se tenía la ingenuidad y la malicia de esperar desde el principio del film.

### Lo verosímil y el «nuevo cine»

Por consiguiente, existen dos maneras (y solamente dos) de escapar de lo verosímil, que es el momento duro del arte (¿tendremos que decir su momento «burgués»?). Escapan los *verdaderos* films de género y también los films *verdaderamente nuevos*. El instante en que se nos sustrae a lo verosímil es siempre un instante de verdad: en el primer caso, verdad de un código libremente asumido (en cuyo ámbito, a través de él, vuelve a ser posible decir bastantes cosas); en el segundo caso, asunción al discurso de un nuevo posible, que ataca el punto correspondiente de una convención «vergonzosa».

Por eso no es casualidad que los realizadores del «joven cine», los mismos que se esfuerzan en ampliar el campo de lo decible fílmico, reconquistando gradualmente el terreno precedentemente excluido sobre la base de lo verosímil cinematográfico, revelan frecuentemente —tanto en sus discursos o en sus escritos como en frecuentes citas a lo vivo en sus films— una nostálgica y divertida simpatía veteada de complicidad y de infinita ternura por los verdaderos films de género (*western*, films policíacos, comedias musicales, etc.), por estos films —en preponderancia norteamericanos, porque es difícil pensar en que en el cine existan verdaderos *géneros* diferentes de los norteamericanos— que, sin embargo, parecen representar exactamente lo opuesto de lo que

quieren hacer los que las protegen y prolongan su recuerdo. Estos films, estos productos en serie, ¿acaso no son el *non plus ultra* de lo prefabricado, el triunfo de una cierta máquina hollywoodiana, el summum de la convención, mientras que los jóvenes cineastas no piensan más que en la libre expresión personal?

Pero sin ser siempre claramente conscientes (la ideología, aquí como en cualquier sitio, se encuentra retrasada en relación con la práctica), muchos cineastas de la última generación, a través de una ideología romántica de creatividad individual, se dedican, con una paciencia y un talento que ya han dado frutos, a disgregar poco a poco y a hacer cada vez más dúctil lo verosímil cinematográfico y su corolario, el progresivo enriquecimiento de lo decible fílmico (vivido como «deseo de decirlo todo»). El enemigo que infunde su horror y que no nombran es —a través de las censuras institucionales justamente vituperadas y más allá de ellas— lo verosímil, rostro íntimo y oculto de la alienación, mutilación inconfesada del decir y de lo dicho, lo verosímil, en cuyos dominios se han desplegado hasta ahora la mayor parte de los films realizados, pero que todavía no han podido unirse, por motivos distintos y en el fondo análogos, los films de género predilectos de los jóvenes cineastas, films en los que se encuentra una especie de misterioso secreto del cine, y los films nuevos, tanto los del pasado, por los que están embebidos, como los que quieren hacer, como los que a veces realizan.

Nacido en Bolonia en 1922, es poeta, novelista, ensayista, autor teatral, guionista y director cinematográfico. Se trata, sin duda, de una de las más interesantes y polémicas figuras de la actual cultura italiana. Sus concepciones marxistas y su postura crítica con respecto a la revuelta estudiantil y juvenil le han convertido en frecuente centro de polémicas y discusiones. Entre sus obras escritas destacan: «Le ceneri di Gramsci», «L'usignolo della Chiesa Cattolica», «Poesia in forma di rosa», «La religione del dio tempo», libros de poesía; «Il sogno de una cosa», «Ragazzi di vita», «Una vita violenta», «Ali degli occhi azzurri» (relatos), novela; «Passione e ideología», ensayo; varios de sus guiones y ensayos cinematográficos han sido publicados por la editorial Garzanti. Dirige, junto con Alberto Moravia, la revista de pensamiento «Nuovi Argomenti».

## Filmografía:

*Accattone* (1961), largometraje.  
*Mamma Roma* (1962), largometraje.  
*La ricotta* (1963), episodio del film «ROGOPAG».  
*La rabbia* (1963), comentario y realización de una de las partes.  
*Comizi d'amore* (1963), film encuesta.  
*Sopraluoghi en Palestina per Il vangelo secondo Mateo* (1963-1964), documental.  
*Il vangelo secondo Mateo* (1964), largometraje.  
*La terra vista dalla luna* (1966), episodio del film «LE STREGHE».  
*Che cosa sono le nuvole* (1966), episodio del film «CAPRICCIO ALL'ITALIANA».  
*Edipo re* (1967), largometraje.  
*La fiore di campo* (1967), episodio del film «AMORE E RABBIA».  
*Teorema* (1968), largometraje.  
*Porcile* (1969), largometraje.  
*Medea* (1969), largometraje.

Además es autor del argumento y guión de varios filmes, entre los que destacan: *Il bell'Antonio* (1959), de Boognini; *La lunga notte del 43* (1960), de Vancini, y *La cammare secca* (1962), de Bertolucci.

## Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad

### 1

Observemos el film de 16 mm. que un espectador, entre la multitud, rodó sobre la muerte de Kennedy. Se trata de un plano-secuencia; y es el más característico plano-secuencia.

El espectador-operador, en efecto, no eligió ángulos visuales: filmó simplemente desde donde se encontraba, encuadrando lo que su ojo —mejor su objetivo— veía. El plano-secuencia característico es, por lo tanto, una toma «subjetiva».

En un posible film sobre la muerte de Kennedy faltan todos los demás ángulos visuales: desde el del mismo Kennedy al de Jacqueline, desde el del asesino que disparaba al de los cómplices, desde el de los restantes

presentes más afortunadamente situados al de los policías de la escolta, etc.

Suponiendo que tuviésemos films rodados desde todos estos ángulos visuales, ¿de qué dispondríamos? De una serie de planos-secuencia que reproducirían las cosas y las acciones reales de aquel momento, contemporáneamente vistas desde diferentes ángulos visuales: es decir, a través de una serie de tomas «subjetivas». Por lo tanto, la toma «subjetiva» es el máximo límite realista de toda técnica audiovisual. No se puede concebir «ver y oír» la realidad en su transcurrir *mas que desde un solo ángulo visual*: y este ángulo visual siempre es el de un sujeto que ve y oye. Este sujeto es un sujeto de carne y hueso, porque si nosotros, en un film de acción, también elegimos un punto de vista ideal y, por lo tanto, en cierto modo abstracto y no naturalista, desde el momento en que colocamos en ese punto de vista una cámara y un magnetófono siempre resultará algo visto y oido por un sujeto de carne y hueso (es decir, con ojos y oídos).

Ahora bien, la realidad vista y oída en su acaecer siempre es el tiempo presente.

El tiempo del plano-secuencia, entendido como elemento esquemático y primordial del cine —es decir, como una toma subjetiva infinita—, es, por consiguiente, el presente. El cine, por lo tanto, «reproduce el presente». La «toma directa» de la televisión es una paradigmática reproducción del presente, de algo que sucede.

Entonces supongamos que tenemos no un único film sobre la muerte de Kennedy, sino una docena de films análogos en cuanto a planos-secuencia que reproducen subjetivamente el presente de la muerte del presidente. En el mismo momento en que nosotros, también por razones puramente documentales (entramos en una sala de proyección de la policía que efectúa la investigación), vemos continuadamente todos estos planos-secuencia subjetivos, es decir, unidos entre sí, aunque no en forma material, ¿qué es lo que hacemos? Hacemos una especie de montaje, aunque extremadamente elemental. ¿Y qué es lo

que obtenemos con este montaje? Obtenemos una multiplicación de «presentes», como si una acción, en lugar de desarrollarse una sola vez ante nuestros ojos, se desarrollara más veces. Esta multiplicación de «presentes» suprime, inutiliza en realidad, el presente, cada uno de estos presentes, al postular la relatividad del otro, su inauténticidad, su imprecisión, su ambigüedad.

Al observar, para una investigación de la policía —la menos interesada por cualquier hecho estético, e interesadísima, en cambio, por el valor documental de los films proyectados en cuanto testigos oculares de un hecho real a reconstruir con toda exactitud—, la primera pregunta que nos haremos es la siguiente: ¿cuál de estos films representa con más exactitud la auténtica realidad de los hechos? Hay tantos pobres ojos y oídos (o cámaras y magnetófonos) ante los que ha tenido lugar un capítulo irreversible de la realidad, presentándose a cada pareja de órganos naturales o de estos instrumentos técnicos, de manera diferente (campo, contracampo, plano general, plano americano, primer plano y todos los ángulos posibles): pero cada una de estas formas en que la realidad se ha presentado es extremadamente pobre, aleatoria, casi digna de compasión, si se piensa que es una sola, y las otras son tantas, infinitamente tantas.

En cualquier caso está claro que la realidad, con todas sus facetas, se ha expresado: ha dicho algo al que estaba presente (estaba presente formando parte de ella: porque la realidad no habla con nadie más que consigo misma); ha dicho algo en su lenguaje que es el lenguaje de la acción (integrado por los lenguajes humanos simbólicos y convencionales): un disparo de rifle, un cuerpo que cae, un coche que se para, una mujer que grita, muchas personas que chillan... Todos estos signos no simbólicos dicen que algo ha sucedido: la muerte de un presidente, ahora y aquí, en el presente. Y dicho presente es, repito, el tiempo de tantas tomas subjetivas como planos-secuencia, rodados desde diferentes ángulos visuales en los que el destino ha colocado a sus testigos

con sus incompletos órganos culturales o instrumentos técnicos.

El lenguaje de la acción es, por lo tanto, el lenguaje de los signos no simbólicos del tiempo presente y, en el presente, sin embargo, no tiene sentido o, si lo tiene, lo tiene subjetivamente, es decir, de manera incompleta, incierta y misteriosa. Kennedy, muriendo, se está expresando en su última acción: la de caer y morir en el asiento de un automóvil presidencial negro, entre los débiles brazos de una pequeña burguesa norteamericana.

Pero ese último lenguaje de la acción con el que Kennedy se ha expresado ante varios espectadores queda en el presente —al ser percibido por los sentidos y filmado, que es lo mismo— detenido e inenarrado. Como todo momento del lenguaje de la acción, éste es una búsqueda. ¿Búsqueda de qué? De una sistematización en relación con sí misma y con el mundo objetivo; y, por lo tanto, una búsqueda de relaciones con los restantes lenguajes de la acción con los que los demás, junto con él, se expresan. En el caso que nos ocupa, los últimos sintagmas vivientes de Kennedy buscaron una relación con los sintagmas vivientes de aquellos que en ese momento se expresaban viviendo a su alrededor. Por ejemplo, el de su asesino, o asesinos, que disparaba o que disparaban.

Hasta que dichos sintagmas vivientes no se relacionen entre sí, tanto el lenguaje de la última acción de Kennedy, como el lenguaje de la acción de los asesinos, son lenguaje mutilados e incompletos. ¿Qué deberá suceder, por lo tanto, para que lleguen a ser completos y comprensibles? Que las relaciones, que cada uno de ellos a tientas y balbuceantemente buscan, se establezcan. Pero no a través de una simple multiplicación de presentes —como sucedería si yuxtapusiésemos las diferentes tomas subjetivas—, sino a través de su coordinación. En efecto, su coordinación no se limita, como la yuxtaposición, a destruir y a inutilizar el concepto de presente (como en la hipotética proyección de los distintos films, pasados uno después del otro en la salita del F. B. I.), sino a expresar el presente pasado.

Sólo los hechos sucedidos y acabados son coordinables entre sí, y por esto adquieren un sentido (como diré, tal vez mejor, más adelante).

Ahora supongamos una cosa: es decir, que entre los investigadores que han visto los diferentes, y por desgracia hipotéticos films, unidos unos a otros, había una genial mente organizadora.

Su genialidad no podría consistir más que en la coordinación. Intuyendo la verdad —a partir de un análisis de los diversos fragmentos naturalistas, que constituyen los diferentes films—, estaría en condiciones de reconstruirla. ¿Pero cómo? Seleccionando los momentos verdaderamente significativos de los diferentes planos-secuencia subjetivos y encontrando, como consecuencia, su auténtica sucesión. Se trataría, en pocas palabras, de un montaje. Después de este trabajo de selección y coordinación los diferentes ángulos visuales se disolverían, y la subjetividad, existencial, cedería el sitio a la objetividad; ya no estarían las commovedoras parejas de ojos-oídos (o cámaras-magnetófonos) para captar y reproducir la fugaz y poco estable realidad, pero en su sitio habría un narrador. Este narrador transforma el presente en pasado.

De donde se deriva que el cine (o mejor la técnica audiovisual) es sustancialmente un infinito plano-secuencia, tal y como es la realidad para nuestros ojos y nuestros oídos durante todo el tiempo en que estamos en condiciones de ver y oír (un plano-secuencia infinito que acaba al final de nuestra vida): y este plano-secuencia, además, no es más que la reproducción (como he dicho varias veces) del lenguaje de la acción; en otras palabras, es la reproducción del presente.

Pero desde el momento en que interviene el montaje, es decir, cuando se pasa del «cine» al film (que, por lo tanto, son dos cosas muy diferentes, del mismo modo que «langue» es diferente de «palabras»), el presente se convierte en pasado (es decir, se han realizado las coordinaciones a través de las distintas lenguas vivientes): un pasado que, por razones inmanentes al medio cine-

matográfico, y no por elección estética, tiene siempre características de presente (*es decir, es un presente histórico*).

Aquí entonces debo decir lo que pienso de la muerte (y dejo libres a los lectores para preguntarse, escépticos, qué tiene que ver esto con el cine). He dicho varias veces, y siempre mal, por desgracia, que la realidad tiene su lenguaje —mejor dicho, un lenguaje—, que, para ser descrito, tiene necesidad de una «semiología general», que por ahora falta, incluso como noción (los semiólogos observan siempre objetos muy nítidos y definidos, es decir, los diferentes lenguajes, sígnicos o no, existentes; todavía no han descubierto que la semiología es la ciencia descriptiva de la realidad).

Dicho lenguaje —he dicho, y siempre mal— coincide, por lo que al hombre se refiere, con la acción humana. Es decir el hombre se expresa principalmente con su acción —no entendida como una mera acción pragmática— porque con ella modifica la realidad e incide en el espíritu. Pero esta acción suya carece de unidad, o sea de sentido, hasta que no se haya consumado. Mientras Lenin vivía, el lenguaje de su acción todavía era en parte indescifrable, porque todavía era posible y, por lo tanto, modificable por eventuales acciones futuras. En definitiva, mientras tiene futuro, es decir una incógnita, un hombre está inexpresado. Puede haber un hombre honesto que, a los sesenta años, cometa un delito: esta acción censurable modifica todas sus acciones anteriores y, por consiguiente, se presenta distinto del que siempre fue. Hasta que no me muera nadie podrá garantizar que verdaderamente me conoce, es decir, podrá dar un sentido a mi acción, que, por lo tanto, en cuanto momento lingüístico, es difícilmente descifrable.

Por lo tanto, es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que, por lo tanto, atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caso de posibilidades, una búsqueda

de relaciones y de significados sin solución de continuidad. La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (*inmodificables* ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos.

Por lo tanto, el montaje realiza sobre el material del film (que está constituido por fragmentos, larguísimos o infinitesimales, de tantos planos-secuencia como posibles tomas subjetivas infinitas) lo que la muerte realiza sobre la vida.

## 2

El film se podría definir como «palabras sin lengua»: en efecto, los distintos films para ser comprendidos no remiten al cine, sino a la realidad misma. Se entiende que con esto estoy postulando mi habitual identificación del cine con la realidad y que la semiología del cine sólo debería ser un capítulo de la Semiología General de la realidad.

Veamos: en un film aparece el encuadre de un muchacho con el pelo rizado y negro, los ojos negros y sonrientes, una cara cubierta de acné, la garganta un poco hinchada, como de hipertiroides, y una expresión alegre y burlona que emana de toda su persona. Este encuadre *de un film*, ¿remite acaso a un pacto social hecho de símbolos, como sería el cine definido por analogía con la «langue»? Sí, remite a este pacto social, pero este pacto social, *no siendo simbólico no se distingue de la realidad*, o sea del auténtico Ninnetto Davoli<sup>1</sup> en carne y hueso reproducido en aquel encuadre.

Tenemos ya en nuestra cabeza una especie de «Código de la Realidad» (o sea esa Semiología General en po-

tencia de la que estoy hablando). Y, a través de este inexpresado e inconsciente código que nos hace comprender la realidad, también comprendemos los diferentes films. Mejor dicho, para decirlo todo, de la forma más sencilla y elemental, reconocemos la realidad en los films, que se expresa en ellos para nosotros como hace cotidianamente en la vida.

Un personaje, en el cine, como en cualquier momento de la realidad, nos habla a través de los signos, o *sintagmas vivientes*, de su acción que, subdivididos en capítulos, podrían ser: 1) el lenguaje de la presencia física; 2) el lenguaje del comportamiento; 3) el lenguaje de la lengua escrita-hablada; todos, precisamente, sintetizados en el lenguaje de la acción, que establece relaciones con nosotros y con el mundo objetivo. En una Semiólogía General de la realidad, cada uno de estos capítulos debería, naturalmente, dividirse en un número impreciso de apartados. Es un trabajo, éste, que desde hace tiempo tengo en la pluma; quisiera limitarme aquí únicamente a observar el segundo apartado, el titulado «Lenguaje del comportamiento»; indudablemente sería el más interesante y complejo. Mientras tanto, y en primer lugar, habría que dividirlo en dos subapartados, es decir, el «Lenguaje del comportamiento general» (que sintetizaría la manera de ser aprendida a través de la educación en una sociedad codificadora), y el «Lenguaje del comportamiento específico» (que serviría para expresarse en situaciones sociales particulares y en determinados momentos, diría de la jerga, de esta situación).

Cojamos, por ejemplo, al actor con el pelo rizado y el acné del que hablaba antes: el lenguaje de su *comportamiento general* me indica inmediatamente —a través de la serie de sus actos, de sus expresiones, de sus palabras— su ubicación histórica, étnica y social. Pero el lenguaje de su *comportamiento específico*, precisa hasta la más extrema concreción como ubicación (así como sucede con el dialecto y la jerga con respecto a la lengua). El lenguaje del *comportamiento específico* está,

por lo tanto, sustancialmente constituido por una serie de ceremoniales, cuyo arquetipo pertenece decididamente al mundo natural o animal; el pavo real que despliega su cola, el gallo que canta después del coito, las flores que muestran, en una determinada estación, sus colores. El lenguaje del mundo es, en resumen, sustancialmente un espectáculo. En el caso de una pelea, el muchacho del pelo rizado que hemos tomado como ejemplo, no trasgrediría uno solo de los actos exigidos por el código popular: desde las primeras frases del diálogo dichas con la peculiar expresión, confusa casi, del que no se siente bien, a las primeras amenazas casi dignas de compasión, a los primeros gritos contra el pecho del adversario con ambas manos abiertas con las palmas hacia adelante, etc., etc.

De los diversos ceremoniales vivientes del lenguaje del comportamiento específico se llega, insensiblemente, a los diversos ceremoniales conscientes: de aquellos mágicos arcaicos a aquellos establecidos por las normas de la buena educación de la civilización burguesa contemporánea. Hasta llegar, después, siempre insensiblemente, a los diversos lenguajes humanos simbólicos, pero no significativos: los lenguajes en que el hombre, para expresarse, utiliza su propio cuerpo, su propia figura. Las representaciones religiosas, los mimos, las danzas, los espectáculos teatrales pertenecen a ESTOS TIPOS DE LENGUAJES FIGURALES Y VIVIENTES. También el cine.

En espera de trazar al menos algunos apuntes de esta «Semiología General» mía, quisiera limitarme aquí, todavía, a observar cómo dicha Semiología General sería, al mismo tiempo, la Semiología del Lenguaje de la Realidad, y la Semiología del Lenguaje del Cine. Teniendo presente un solo hecho más: la reproducción audiovisual. Sobre las maneras de dicha reproducción —que recrea en el cine las mismas características lingüísticas de la vida entendida como lenguaje— podría plantearse y elaborarse una gramática del cine. Y, en otras ocasiones, precisamente me he ocupado de esto. Aquí me interesa señalar —y es el punto central de estas palabras

mías— cómo, semiológicamente, si no hay ninguna diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo del cine entendido como reproducción de la vida —en cuanto supone un infinito plano-secuencia—, es en cambio sustancial la diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo de los distintos films.

Cojamos un plano-secuencia en estado puro: es decir, la reproducción audiovisual, hecha desde un ángulo visual subjetivo, de un fragmento de la infinita sucesión de cosas y acciones que podrían potencialmente reproducirse. Dicho plano-secuencia en estado puro estaría constituido por una sucesión extraordinariamente aburrida de cosas y acciones insignificantes. Lo que me aparece y me sucede *en cinco minutos* de mi vida resultaría, proyectado en una pantalla, algo absolutamente carente de interés: de una irrelevancia absoluta. Esto no se me manifiesta en la realidad porque mi cuerpo es viviente, y esos *cinco minutos* son cinco minutos de soliloquio vital de la realidad consigo misma.

El hipotético plano-secuencia puro pone en evidencia, por lo tanto, representándola, la insignificancia de la vida en cuanto vida. Pero a través de este hipotético plano-secuencia puro, también logro saber —con la misma precisión de las pruebas de laboratorio— que la proposición fundamental expresada por lo más insignificante es: «Yo soy», o «Hay», o simplemente «Ser».

Pero ¿es natural ser? No, no me lo parece; al contrario, me parece que es portentoso, misterioso y, en cualquier caso, absolutamente innatural.

Ahora, el plano-secuencia, dadas las características que he descrito de él, se convierte, en los films de ficción, en el momento más «naturalista» de la narración cinematográfica. ¿Un hombre da una bofetada a una mujer, sube a su automóvil y se va por la autopista del mar? Pues bien, yo coloco la cámara con un magnetófono en el mismo sitio donde podría estar un testigo de carne y hueso, míseramente naturalista, y tomo toda la escena seguida, como vista y oída por él, hasta la desaparición del coche hacia Ostia. Es cierto: tanto en el aconteci-

miento que sucede en la realidad frente a mis sentidos como en su reproducción, la proposición fundamental y dominante es: «Todo esto es.» (Sin embargo, al igual que en la realidad no soy indiferente, tampoco, potencialmente, soy indiferente delante de la reproducción de la realidad. Y puesto que en el film juzgo a través del Código de la Realidad, reproduczo en mí, poco más o menos, los mismos sentimientos que si viviese aquel hecho material.)

Puesto que el cine jamás podrá prescindir de dichos planos-secuencia por mínimos que sean, tratándose siempre de una reproducción de la realidad, es acusado de naturalismo. Pero el miedo al naturalismo es (al menos a propósito del cine) miedo al ser. O sea, en definitiva, miedo a la falta de naturalidad del ser: de la ambigüedad territorial de la realidad debida al hecho de que está basada en un equívoco: el pasado del tiempo. ¡El mejor naturalista! Hacer cine es escribir sobre un papel que arde.

Para comprender qué es el naturalismo del cine, tenemos un caso extremo que se presenta, o es presentado, como un acontecimiento del cine de vanguardia: en las bodegas de New York del New Cinema, se proyectan planos-secuencia que duran largas horas (por ejemplo, un hombre durmiendo<sup>2</sup>). Esto, por lo tanto, es cine en estado puro (como he dicho más veces), y como tal, en cuanto representación de la realidad desde un único ángulo visual, es subjetivo en el sentido de locamente naturalista: sobre todo en cuanto de la realidad *también tiene la duración natural*.

Como siempre, culturalmente, el nuevo cine es una consecuencia extrema del neorrealismo: con su culto al documental y a lo verdadero. Pero mientras el naturalismo cultivaba con optimismo, sentido común y sencillez, su culto a la realidad con los inherentes planos-secuencia, el nuevo cine invierte las cosas: en su exasperado culto a la realidad y en sus interminables planos-secuencia, en lugar de tener como proposición fundamental «Lo que es insignificante, es», tiene como proposición

fundamental «Lo que es, es insignificante». Pero dicha insignificancia se siente con tanta rabia y dolor que agrede al espectador y, con él, su idea del orden y su existencial amor humano por lo que es. El breve, sensato, mesurado, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar a través de la confrontación estética con las convenciones académicas; el largo, insensato, desmesurado, innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine, por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir.

Por lo tanto, prácticamente, la cuestión de la diferencia entre vida real y vida reproducida, es decir entre realidad y cine, es una cuestión, como decía, de ritmo temporal. Pero es también una diferencia de tiempos que distingue un cine del otro. La duración de un encuadre, o el ritmo en la concatenación de los encuadres, cambia el valor del film: lo hace pertenecer a una escuela en lugar de otra, a una época en lugar de otra, a una ideología en lugar de otra.

Si, además, se tiene presente que en los films de ficción puede darse la ilusión del plano-secuencia también a través del montaje, entonces el valor del plano-secuencia se hace todavía más ideal: se convierte en la auténtica y verdadera elección de un mundo. Mientras, de hecho, el plano-secuencia verdadero reproduce tal cual una acción real, y tiene su duración, un plano-secuencia falso (que es el caso de la mayor parte del cine neorrealista, pero también de ese naturalismo ilustrativo de la convención comercial) *imita* la correspondiente acción real, reproduciendo varios rasgos, reduciéndolos después conjuntamente a un tiempo que los falsifica fingiendo la naturalidad.

Los montajes del nuevo cine tienen, en cambio, como principal característica la de mostrar, de forma manifiesta, las falsificaciones del tiempo real (o, en el caso de

los eternos planos-secuencia de los que hablaba antes, su exasperación a través de la inversión del valor de lo insignificante).

¿Tienen razón los autores del nuevo cine? O sea, ¿en una obra el tiempo real es sin duda destruido, y dicha destrucción debe ser el elemento principal y más evidente del estilo? ¿Quitando por esto completamente al espectador la sensación del desarrollo de la acción en el tiempo, como ocurría en los antiguos y recientes cuentos?

A mi entender, los autores del nuevo cine no mueren suficientemente dentro de sus obras: se agitan, se torsionan o, mejor, agonizan dentro de ellas, pero no mueren: por esto sus obras quedan como testimonios de un sufrimiento del absurdo fenómeno del tiempo, y, en este sentido, únicamente se pueden interpretar como un acto de vida. El miedo al naturalismo les contiene *en definitiva dentro de los límites del documento, y la subjetividad llevada hasta el extremo de suministrar o planos-secuencia* —para horrorizar al espectador sobre la irrelevancia de *su realidad*— o una obra de montaje que trastorna la sensación del desarrollo en el tiempo, siempre de esa realidad *suya* —termina por convertirse en la mera subjetividad de los documentos sicológicos—. Incluso en la página literaria más vanguardista y aparentemente indescribible, se evoca una determinada realidad o *tout court*, la realidad: no se huye de la realidad porque habla consigo misma y nosotros estamos en su círculo. Desde una página vanguardista ilegible —como desde una secuencia cinematográfica que exaspera los tiempos hasta quitarnos cualquier ilusión de revivir la realidad a través de ella— siempre hay una realidad que salta fuera: y es la del autor que, a través del propio texto, expresa su miseria sicológica, su cálculo literario, su noble o innoble neurosis pequeño-burguesa.

Debo repetir que una vida, con todas sus acciones, sólo es descifrable plena y verdaderamente después de la muerte: en este momento, sus tiempos se estrechan

y lo insignificante desaparece. Su proposición fundamental entonces ya no es, simplemente, «ser», y su naturalidad se convierte así en un falso blanco como un falso ideal. El que hace un plano-secuencia para mostrar el horror de la insignificancia de la vida, comete un error igual y contrario al del que hace un plano-secuencia para mostrar la poesía de la insignificancia. El proceso de la vida, en el momento de la muerte —o sea después de la operación de montaje— pierde toda la infinidad de tiempos en los que viviendo nos regodeamos, deleitándonos en la perfecta correspondencia de nuestra vida física —que nos lleva a la consunción— con el transcurso del tiempo: no hay un instante en que esa correspondencia no sea perfecta. Después de la muerte ya no existe esa continuidad de la vida, pero *existe su significado*. O ser inmortales e inexpresivos o expresarse y morir. La diferencia entre el cine y la vida es, por lo tanto, insignificante; y la misma Semiología General que describe la vida puede describir, repito una vez más, también el cine. Por lo cual, mientras una acción que ocurre en la vida —por ejemplo, yo que estoy hablando— tiene como significado su sentido —que sólo podrá descifrarse verdaderamente después de la muerte—, una acción que sucede en el cine, tiene como significado el significado de la misma acción que sucede en la vida, y, por lo tanto, sólo indirectamente tiene su sentido (sentido también en este caso sólo descifrable verdaderamente después de la muerte). Por lo tanto, a diferencia de lo que ocurre en la vida, en el cine, en un film una acción —o signo figurativo, o medio expresivo, o sintagma viviente reproducido, úsese la definición que se quiera— tiene como significado el significado de la acción real análoga —realizada por las mismas personas en carne y hueso en aquel mismo cuadro natural y social—, pero su sentido ya es completo y descifrable, como si ya hubiese ocurrido la muerte. Lo que quiere decir que en el film el tiempo es finito, aun-

que se trata de una ficción. Por lo tanto, es necesario aceptar la fábula por fuerza. El tiempo no es el de la vida cuando se vive, sino el de la vida después de la muerte: como tal es real, no es una ilusión y puede muy bien ser el de la historia de un film.

Es uno de los más destacados investigadores en estética y medios de comunicación de masas que existen actualmente. Al igual que Metz, sus estudios se van concentrando sobre la semiología y su acercamiento al cine casi siempre se ha efectuado desde este punto de vista de investigación semiológica. Nació en Alessandria en 1932 y se graduó en Filosofía en 1954 por la Universidad de Turín, Universidad de la que más tarde sería profesor de Estética. Su tesis doctoral versaba sobre «Il problema estetico in San Tomasso» y fue publicada en 1956. Posteriormente colaboró en el volumen colectivo «Momenti e problemi di storia dell'Estética» (1959). Tras colaborar en los programas culturales de la TV italiana (1954-1958) se dedica plenamente al negocio editorial y a las investigaciones sobre estética y lenguaje. Es asesor de la editorial Bompiani y comienza la publicación de sus más importantes obras. En 1962 aparecería «Opera aperta» (Obra abierta, Ed. Seix-Barral, Barcelona), un importante y novedoso análisis de las nuevas tendencias del arte contemporáneo, del cine a la

novela. En 1965 aparecería «Apocalittici e Integrati» (*Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona) y en 1968 «La struttura assente», investigación sobre los medios de comunicación y puesta al día de los últimos avances de la semiología.

## Sobre las articulaciones del código cinematográfico

### *Introducción*

#### 1

Mi comunicación trata de algunas investigaciones que estoy realizando acerca de la semiología de los códigos visuales; la aplicación a los problemas del cine para mí tiene el valor de una comprobación sectorial y no tiene pretensiones de sistematicidad. En particular, me limitaré a algunas anotaciones de las posibles articulaciones de un código cinematográfico, más acá de la investigación estilística, de retórica filmica, de una codificación de la gran sintagmática del film. En otros términos, propondré algunos instrumentos para analizar una supuesta «lengua» del cine como si el cine no hubiese dado hasta ahora más que *L'arrivée d'un train en gare* y *L'arroseur arrosé* (como si una primera inspección de las posibilidades de formalizar el sistema de la lengua tuviese como punto de referencia la Carta Capuana).

Para hacer estas observaciones partiré de las dos contribuciones a la semiología del cine que más me han estimulado, es decir, la de Metz y la de Pasolini. Me refiero, respecto a Metz, al ensayo *Le cinéma, langue ou langage?*, y, en cuanto a Pasolini, a la comunicación *Para una definición del estilo en la obra cinematográfica*.

De ambas contribuciones estaré obligado, para ser breve, a tomar en consideración únicamente los puntos

que me parece se pueden impugnar o desarrollar por otros caminos; queda entendido que mis impugnaciones nacen por razones más profundas de interés y participación en su trabajo.

Creo que es necesario partir de donde parten Metz y Pasolini; sólo que ellos parten desde ese punto y continúan hacia adelante; y yo querría coger los movimientos desde allí, pero para continuar hacia atrás.

1) En otros términos, Metz, al examinar la posibilidad de indagación semiológica del film, reconoce la presencia de un *primum* de otra forma inanalizable, no reductible a unidades suficientes que lo generen por articulación, y este *primum* es la *imagen*. Así se configura una noción de la imagen como algo no arbitrario, profundamente motivado, una especie de *analogon* de la realidad, que no puede ser reducido a las convenciones de una «lengua»; pero así la semiología del cine debería ser semiología de una palabra que no tiene una lengua a sus espaldas, y semiología de ciertos *tipos de palabras*, es decir, de las grandes unidades sintagmáticas cuya combinatoria da lugar al discurso filmico.

Pues bien, nuestro problema de hoy es saber si se puede encontrar convención, código, articulación *más acá* de la imagen como hecho unitario.

2) Respecto a Pasolini, en cambio cree que se puede establecer una lengua del cine, y justamente (en nuestra opinión) sostiene que no es necesario que esta lengua, para tener dignidad de lengua, posea la doble articulación que los lingüistas atribuyen a la lengua verbal. Pero, al buscar las unidades articulatorias de esta lengua del cine, Pasolini se detiene en el límite de una discutible noción de «realidad», para la que los elementos primeros de un discurso cinematográfico (de una *lengua audiovisual*) serían los mismos objetos que la cámara nos proporciona en su íntegra autonomía, como realidad que precede a la convención. Mejor dicho, Pasolini habla de una posible «semiología de la realidad», de un reflejo del lenguaje nativo de la acción humana.

Pues bien, nuestro problema de hoy es saber si se

puede hablar de una realidad y de una acción en estado puro, libre y virgen de toda intervención convencionalizadora de la cultura. Y pensamos que una indagación semiológica en primer lugar debe reducir, cuanto es posible, toda espontaneidad a convención, todo hecho de naturaleza a hecho de cultura, toda analogía y correspondencia a código, todo objeto a signo, toda referencia a significado y, por lo tanto, toda realidad a sociedad.

## 2

Antes de registrar los puntos máximos de las líneas metodológicas de esta tentativa, creo que es oportuno recordar (haciendo particular referencia al tema de nuestro encuentro de este año) por qué dicha tentativa tiene un sentido y qué sentido tiene.

Si hay una dirección precisa de la búsqueda semiológica, consiste en la reducción de todo fenómeno de comunicación a una dialéctica entre códigos y mensajes. Subrayo el uso del término «código» al que de ahora en adelante me atendré, en lugar de «lengua», precisamente porque me parece una fuente de equívocos la tentativa de describir los distintos códigos comunicativos sobre el modelo de ese código especial, particularmente sistematizado, doblemente articulado, que es la lengua verbal.

La indagación semiológica parte del principio de que, si hay comunicación, debe establecerse en la medida en que el emisor organiza un mensaje sobre la base de un sistema de reglas socialmente convencionales (sin embargo, a un nivel no consciente) que es el código.

También allí donde nos parece que subsiste la más libre e inventiva «expresividad» (donde el que comunica nos parece inventar las formas de la comunicación en el mismo acto en que comunica), el que los destinatarios comprendan quiere decir que en la base de su relación existe un código. El que no lo vislumbren no significa que no exista, sino que todavía debemos en-

contrarlo. Puede suceder que sea un código debilísimo, transitorio, recién formado y destinado a reestructurarse en breve, pero debe existir.

Entonces esto obviamente no significa que no pueda existir una comunicación que innove, invente, reorganice las formas de la relación interpersonal. El mensaje de función estética es un ejemplo de mensaje *ambiguo*, que pone en discusión el código, y gracias al propio contexto crea una tal e inusitada relación entre los signos, que desde este momento nuestra forma de ver las posibilidades del código deberá cambiar: y en este sentido el mensaje es altamente informativo, y se abre a un círculo de connotaciones. Pero no hay información que no se apoye sobre un conjunto de redundancias. No se puede violar el código más que en una cierta medida, respetándolo por otros aspectos. De otro modo no hay comunicación, sino ruido; no hay información en cuanto dialéctica entre desorden controlado y orden discutido, sino desorden en estado puro. Por consiguiente, no se puede proceder a un reconocimiento de los actos de invención si no se ha establecido el plano de los códigos de los que parte el mensaje.

Si no se conocen los códigos, no se puede ni decir dónde está la invención.

En este sentido la búsqueda semiológica, que aparentemente parece orientarse hacia un determinismo total, de hecho busca, a través del reconocimiento de las determinaciones, desmitificar los falsos actos de libertad, restringir a los mínimos términos el margen de la invención, para poder reconocerla *allí donde verdaderamente está*. La semiología siempre parece querer afirmar que nosotros no hablamos el lenguaje, sino que *somos hablados por el lenguaje*: y lo hace porque los casos en que *no somos hablados por el lenguaje* son más raros de lo que se cree y se dan siempre *sub aliqua conditione*.

Saber los límites entre los que el lenguaje *habla a través de nosotros*, significa no ilusionarse acerca de las falsas efusiones del espíritu creador, de la fantasía libre

de obstáculos, de la palabra pura que siempre comunica por fuerza propia y persuade por magia. Significa poder reconocer, con realismo y cautela, los casos en que verdaderamente el acto de palabra, el mensaje, nos da algo que todavía no es convención; que podrá llegar a ser sociedad, pero todavía no está previsto por la sociedad.

Pero la tarea de la semiología todavía es más importante y radical con los fines de un conocimiento del mundo histórico y social en que vivimos. Porque la semiología, al delinean *códigos como sistemas de expectativas válidos en el mundo de los signos*, delinean los correspondientes sistemas de expectativas en el mundo de los comportamientos sicológicos, de las formas de pensamiento preconstituido. *La semiología nos muestra en el universo de los signos, sistematizado en códigos y subcódigos, el universo de las ideologías, que se reflejan en los modos preconstituidos de utilizar el lenguaje.*

Como decía el año pasado Pio Baldelli: «Un análisis de la estructura necesariamente tropieza con los contenidos, o sea con la ideología en la estructura del lenguaje...» De acuerdo con Barthes: el análisis estructuralista, correctamente dirigido, debe costarle caro al esteticismo y al formalismo; y no al contrario, como se suele creer.

Si somos capaces de encontrar un código allí donde creíamos que no lo había, habremos encontrado la determinación ideológica, reflejada en el mundo del comunicar, allí donde pensábamos que sólo había libertad. En dicho sentido la semiología, cuanto más antecede al trazar sus mapas, más reconoce las motivaciones —transformadas en motivaciones comunicativas, en determinadas retóricas— de nuestros comportamientos presuntuosamente creadores e innovadores. No para negar la posibilidad de innovación, de crítica y de impugnación de los sistemas, sino para saberlas reconocer sólo allí donde existen verdaderamente, y para ver en qué condiciones se han podido establecer.

## 3

Traslademos estas observaciones al universo de las convenciones cinematográficas. Que si son convenciones, códigos, «lengua» —si queréis— al nivel de los grandes bloques sintagmáticos, de las funciones narrativas (como bien dice Metz) o a nivel de las técnicas de la retórica visual propia y verdadera (que Pasolini analiza válidamente con sus distinciones entre cine de poesía y cine de prosa), está consolidado, y no debemos discutir hoy.

Ahora el problema reside en ver si es posible reducir a código el lenguaje de la imagen y reducir a convención el presunto lenguaje de la acción. Esto nos impondrá una revisión de la noción tradicional de *icono* o *signo icónico* y una discusión de la noción de acción como comunicación.

### Primera parte

#### Crítica de la imagen

## 1

La semejanza natural de una imagen con la realidad que representa está teorizada en la noción de signo icónico. Ahora esta noción siempre está sometida a revisión, y por esta revisión indicaremos cuáles son las líneas fundamentales. Para el resto sólo puedo remitir a los trabajos que estoy haciendo sobre este tema.

Desde Peirce, pasando por Morris, hasta las distintas posiciones de la semiótica de hoy, se ha hablado tranquilamente del signo icónico como de *un signo que posee alguna propiedad del objeto representado*. Ahora una simple inspección fenomenológica de cualquier figuración, sea un dibujo o una foto, nos muestra que una imagen no posee ninguna propiedad del objeto representado, y la motivación del signo icónico, que nos pa-

recia incontestable, opuesta a la arbitrariedad del signo verbal, se desvanece —dejándonos la sospecha de que también el signo icónico es completamente arbitrario, convencional e inmotivado.

Una consideración más atenta de los datos nos lleva, sin embargo, a una primera concesión: los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción, correspondientes en base a los códigos perceptivos normales; en otras palabras, nosotros percibimos la imagen como mensaje referido a un código dado, pero éste es el código perceptivo normal, que preside todos nuestros actos de conocimiento. Sin embargo, el signo icónico *reproduce* las condiciones de la percepción, y sólo reproduce *algunas*: aquí estamos, por lo tanto, frente al problema de una nueva transcripción y selección.

Hay un principio de economía en el recuerdo de las cosas percibidas, y en el reconocimiento de los objetos ya conocidos, y consiste en el uso de los que llamaré *códigos de reconocimiento*; estos códigos eligen ciertos rasgos del objeto como los más significativos para el recuerdo y las futuras comunicaciones; por ejemplo, desde lejos reconozco una cebra incluso sin prestar atención a la forma exacta de la cabeza y a la relación entre patas y tronco, limitándome a reconocer dos contraseñas pertinentes: *cuadrúpedo* y *rayas*.

Estos mismos códigos de reconocimiento presiden la selección de las condiciones de la percepción que nosotros decidimos transcribir para realizar un signo icónico. Así representamos una cebra como un cuadrúpedo genérico *con rayas*, mientras en una eventual tribu africana en que los únicos cuadrúpedos conocidos fueran la cebra y la hiena, ambas con la piel rayada, su representación debería acentuar otras condiciones de percepción para diferenciar los dos iconos. Superadas las condiciones a reproducir, se transcriben siguiendo las leyes de un código gráfico que es el código icónico propio y verdadero, por el que puedo anotar las patas con un signo filiforme, con un trazo de color o con otros medios.

En realidad hay numerosos tipos de códigos icónicos, por los que puedo ir desde la representación de un cuerpo a través de un trazo lineal continuo (la única propiedad que el objeto verdadero seguramente *no tiene* es precisamente ese trazo de contorno) hasta un juego de acercamiento de tonos y de luces de los que, por convención, brotan condiciones de percepción tales que me permiten el reconocimiento de una figura y de un fondo. Por ejemplo, esto vale (con distinta intensidad) tanto para la acuarela como para la fotografía. Fue abandonada, incluso por los que en un tiempo la sostenían, la tesis de la foto como *analogon* de la realidad; sabemos que la imagen que se delinea sobre la película puede tener analogías con las imágenes retínicas, pero no con la que percibimos; sabemos que los fenómenos sensoriales que se realizan en la realidad son *transcritos* en el grano fotográfico, con medios determinados que —si también tienen un vínculo de efecto a causa con los fenómenos reales— una vez convertidos en hecho gráfico pueden ser considerados completamente arbitrarios respecto a ellos. Naturalmente hay varios grados de arbitrariedad y motivación, y se va profundizando en este aspecto. Pero esto no quita que, en diversos grados, *cada imagen nazca de una serie de transcripciones sucesivas*.

## 2

Se podría observar que el signo icónico realiza, en una *sustancia* distinta, la misma *forma* del dato percibido: es decir, que el signo icónico se basa sobre esa misma operación que hace posible la predicación de una estructura idéntica a propósito de dos fenómenos distintos (así como el sistema de posiciones y de diferencias de una lengua puede ser relationalmente homólogo al sistema de posiciones y diferencias de una relación de parentela). Aceptamos también esta perspectiva, que creo exacta: pero la elaboración de un modo estructural es exactamente la elaboración de un código.

La estructura no existe en sí (al menos, desconfío de quien cree que sí) sino que es colocada a través de un acto de invención teórica, una selección de convenciones operativas.

Estas convenciones operativas se apoyan sobre sistemas de selecciones y oposiciones: el esqueleto estructural que parece mágicamente común a dos cosas distintas no es un fenómeno analizable de semejanza analógica: es reducible a *selecciones binarias*.

Como ya decía Barthes en sus *Elementos de Semiólogía*, en el seno de un mismo sistema ocurren encuentros entre lo analógico y lo digital (binario). Pero este encuentro deberá generar una circularidad, sobre la base de la doble tendencia de naturalizar lo inmotivado y de culturizar lo motivado; porque en el fondo los fenómenos más naturales, y aparentemente basados sobre relaciones analógicas, como por ejemplo la percepción, hoy son reducibles a procesos digitales, y las formas se configuran en el cerebro, sobre la base de las selecciones alternativas. Esto lo enseña el estructuralismo genético de Piaget, por ejemplo; esto lo enseñan las teorías neurofisiológicas basadas sobre modelaciones ciberneticas.

Por lo tanto, diremos que todo esto que en las imágenes todavía nos resulta analógico, continuo, no concreto, motivado, natural y por consiguiente «irracional», simplemente es algo que, en el estado puro de nuestros conocimientos y de nuestras capacidades operacionales, *todavía no hemos logrado* reducir a lo discreto, a lo digital, a lo puramente diferencial.

Por ahora nos basta haber reconocido, en el mismo seno del misterioso fenómeno de las imágenes que «asemejan», los procesos de codificación que anidan en los mecanismos mismos de la percepción. Si hay codificación sobre esta base, con mayor razón la habrá al nivel de los grupos sintagmáticos más grandes, a nivel de las convenciones iconológicas, de los sintagmas, con valor estilístico adquirido, etc.

Indudablemente los códigos icónicos son más *débiles*,

transitorios, limitados a grupos restringidos, o a las elecciones de una sola persona, al no ser códigos fuertes como el de la lengua verbal; y en ellos prevalecen las variantes facultativas sobre los rasgos pertinentes propios y verdaderos. Pero se nos ha enseñado que también las variantes facultativas, así como los rasgos *suprasegmentales* (es decir, las entonaciones que añaden significados determinados, sobre el plano fonético, a las articulaciones fonológicas), pueden estar sujetas a convencionalizaciones.

Indudablemente es difícil escindir un signo icónico claro y neto en sus elementos de articulación primaria. Un signo icónico (se ha dicho) casi siempre es un *sema*, es decir, algo que no corresponde a una palabra de la lengua verbal, sino a un enunciado: la imagen de un caballo no significa «caballo», sino, por lo menos, «un caballo blanco está aquí, de pie, de perfil». Ya la escuela de Martinet (me refiero en particular a las últimas indagaciones de Luis Prieto) ha demostrado que existen códigos que convencionalizan *semas* no subdivisibles en unidades de articulación menores: así existen códigos de una sola articulación, o la primera o la segunda (y volveremos sobre este punto). Por lo tanto, bastaría, para una indagación semiológica, catalogar los *semas* convencionales y reconocer la codificación a ese nivel; pero cuanto hemos dicho hasta ahora nos permite desplegar un cuadro de articulaciones posibles y reconocibles de manera más analítica, al menos para indicar las direcciones de sucesivas comprobaciones.

Resumiendo, establezcamos ahora esta lista:

1) Códigos perceptivos: estudiados por la sicología de la percepción. Establecen las condiciones para una percepción suficiente.

2) Códigos de reconocimiento: estructuran bloques de condiciones de la percepción en *semas* —que son bloques de significados (por ejemplo, rayas negras sobre fondo blanco) en base a los que reconocemos objetos perceptibles o recordamos objetos percibidos—. Sobre su misma base frecuentemente se clasifican los objetos.

Son estudiados por una sicología de la inteligencia, de la memoria o del aprendizaje, o por la misma antropología cultural (ver las maneras de taxonomía en las civilizaciones primitivas).

3) Códigos de transmisión: estructuran las condiciones para permitir la sensación útil a los fines de una determinada percepción de imágenes. Por ejemplo, la retícula de una fotografía impresa, o el *standard de líneas* que permite la imagen televisiva. Son analizables sobre la base de la teoría física de la información, pero establecen cómo transmitir una sensación, no una percepción ya prefabricada. Estableciendo el «grano» de una cierta imagen, influyen sobre la cualificación estética del mensaje y alimentan los *códigos tonales* y los *códigos del gusto*, los *códigos estilísticos* y los *códigos del inconsciente*.

4) Códigos tonales: llamamos así a los sistemas de variantes facultativas ya convencionalizadas; los rasgos «suprasegmentales» que connotan entonaciones particulares del signo (como «fuerza», «tensión», etc.); y auténticos y verdaderos sistemas de connotaciones ya estilizados (como, por ejemplo, lo «gracioso» o lo «expresionista»). Estos sistemas de convenciones acompañan como mensajes adjuntos y complementarios los elementos de los códigos propiamente dichos.

5) Códigos icónicos: por lo general se basan sobre elementos perceptibles realizados en base a códigos de transmisión. Se articulan en *figuras*, *signos* y *semas*.

a) *figuras*: son condiciones de la percepción (por ejemplo, relaciones figura-fondo, contrastes de luces, relaciones geométricas) transcritas en signos gráficos, según las modalidades establecidas por el código. Estas figuras no tienen un número finito, y no siempre son discretas. Por esto la segunda articulación del código icónico aparece como un *continuum* de posibilidades de las que emergen muchos mensajes individuales, descifrables sobre la base del contexto, pero no referibles a un código preciso. De hecho el código todavía no es reconocible, pero no hay que clasificarle como ausente. Es tan

cierto que, alterando hasta un cierto límite las relaciones entre figuras, las condiciones de la percepción no se denotan más.

b) *signos*: denotan, con artificios gráficos convencionales, semas de reconocimiento (nariz, ojo, cielo, nube), o «modelos abstractos», símbolos, diagramas conceptuales del objeto (el sol como círculo con rayos filiformes). Con frecuencia difícilmente analizables en el seno de un sema, porque se presentan como no discretos, en un *continuum* gráfico. Reconocibles sólo sobre la base del sema como contexto.

c) *semas*: son aquellos que más comúnmente conocemos como «imágenes» o «signos icónicos» (un hombre, un caballo, etc.). Constituyen de hecho un enunciado icónico complejo (del tipo «este es un caballo de perfil en pie» y de cualquier modo «aquí hay un caballo»). Son los más fácilmente catalogables, y frecuentemente un código icónico se detiene a su nivel. Constituyen el contexto que eventualmente permite reconocer los signos icónicos; por consiguiente, ni son la circunstancia de comunicación ni constituyen al mismo tiempo el sistema que los coloca en oposición significante; hay que considerarlos, pues —respecto a los signos que permiten identificar— como un *idiolecto*.

Los códigos icónicos cambian con facilidad en el interior de un mismo modelo cultural; con frecuencia en el interior de una misma representación, donde la figura en primer plano es restituida a través de signos evidentes, articulando en figuras las condiciones de la percepción, mientras las imágenes de fondo se resumen sobre la base de grandes semas de reconocimiento, dejando otros en sombra (en este sentido las figuras de fondo de un cuadro antiguo —aisladas o agrandadas— aparecen como ejemplos de pintura moderna, dado que la pintura moderna figurativa renuncia cada vez más a reproducir las condiciones de la percepción para reproducir sólo algunos semas de reconocimiento).

6) Códigos iconográficos: eligen como significante los significados de los códigos icónicos para señalar se-

mas más complejos y culturalizados (no «hombre» o «caballo», sino «hombre-monarca», «Pegaso» o «Bucéfalo» o «burra de Balaam»). Son reconocibles a través de las variaciones icónicas porque se basan en vistosas semas de reconocimiento. Dan origen a configuraciones sintagmáticas muy complejas y todavía inmediatamente reconocibles y catalogables, del tipo «natividad», «juicio universal», «cuatro jinetes del Apocalipsis».

7) Códigos del gusto y de la sensibilidad: establecen (con extrema variabilidad) las connotaciones provocadas por los semas de los códigos precedentes. Un templo griego puede connotar «belleza armoniosa» e «ideal de helenidad», «antigüedad». Una bandera al viento puede connotar «patriotismo» o «guerra»; connotaciones todas que también dependen de la situación de pronunciación. Así un cierto tipo de actriz, en un período determinado, connota «gracia y belleza», mientras que en otro período parece ridícula. El hecho de que a este proceso comunicativo se superpongan reacciones inmediatas de la sensibilidad (como estímulos eróticos) no demuestra que la reacción sea natural y no cultural: es la convención que hace deseable o no un tipo físico. También son codificaciones del gusto aquellas por las que un ícono de hombre con venda negra sobre un ojo, que a la luz de un código iconológico connota «pirata», puede por superposición connotar «hombre fascinante»; otro ícono connota «malo», etcétera.

8) Códigos retóricos: nacen de la convencionalización de soluciones icónicas inéditas, después de asimiladas por el cuerpo social y convertidas en modelos o normas de comunicación. Se distinguen, como los códigos retóricos en general, en *figuras retóricas, premisas y argumentos*.

a) *Figuras retóricas visuales*: son referibles a las verbales, visualizadas. Podemos tener ejemplos de metáfora, metonimia, litote, amplificación, etc.

b) *Premisas retóricas visuales*: son semas iconográficos y de gusto. Por ejemplo, la imagen de un hombre solo que se aleja por una calle arbolada que acaba en

perspectiva, connota «soledad»; la imagen de dos seres de sexo distinto, adultos, que miran con amor a un niño, que según un código iconográfico connota «familia», se convierte en una premisa argumentativa del tipo «obsérvese una familia feliz».

c) *Argumentos retóricos visuales*: son las auténticas y verdaderas concatenaciones sintagmáticas dotadas de capacidad argumentativa; se encuentran en el transcurso de un montaje cinematográfico, por el que la sucesión-oposición entre distintos encuadres comunica auténticos y verdaderos asertos complejos del tipo «el personaje X se acerca al lugar del delito y mira con aire ambiguo el cadáver, luego posiblemente él es el culpable del homicidio, o por lo menos alguno que disfruta por el homicidio acaecido».

9) Códigos estilísticos: determinadas soluciones originales, o codificadas por la retórica, o realizadas una sola vez, permanecen (cuando son citadas) connotando un tipo de acierto estilístico, la marca de un autor (tipo «hombre que se aleja por una calle que acaba en perspectiva al final del film —Chaplin—») o la realización típica de una situación emotiva («mujer que se agarra a las cortinas de una alcoba con aire lánguido —erotismo Belle Epoque—») o también la realización típica de un ideal estético, técnico-estilístico, etc.

10) Códigos del inconsciente: estructuran determinadas configuraciones, icónicas o iconológicas, retóricas o estilísticas que, por convención, se creen capaces de permitir ciertas identificaciones o proyecciones, de estimular reacciones dadas, de expresar situaciones sicológicas. Particularmente usadas en las relaciones de persuasión.

## *Segunda parte*

### 1. Crítica del concepto de acción

En su semiología del film como «lengua escrita de la acción» Pier Paolo Pasolini realiza cuatro operaciones interesantes: 1) cree que una «lengua» (nosotros diremos un código) del cine, mejor dicho, de una técnica audiovisual en general, sea codificable y que esta codificación no debe necesariamente seguir el modelo de la doble articulación de la lengua verbal; 2) cree que el cine no hace más que registrar una lengua preexistente, la lengua de la acción, por lo que su semiología del cine se propone, ante todo, como una semiología de la realidad; 3) trata de articular la lengua del cine en *monemas*, que sería una unidad de significado bastante compleja, correspondiente a los encuadres, y en *cinemas*, que serían los mismos objetos y los actos de la realidad, dotados de un significado propio, elementos de segunda articulación, no convencionales, sino, naturalmente, significantes, y, sin embargo, discretos y limitados, como son discretas y limitadas las formas de las cosas que encontramos en la vida cotidiana; 4) sobre la base de esta «lengua» elabora una gramática, una retórica, una estilística, referibles a leyes operativas que son precisamente los códigos de los que parte quien después quiera desarrollar, más o menos inventivamente, el discurso fílmico. Ahora bien, mientras me parecen aceptables los puntos 1 y 4, intento aquí refutar el punto 2, mientras que para el punto 3 mis anotaciones tienen el valor de una propuesta de corrección e integración, para hacer proseguir una indagación —y en tal sentido espero que sean aceptadas—.

## 2. Crítica del punto 2

Decir que la acción es un lenguaje, es semiológicamente interesante, pero Pasolini aquí utiliza el término acción con dos significados distintos. Cuando dice que los restos lingüísticos del hombre prehistórico son modificaciones de la realidad, depositadas por acciones acabadas, entiende acción como *proceso* físico que ha dado origen a objetos-signos, que reconocemos como tales, pero no porque sean acciones (aunque se pueden reconocer en ellos las huellas de una acción, como en todo acto de comunicación). Estos signos son los mismos de que habla Levi-Strauss cuando interpreta los utensilios de una comunidad como elementos de un sistema de comunicaciones que es la cultura en su conjunto. Sin embargo, este tipo de comunicaciones no tiene nada que ver con la acción como gesto significante, que, en cambio, es la que interesa a Pasolini cuando habla de una lengua del cine. Por lo tanto pasemos a este segundo significado de acción: yo muevo los ojos, alzo el brazo, coloco mi cuerpo, río, bailo, peleo, y todos estos *gestos* son otros tantos actos de comunicación con los que digo algo a los otros, o de los que los otros infieren algo de mí.

Pero este accionar no es «natural» (y no es, por consiguiente, «realidad» en el sentido de naturaleza, irracionalidad, precultura): *por el contrario es convención y cultura*. Es tan verdadero que de esta lengua de la acción ya existe una semiología y se llama *cinésica*. Si también es una disciplina en formación, con incrustaciones en la *prosémica* (que estudia el significado de las distancias entre los hablantes), la *cinésica* pretende exactamente codificar los gestos humanos como unidades de significado organizables en sistema. Como dicen Pittenger y Lee Smith, «gestos y movimientos del cuerpo no son naturaleza humana intuitiva, sino sistemas de comportamiento aprendibles, que difieren marcadamente de una cultura a otra (cosa que saben perfectamente los lectores del espléndido ensayo de Mauss sobre las técnicas

del cuerpo); y Ray Birdwhistell ya ha elaborado un sistema de notaciones convencionales de los movimientos gestuales, diferenciando códigos según las zonas en que ha realizado sus investigaciones; y también ha establecido denominar *cine* a la más pequeña partícula de movimiento aislable y cargada de valor diferencial; mientras que, a través de pruebas de comunicación, ha establecido la existencia de unidades semánticas más vastas, en las que las combinaciones de dos *cines* dan lugar a una unidad de significado más complejo, llamada *cinemorfo*. De esto es fácil entrever la posibilidad de una más profunda *sintaxis cinésica* que ponga de relieve la existencia de grandes unidades sintagmáticas codificables. Sin embargo, ahora nos interesa observar sólo una cosa: aunque allí donde presumíamos una espontaneidad vital, existe cultura, convención, sistema, código y, por consiguiente, ideología (a montones). También aquí la semiología triunfa a su propia manera, que consiste en traducir la naturaleza en sociedad y cultura. Y si la *prosémica* es capaz de estudiar las relaciones convencionales y significativas que regulan la simple distancia entre dos interlocutores, las formalidades mecánicas de un beso, o la cota de lejanía que hace de una despedida un desesperado adiós en lugar de un hasta luego, es que todo el universo de la acción que el cine transcribe *ya es universo de signos*.

Una semiología del cine no puede tratar de ser sólo la teoría de una transcripción de la espontaneidad natural; se apoya sobre una cinésica, estudia las posibilidades de transcripción icónica y establece en qué medida una gesticulación estilizada, propia del cine, no influye sobre códigos cinésicos existentes, modificándolos. Evidentemente el film mudo había debido enfatizar los cines normales; los films de Antonioni, en cambio, parecen atenuar la intensidad; en ambos casos la cinésica artificial, debida a exigencias estilísticas, incide sobre costumbres del grupo que recibe el mensaje cinematográfico y modifica sus códigos cinésicos. Este es un argumento interesante para una semiología del cine, así como

el estudio de las transformaciones, de las conmutaciones, de los umbrales de reconocibilidad de los cines. Pero en todo caso ya estamos en el círculo determinante de los códigos, y el film no nos aparece como la devolución milagrosa de la realidad, sino como un lenguaje que habla otro lenguaje preexistente, ambos interaccionados por sus sistemas de convenciones.

Sin embargo, es igualmente claro, en este punto, que la posibilidad de examen semiológico se inserta profundamente al nivel de esas unidades gestuales que parecían elementos ulteriormente analizables de la comunicación cinematográfica.

### 3. Crítica del punto 3

Pasolini afirma que la lengua del cine tiene una doble articulación, aunque ésta no corresponda a la de la lengua. Y a este respecto introduce algunos conceptos que vamos a analizar:

a) Las unidades mínimas de la lengua cinematográfica son los distintos objetos reales que componen un encuadre.

b) Estas unidades mínimas, que son las formas de la realidad, serán llamadas *cinemas*, por analogía con *fonemas*.

c) Los cinemas se componen de una unidad más vasta, que es el encuadre y que responde al *monema* de la lengua verbal.

Estas afirmaciones se deben corregir como sigue:

a 1) Los distintos objetos reales que componen un encuadre son los que ya hemos llamado semas icónicos, y hemos visto cómo no son hechos reales, de significado inmediatamente motivado, sino efecto de convencionalización; cuando reconocemos un objeto, a una configuración significante atribuimos un significado sobre la base de códigos icónicos. Dando a un presunto objeto real la función de significante, Pasolini, como ya observaba el año pasado Vittorio Saltini, no distingue claramente entre signo, significante, significado y referente; y si hay

algo que la semiología no puede aceptar es que se sustituya el referente por el significado.

b 2) De cualquier modo estas unidades mínimas no son definibles como equivalentes de los fonemas de la lengua. Como veremos en el estudio que sigue, los fonemas son elementos en los que se descompone el monema (que es una unidad de significado) y que *no constituyen porciones del significado descompuesto*.

Los cinemas de Pasolini (imágenes de distintos objetos reconocibles), en cambio, todavía son unidades de significado.

c 3) Esa unidad más vasta que es el encuadre no corresponde al monema, porque más bien corresponde (Metz ya lo había dicho) eventualmente al enunciado (ejemplo: aquí hay un maestro alto y rubio visto de perfil, con gafas, vestido a cuadros, que está hablando a diez alumnos sentados de dos en dos en bancos de madera carcomida, etc.).

¿Por qué criticamos la nomenclatura de Pasolini? Porque o se quiere someter un código al análisis de sus articulaciones o no. Si no se quiere (como hace Metz) basta admitir que el cine parte de la combinación de unidades inanalizables (como el *plano*, no fijo, continuo, motivado, análogo a la realidad que reproduce) y buscar los códigos a nivel de las grandes unidades sintagmáticas. Pero si se quiere buscar una «lengua» del cine (y creo que la empresa de Pasolini tenía un sentido) entonces es necesario proceder con el mismo rigor con el que hasta ahora hemos analizado otros códigos no verbales.

Antes de volver a exponer algunas proposiciones semiológicas acerca del código cinematográfico estoy obligado a referirme a las investigaciones de Luis Prieto sobre las distintas articulaciones de los códigos.

### Tercera parte

#### Códigos y articulaciones

*Es un error creer:* 1) que todo acto comunicativo se basa en una «lengua» afín a los códigos del lenguaje verbal; 2) que toda lengua debe tener dos articulaciones fijas. *Y es más productivo subscribir:* 1) que todo acto comunicativo se basa en un código; 2) que todo código necesariamente no tiene dos articulaciones fijas (que no tiene dos; que no son fijas).

Se indica como «segunda articulación» el nivel de aquellos elementos que no constituyen factores del significado denotado o connotado por los elementos de la primera articulación, pero que sólo tienen valor diferencial (posicional y oposicional); y se decide llamarles *figuras* (dado que, abandonado el modelo de la lengua verbal, no se les puede llamar fonemas); los elementos de primera articulación (monemas), en cambio, serán *signos* (significantes que denotan o connotan un significado).

Como ya se ha dicho, en cambio definimos el *sema* como un signo particular cuyo significado corresponde no a un signo, sino a un enunciado de la lengua.

Por lo tanto, nos encontramos en presencia de *figuras, signos y semas* (todos los presuntos signos visibles en realidad son semas).

Es posible encontrar semas descomponibles en figuras, pero no en signos; es decir, descomponibles en elementos de valor diferencial y, sin embargo, por sí solos desprovistos de significado.

Está claro que los elementos de articulación son las figuras (articulables en signos) y los signos (articulables en sintagmas). Dado que la lingüística se detiene en los límites de la frase, nunca se ha planteado el problema de una sucesiva articulación. Por lo tanto, aun siendo indudablemente posible encontrar semas enlazables entre sí, no se puede hablar de una sucesiva articulación, porque

ya estamos a nivel de la infinita y libre combinabilidad de las cadenas sintagmáticas. Así es posible que sobre un trozo de calle se combinen varios semas (señales de tráfico) para comunicarnos, por ejemplo: «sentido único-prohibidas las señales acústicas-prohibido el paso de camiones», pero aquí no estamos frente a una articulación sucesiva de los semas para formar unidades semánticas codificables: estamos frente a un «discurso», a una cadena sintagmática compleja.

Ahora trataremos más bien de hacer una lista de los distintos tipos de códigos con distintos tipos de articulaciones.

*A. Códigos sin articulación:* prevén semas no ulteriormente descomponibles.

Ejemplos:

1) Códigos de sema único (por ejemplo, el bastón blanco del ciego: su presencia significa «soy ciego», mientras que su ausencia necesariamente no tiene significado alternativo, como, sin embargo, puede suceder a los códigos de significante cero).

2) Códigos de significante cero (la enseña de almirante sobre una nave: su presencia significa «presencia del almirante a bordo» y su ausencia «ausencia del almirante a bordo»; las luces de dirección del automóvil, donde la ausencia de luz significa «sigo derecho»...).

3) El semáforo (cada sema indica una operación a cumplir; los semas no son articulables entre sí para formar un signo más complejo, ni son descomponibles).

4) Líneas de autobuses con números de una cifra o con letras del alfabeto.

*B. Códigos con la segunda articulación únicamente:* los semas no son descomponibles en signos, sino en figuras que no representan fracciones de significado.

Ejemplos:

1) Líneas de autobuses con dos números: por ejemplo, la línea «63» significa «recorrido desde el lugar X

al lugar Y»; el sema es descomponible en figuras «6» y «3», que no significan nada.

2) Señales con banderitas navales: están previstas distintas figuras, representadas por distintas inclinaciones del brazo derecho o del brazo izquierdo; dos figuras se combinan para formar una letra del alfabeto; esta letra, sin embargo, no es un signo, porque desprovista de significado solamente adquiere significado si es considerada elemento de articulación del lenguaje verbal y es articulada según las leyes de la lengua; sin embargo, dado que puede ir cargada de un valor significativo en clave, se convierte en un sema que denota una proposición compleja.

C. *Códigos con la primera articulación únicamente:* los semas son analizables en signos, pero no ulteriormente en figuras.

Ejemplos:

1) La numeración de las habitaciones de un hotel: el sema «20» comúnmente quiere decir «primera habitación del piso segundo»; el sema es descomponible en el signo «2», que significa «piso segundo», y el signo «0», que significa «primera habitación»; el sema «21» significará «segunda habitación del piso segundo», etc.

2) Señales de tráfico de sema descomponible en signos comunes a otras señales: un círculo rojo que contiene en un campo blanco el esquema de una bicicleta significa «prohibido para los ciclistas», y es descomponible en el signo «círculo rojo», que significa «prohibido», y en el signo «bicicleta», que significa «ciclista».

3) Numeración decimal: al igual que la numeración de las habitaciones de un hotel, el sema de varias cifras es descomponible en signos de una cifra que indican, según su posición, las unidades, las decenas, las centenas, etc.

D. *Códigos con dos articulaciones:* semas analizables en signos y éstos en figuras.

Ejemplos:

1) Las lenguas: los fonemas se articulan en monemas y éstos en sintagmas.

2) Números telefónicos de seis cifras: al menos aquellos descomponibles en grupos de dos cifras cada una de las cuales indica, según su posición, un sector de la ciudad, una calle, una manzana; mientras que cada signo de dos cifras es descomponible en dos figuras carentes de significado.

Prieto enumera otros tipos de combinaciones, como los códigos de los semas descomponibles en figuras entre las cuales alguna aparece sólo en un significante. De todos estos tipos de códigos, útiles de distinguir a los fines de una lógica de los significantes o semiología, como es la de Prieto, a nosotros, por ahora, nos basta retener una característica importante, que nos permite reunirlos en la categoría E.

E. *Códigos con articulaciones móviles*: de éstos sólo damos algunos ejemplos.

1) La música tonal: los sonidos de la gama se articulan en signos dotados de significado musical (sintáctico y no semántico), como los intervalos y los acordes; éstos se articulan ulteriormente en sintagmas musicales; pero, dada una sucesión melódica, reconocible cualquiera que sea el instrumento (y, por lo tanto, el timbre) con que es interpretada, si cambio en todos los sonidos de la melodía —de manera vistosa— el timbre, ya no oigo la melodía, sino que oigo una relación de timbres; por lo tanto, el sonido cesa de ser rasgo pertinente y se convierte en variante facultativa, mientras se hace pertinente el timbre. En otras circunstancias el timbre, en lugar de figura, puede convertirse en signo cargado de connotaciones culturales (del tipo: cornamusa = pastorilidad).

2) Las cartas de juego: en las cartas de juego tenemos elementos de segunda articulación (los semas o colores) que se combinan para formar signos dotados de significado respecto al código (el siete de corazones, el as de picas...); éstos se combinan en semas del tipo «full, póker, escalera de color». En este límite el juego

de cartas sería un código con dos articulaciones: pero es necesario observar que existen en el sistema de los signos sin segunda articulación signos iconológicos como «rey» o «caballo»; signos iconológicos no combinables en semas en unión de otros signos, como el comodín, o en ciertos juegos la sota de piques; que las figuras se distinguen a su vez por la forma y por el color, y entre juego y juego es posible elegir como rasgos pertinentes una u otra; por consiguiente, en un juego en el que los corazones tengan valor preferencial sobre los piques, las figuras ya no están privadas de significado, pueden entenderse como *semas* o como *signos*, etc. En el sistema de las cartas es posible introducir las más variadas convenciones de juego (hasta las de la adivinación) por las que la jerarquía de las articulaciones puede cambiar.

3) Los grados militares: donde la segunda articulación es móvil; por ejemplo, el sargento se distingue del sargento mayor porque el signo-grado se articula en dos figuras representadas por dos triángulos sin base; pero el sargento se distingue del cabo no por el número o la forma de los triángulos, sino por el color. Algunas veces se convierten en rasgos pertinentes la forma o el color. Para los oficiales, el signo «estrellita», que denota «oficial subalterno», se articula en un sema «tres estrellitas», que denota «capitán». Pero si estas tres estrellitas están circunscritas por un marco de oro a lo largo del borde de la hombrera, entonces las estrellitas cambian de sentido: porque es la raya la que denota «oficial superior», mientras las estrellitas denotan «grado en la carrera de oficial superior», y tres estrellitas encuadradas por la raya denotarán «coronel» (el mismo fenómeno ocurre con las hombreras de los generales, donde desaparece la raya y aparece el fondo blanco). Los rasgos pertinentes están al nivel del signo, pero son móviles de acuerdo con el contexto. Naturalmente, se podría considerar el sistema bajo un perfil distinto, mejor dicho, bajo varios perfiles distintos. He aquí algunas posibilidades:

a) Existen más códigos de los grados, para gradua-

dos, para oficiales subalternos, para suboficiales, para oficiales superiores, para generales, etc.; y cada uno de estos códigos confiere un significado distinto a los signos que usa; en este caso tendremos códigos de primera articulación y basta.

*b)* Raya y fondo blanco son semas de significante cero; la ausencia de raya significa entonces oficial subalterno, mientras las estrellitas indican «grado de carrera» y se combinan para formar semas más complejos como «oficial de tercer grado —capitán—».

*c)* Las estrellitas son rasgos pertinentes (figuras) carentes de significado del código «grados de oficiales». Combinándose entre sí proporcionan signos del tipo «oficial de tercer grado al nivel denotado sobre el fondo» (que, en efecto, es un signo que denota «tercero»), mientras la raya de contorno, o la ausencia de raya, o el fondo blanco, son semas de significante cero que establecen los tres niveles «oficial subalterno, oficial superior, generales»; y sólo por el sema en que se inserta el signo producido por la combinación de las estrellas adquiere su significado completo. Pero en tal caso tendremos la combinación de un código sin articulación (que considera semas de significante cero) con un código de dos articulaciones (estrellas); o la inserción, en un código de dos articulaciones, de un sema de significante cero, para denotar un significado bastante simple, expresable con un solo signo de la lengua verbal, como capitán o coronel (salvo los casos en que el sintagma semántico denota: general de cuerpo de ejército)<sup>1</sup>.

Todas estas alternativas están propuestas simplemente para indicar la dificultad de querer establecer en abstracto los niveles de articulación de algunos códigos. Lo importante es no esforzarse en querer identificar un número fijo de articulaciones en relación fija. Según el punto de vista, lo que se considera un elemento de primera articulación puede convertirse en elemento de segunda, o viceversa.

## Cuarta parte

### Las articulaciones del código cinematográfico

Dicho esto, ¿es posible que existan códigos con más de dos articulaciones? Veamos cuál es el principio de economía que preside el uso de las dos articulaciones de una lengua: poder disponer de un altísimo número de *signos*, combinables entre sí, usando —para componerlos— un número reducido de unidades, las *figuras*, que funcionan combinándose en unidades significantes distintas, pero que por sí solas no están cargadas de significado, y tienen únicamente valor diferencial.

¿Entonces qué sentido tendría encontrar una tercera articulación? Resultaría útil en el caso en que la combinación de los signos se pudiera deducir de una especie de *hipersignificado* (y uso el término por analogía con hiperespacio, para definir algo que no es descriptible en términos de geometría euclíadiana) que en absoluto se obtiene combinando signo con signo —pero tal que, una vez identificado, los signos que lo componen no aparezcan como sus fracciones, sino desempeñando en comparación la misma función que las figuras desempeñan en comparación con los signos—. En un código de tres articulaciones habría, por lo tanto: *figuras* que se combinan en signos, pero no son parte de su significado; *signos* que se combinan eventualmente en *sintagmas*; elementos «X» que nacen de la combinación de signos, que no son parte de su significado. Tomada por sí sola, una figura del signo verbal «perro» no denota una parte del perro; así, tomado por sí solo, un signo que entre a componer el elemento hipersignificante «X» no debería denotar una parte de lo que «X» denota.

Ahora se asume que el código cinematográfico es *el único en el que aparece una tercera articulación*.

Pensemos incluso en el encuadre indicado por Pasolini: un maestro que habla a los escolares de un aula.

Considerémosle al nivel de uno de sus fotogramas, sincrónicamente aislado del flujo diacrónico de las imágenes en movimiento. He ahí un sintagma en el que identificamos como partes componentes:

a) Semas que se combinan sincrónicamente entre sí; son semas como «un hombre alto y rubio está aquí vestido de claro, etc.». Estos semas son eventualmente analizables en signos icónicos más pormenorizados, como «nariz humana», «ojos», «superficie cuadrada», etc., reconocibles sobre la base del sema como contexto que les confiere su significado contextual y los carga tanto de denotaciones como de connotaciones. Estos *signos*, en base de un código perceptivo, podrían ser analizados como *figuras visuales*: «ángulos», «relaciones de claro-oscuro», «curvas», «relaciones figura-fondo».

Recordemos: puede ser necesario analizar el fotograma en dicho sentido y reconocerlo como un sema más o menos convencionalizado (algunos aspectos me permiten reconocer el sema iconográfico «maestro con escolares» y de diferenciarlo del eventual sema «padre con muchos hijos»): pero esto no quita, como se ha dicho, que exista la articulación, más o menos analizable, más o menos digitalizable.

Si debiésemos reproducir esta doble articulación según las convenciones lingüísticas corrientes, podremos recurrir a dos rectas perpendiculares:

presunta *figura icónica*  
 (sacada de los códigos perceptivos)  
 constituye un paradigma del que  
 se seleccionan unidades a componer en



*signos icónicos combinables en semas icónicos combinables en fotogramas*

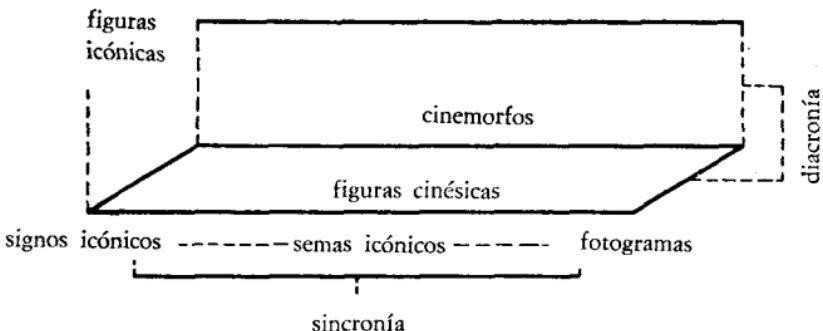
Pero pasando del fotograma al encuadre, los personajes realizan gestos: los *iconos* generan *cines*, a través de un movimiento diacrónico, y los *cines* se componen en *cinemorfos*. Sólo que en el cine sucede algo más. En efecto, la cinésica se ha planteado el problema de si los *cinemorfos*, unidades gestuales significantes (y, por consiguiente, si quieren, equiparables a los monemas, y de cualquier modo definibles como *signos cinésicos*), pueden ser descompuestos en *figuras cinésicas*, es decir, en *cines*, porciones discretas de *cinemorfos* que no sean porciones de su significado (en el sentido en que tantas pequeñas unidades de movimiento, desprovistas de sentido, pueden componer diversas unidades de gesto provistas de sentido). Ahora la cinésica encuentra dificultad para identificar momentos discretos en el *continuum* gestual.

Pero la cámara no. La cámara *descompone los cines exactamente en tantas unidades discretas que por sí solas todavía no pueden significar nada*, y que tienen valor diferencial respecto a otras unidades discretas. Si subdivido en muchos fotogramas dos gestos típicos de la cabeza, como el signo «no» o el signo «sí», encuentro muchas posiciones distintas que no puedo identificar como posiciones de los cines «no» o «sí». En efecto, la posición «cabeza inclinada hacia la derecha» puede ser tanto la *figura* de un *cine «sí»* combinada con el *cine «indicación al vecino de la derecha»* (el *cinemorfo* sería: «digo sí al vecino de la derecha»), como la figura de un *cine «no»* combinada con un *cine «cabeza baja»* (que puede tener varias connotaciones y que se compone del *cinemorfo «negación con la cabeza baja»*).

Por lo tanto, la cámara me da figuras cinésicas privadas de significado, aislables en el ámbito sincrónico del fotograma, combinables en *cines* (o *signos cinésicos*) que a su vez generan *cinemorfos* (o *semas cinésicos*, sintagmas más vastos y adicionables al infinito).

Entonces sucede que, si quisiera representar en un diagrama esta situación, no podría recurrir a los ejes bidimensionales, sino a una representación tridimensional. En efecto, los signos icónicos combinándose en *semas* y

dando origen a fotogramas (según una línea sincrónica continua) generan al mismo tiempo una especie de plano en profundidad, de espesor diacrónico, que consiste en una porción del movimiento total en el interior del encuadre; movimientos que, por combinación diacrónica, generan otro plano, perpendicular a éste, que consiste en la unidad de gesto significativo.



¿Qué sentido ha atribuido al cine esta triple articulación?

Las articulaciones se introducen en un código para poder comunicar el máximo de acontecimientos posibles con el mínimo de elementos combinables. Son soluciones de economía. En el momento en que establece los elementos combinables se empobrece indudablemente el código, respecto a la realidad que pone en forma; en el momento en que se establecen las posibilidades combinatorias se recupera *un poco* de esa riqueza de sucesos que se deben comunicar (la más dúctil entre las lenguas siempre es más pobre que las cosas que quiere decir, de otro modo no sucederían fenómenos de polisemia). Esto hace que apenas nombramos la realidad tanto a través de una lengua verbal como a través del pobre código sin articulaciones del bastón de ciego, empobrecemos nuestra experiencia; pero éste es el precio a pagar por perderla comunicar.

El lenguaje poético, haciendo ambiguos los signos, precisamente trata de obligar al destinatario del mensaje a recuperar la riqueza perdida, a través de la introducción violenta de más significados copresentes en un solo contexto.

Habituados como estamos a códigos sin articulaciones o, al máximo, de dos articulaciones, la súbita experiencia de un código de tres articulaciones (que, por lo tanto, permite interpolar mucha más experiencia que cualquier otro código) nos da esa extraña impresión que el protagonista bidimensional de *Flatlandia* probaba cuando era puesto en presencia de la tercera dimensión...

Esta impresión ya la tendríamos si en el contexto de un encuadre se realizase un solo cine; en realidad, en el flujo diacrónico de los fotogramas se combinan, en el interior de un fotograma, más figuras cinésicas, y en el transcurso del encuadre más cines combinados en cinemorfos y más cinemorfos relacionados entre sí, en una riqueza contextual que indudablemente hace de la cinematográfica un tipo de comunicación más rica que la palabra; porque en la cinematográfica, como ya en el sema icónico, los distintos significados no se subsiguen a lo largo del eje sintagmático, pero aparecen copresentes, y reaccionan recíprocamente, haciendo brotar varias connotaciones.

Además se añade (y esto es un hecho capital que hasta ahora no he citado, porque mi discurso quedaba más acá) que la impresión de realidad dada por la triple articulación visual se complica con las articulaciones complementarias de los sonidos y las palabras (pero estas consideraciones ya no se refieren al código cinematográfico, sino a una semiología del mensaje filmico).

De todos modos basta con que nos detengamos en la existencia de la triple articulación: y el shock es tan violento que, frente a una convencionalización más rica, y, por consiguiente, a una formalización más muelle que todas las otras, creemos encontrarnos frente a un lenguaje que nos restituye la realidad.

Es una impresión legítima, pero que puede empujarnos a admisiones metodológicas erradas; a ver un *continuum* espontáneo, vital, análogo al real, allí donde, sin embargo, todavía hay cultura, codificación, convención, combinación de elementos discretos, aunque no nos parezcan discretos, y quizás jamás nos lo parezcan, así como no nos lo parecen los protones y los electrones, y también sabemos que deben existir, y elaboramos modelos teóricos para describirlos y solicitarlos.

Este paralelo con las ciencias físicas no es casual: también allí las presunciones de vitalidad y armonía, de contigüidad y de continuidad, se sustituyen con postulados de formalizabilidad, discreción, componibilidad y discontinuidad, y se disuelve lo analógico en digital, lo cualitativo en cuantitativo (aquel cuantitativo que, según Engels, acumulándose y combinándose genera la cualidad).

La semiología no trabaja para reducir lo cualitativo a cuantitativo, porque no debe llegar hasta ese nivel de análisis: sin embargo, reduce lo continuo a un sistema de diferencias, y así encuentra, tras la vitalidad, el cálculo ancestral o inmediato de la cultura que ha ordenado los modos de pensar y de ver el mundo en *maneras de decirlo*. Encuentra, a las espaldas de las retóricas, las ideologías. Y aunque no debe detenerse en ese punto, sino que debe investigar cómo de los códigos se pasa a su impugnación, por lo menos nos permite saber de qué sistemas de determinaciones partimos cuando decidimos emitir un mensaje.

Pertenece a la cátedra de Estética en la Universidad de Roma y es, al igual que Metz y otros autores modernos, un especialista en problemas de lingüística y semiología, principalmente en lo que se refiere a la aplicación de esta última al arte contemporáneo. Se distingue por la gran solidez teórica que suele presidir sus escritos. Entre sus principales obras se encuentran los dos volúmenes siguientes: «La crisi semantica delle arti» y «Semiótica ed estetica». Es precisamente en este volumen donde se recogen sus principales estudios sobre el lenguaje cinematográfico.

### Contenido y significado en la obra cinematográfica

Una primera y obvia distinción entre «contenido» y «significado» —en espera de definir mejor los términos en juego, eliminando eventualmente el equívoco «conte-

nido»— se coloca en los siguientes términos. Un film dado presenta «inmediatamente» (a menos, naturalmente, de un aumento cultural lingüístico implícito, que puede ser supuesto a cualquier nivel arbitrario, máximo o mínimo) un carácter y un grado de «legibilidad»: por ejemplo, ciertas imágenes, ciertos sonidos, ciertas situaciones, una cierta trama. Nosotros podemos coger este «contenido inmediato» (así como también sucede con un texto verbal, en la medida en que precisamente es legible), y sin embargo podemos preguntarnos ulteriormente: ¿qué «significa» todo esto? Más allá de la legibilidad pura y simple, nosotros también pretendemos saber en qué consiste ese «de más» que finalmente constituye el auténtico «significado» del film en cuestión. No me refiero solamente o sobre todo a los films de difícil interpretación, en los que se ve, se siente, se entiende (desde el punto de vista de la mera legibilidad) lo que se representa sobre la pantalla, pero no se logra dar una interpretación unitaria, global y creíble. Incluso un film de interpretación aparentemente fácil, como (por poner un ejemplo clásico) *City Lights* de Chaplin, puede igualmente prestarse bien a aquella pregunta ulterior: el film es claro en su unidad dramática, lo aceptamos como una historia cómico-amarga provista de coherencia y no necesita en absoluto, sobre los primeros por lo menos, ser juzgado en su existencia ante el gusto y las costumbres de nosotros espectadores, y sin embargo todavía es posible (como de hecho ha sucedido, y no sólo a nivel de la desmesurada literatura chapliniana) preguntarnos qué significa, es decir, por ejemplo, cómo debe ser interpretado el personaje de *Charlot*, cuál es el sentido de sus aventuras, qué representa en el contexto de la sociedad en que vive cinematográficamente y en el contexto de la sociedad en que vive el film.

¿Acaso se debe decir que «lectura» e «interpretación», «contenido» y «significado» sólo son dos momentos de un mismo proceso que puede ser analizado en dos o más momentos distintos, pero que en realidad es continuo de forma, que en el límite superior lectura e in-

terpretación coincidirían? Ciento es que si se elimina toda exigencia analítica, se puede decir esto y lo otro. Y también es verdad, por otra parte, que no pueden ser fijadas objetivamente y de forma inderogable las características de los dos momentos aquí indicados. Pero lo que importa no es su individuación material, sino su individuación funcional. Es posible que lo que es interpretación para un espectador medio, sea simplemente lectura para un espectador más culto, más inteligente y sensible; pero entre ambos casos se supone, respectivamente, un momento precedente y un momento sucesivo: el primer espectador tiene detrás el momento de la lectura y el segundo espectador tiene delante el momento de la interpretación.

Esta aparente, y aparentemente inútil, complicación puede ser entendida sólo si se sale de la ilusión de que un mensaje cualquiera (verbal o no verbal) es algo concluido en sí, autorrevelándose, o —que es casi lo mismo— algo para explicar *solamente* como una selección-combinación por un código, dado como código concluido en sí mismo y autorrevelándose. En hipótesis un código semejante, suspendido en el vacío como un todo perfectamente satisfecho de sí y no necesitado de ulteriores dilucidaciones, aportes y convencionalizaciones, y en cambio no como un código diferencial o una «estructura de transformación»; desde luego, cualquier mensaje que dependa de él puede y debe ser leído-interpretado *solo* en relación con este código: una relación única, a determinar una vez por todas, de modo que la tarea sea definitivamente clara y no se piense más en ella. Pero las cosas no parecen estar así, ni en el caso del lenguaje verbal ni en el caso del lenguaje no verbal o de los lenguajes «mixtos» o «no homogéneos», como es el lenguaje fílmico. La actividad lingüística no es solamente una actualización de posibilidades ya establecidas, sino también —al mismo tiempo— una actividad que actualiza las posibilidades nuevas que se determinan por el simple hecho de que un mensaje ha sido producido y de que se proyecta inmediatamente al nivel (oportuno)

del sistema potencial. Sin embargo, es necesario referirse, a este propósito, no solamente al problema ya clásico de las relaciones lengua-palabra, potencialidad-actuallidad, institucionalidad-productividad lingüística, sino más en particular también a la teoría, igualmente distinguida, de las funciones del lenguaje, ya presentes en la famosa *Tesis del 29* del Círculo Lingüístico de Praga y sucesivamente sistematizadas por R. Jakobson (en el citadísimo *Linguistics and Poetics*). El propio Jakobson ha demostrado, me parece de manera definitiva, que todo acto lingüístico es también un acto metalingüístico, o que está siempre presente —en forma explícita o implícita— la llamada «función metalingüística». Si, mientras hablo, perdiera el sentido de la posibilidad de sustituir mis palabras por otras o de dar de mis palabras explicaciones distintas y ulteriores, perdería al mismo tiempo la conciencia de su sustituibilidad o similaridad, o sea la conciencia de la misma discursividad de mi hablar. En resumen, resbalaría inexorablemente en la afasia.

Así sucede también en el caso del film, cuya lectura supone siempre la posibilidad de una lectura de una lectura (es decir, de una interpretación), etc. No existe un momento en que este proceso puede ser parado de derecho (que, en verdad, de hecho lo paramos siempre antes de lo lícito), porque no existe un momento en que sea posible integrar la serie total de las lecturas y de las interpretaciones en un discurso único, correspondiente a un código supremo e irrelacionado, satisfecho de sí, un universo definido de posibilidades lingüísticas. He aquí que, desde este punto de vista, la diferencia entre, por ejemplo, contenido-trama y significado del film comienza a ser un poco menos trivial. (Para evitar equívocos, querría aclarar —aunque esto debería ser de hecho superfluo— que el proceso indefinido lectura-interpretación no tiene absolutamente nada que ver con el proceso infinito de tipo idealista, por el que el acto lingüístico es creación y su lectura creación de la creación y etcétera. Aquí se quiere simplemente poner en evidencia el carácter dinámico, pero no por esto menos instituciona-

lizado e institucionalizante, del lenguaje; mientras es evidente, desde un punto de vista histórico, si no teórico, que el proceso no es en absoluto infinito, y ni siquiera indefinido, y que de vez en cuando se para en el justo punto del mismo proceso, en la interpretación históricamente totalizante, en función de una situación real que impone límites precisos. En este sentido, también se puede delimitar materialmente el confín de la lectura y el confín de la interpretación, y aceptar como pacífica la repetibilidad, tal o cual, de una lectura dada y de una interpretación dada: lo que el idealismo no acepta en cambio como línea de principio.)

Todo esto, por otra parte, podría hacer pensar que entre lenguaje薄膜ico y lenguaje verbal no existe ninguna diferencia, y que las observaciones hechas poco antes pueden, por consiguiente, valer incondicionalmente también para el lenguaje薄膜ico. No es así. La relación lectura-interpretación no se coloca del mismo modo, aunque sólo sea porque en este caso el momento de la interpretación, la componente «metalingüística», se manifiesta a través de medios lingüísticos distintos a aquellos a través de los que se manifiesta el film y nosotros mismos lo leemos: del lenguaje薄膜ico, en efecto, traspasamos propiamente al lenguaje verbal. Al contrario, desde el punto de vista de la función metalingüística del lenguaje verbal, lenguaje-objeto y metalenguaje son, en lo que respecta a los medios empleados, el mismo e idéntico lenguaje (sólo diversamente funcionalizado y utilizado). Por esto es útil una confrontación, aunque todavía sea sumaria, pero apenas más esmerada, entre la noción de significado tal como puede estar referida al lenguaje薄膜ico y la noción de significado (o de significados) del lenguaje verbal. Aclaro rápidamente que el empleo de algunos términos-clave, en esta relación, no siempre corresponde al empleo corriente, incluso científico, bastante fluctuante del resto. (Entendiendo que toda diferencia, de la que puede nacer cualquier equívoco, será poco a poco aclarada y definida). El problema del significado es, como es sabido, uno de los más com-

plicados, o desde luego de los más equívocos, que se presentan al lingüista. Bastará llamar la atención sobre el gran número de términos que indican el concepto: así tenemos, por ejemplo, «significado», «significación», «valor», «sentido», «contenido», «imagen», «concepto», «cosa», «referente», etc., sin que siempre sea clara la diferencia o el nivel en que es legítimo utilizar uno u otro. No se trata de una simple falta de acuerdo terminológico (que no comportaría graves dificultades), sino de un desacuerdo más profundo, dependiente de la desigual integración de dos o más niveles distintos en vista de hipótesis y finalidades científicas disconformes. En este punto, y mediante convenciones terminológicas del todo provisionales, distinguiré, teniendo en cuenta los estudios actuales, cuatro niveles de significado: 1) el significado como significado morfemático-gramatical; 2) el significado como significado semántico; 3) el significado como significado convencional-formalizado, y, por último, 4) el significado contextual.

Está claro que la distinción definitiva de estos cuatro niveles puede dejar insatisfecho a quien busca un método científico único, unitario y sólo internamente articulado. Esta es la razón por la que, por parte de los lingüistas, se ha intentado frecuentemente unificar los niveles y términos distintos. Se trata, ciertamente, de una exigencia metodológica válida como línea de principio: en el sentido en que puede estimular a no calmarse en distinciones pacíficas y a no renunciar a la posibilidad de vislumbrar, más allá de las distinciones adquiridas, relaciones más profundas, más simples y más generales. Sin embargo, una exigencia metodológica es válida sólo «regulativamente» y no «constitutivamente», es decir, no es de ningún modo un principio objetivamente válido y como tal inducir a rechazar toda plausible distinción: es más, en el estado de los estudios, creo que los cuatro niveles enunciados no son ulteriormente reducibles. Al menos por ahora, tenemos aquí la prueba de que la noción de significado no es en ningún modo una noción homogénea, aunque se ha intentado muchas veces —con

integraciones y eliminaciones—hacerla tal. Tomemos por ejemplo el caso de László Antal, el lingüista húngaro que sin duda es uno de los protagonistas más interesantes de los actuales estudios sobre el significado. Comienza por eliminar el «significado convencionalizado-formalizado», es decir, el significado científico o conceptual: aquí no estaremos más en el campo de la lingüística, sino precisamente en el de la ciencia. No sería necesario decir «significado», según Antal, sino «concepto». Elimina además lo que he definido como «significado contextual», que pertenece al estudio de la unidad de amplia extensión (de la proposición en sí) y no sería por esto mismo noción «lingüística». No sería necesario decir significado sino «contenido». Antal, después de este trabajo de eliminación, integra entre sí los dos niveles restantes: el «significado morfemático-gramatical» y el «significado semántico», que en él obviamente no tienen esta definición terminológica y por el contrario se indistinguen. Son simplemente el «significado» y denotan una «regla» (abstracta y fija) del «empleo de los signos». Este es, para Antal, el único significado de significado plausible, científico y rigurosamente lingüístico. Pero hay —me parece— una dificultad, ya advertida por otros y recientemente, en este caso específico, por L. Rosiello, presente en el resto en el mismo Harris, cuya noción «distributiva» de significado (es decir correspondencia entre significado y distribución de un signo, cuya hipótesis aparecía en *Structural Linguistics*) es bastante claramente lo que Antal tiene presente. El análisis distributivo de los morfemas (es decir de los signos portadores de significado; morfemas = todos los signos provistos de significado lexomático o gramatical, y de mínima extensión, según la definición en uso entre los lingüistas norteamericanos), es decir la reunión en clases de estos morfemas que tienen el mismo significado y la misma distribución, vale sin duda en el caso de los morfemas gramaticales (es decir los morfemas en el sentido europeo), pero no parece aportar ninguna contribución en el caso de los morfemas de otro tipo, es decir de las

unidades lexomáticas, para las que se deberá decir o que constituyen, cada una, una clase o que constituyen una clase en su totalidad. Me parece que un análisis distributivo que lleve a estas conclusiones: existe una sola clase contenido todas las unidades lexomáticas, o existen tantas clases cuantas son las unidades lexomáticas, cada una contenido un solo elemento, no logra identificar verdaderamente lo que nos importa, es decir, la determinación distributiva del significado de los morfemas lexomáticos. Esto quiere decir que es necesario introducir alguna diferencia entre significado morfemático-gramatical y significado lexomático (o semántico, como aquí se ha dicho). El primero parece analizar al nivel del «esquema» (aproximadamente, en el sentido de Hjelmslev), el segundo al nivel de la llamada «lengua natural».

Esto último me parece más cercano al «significado» kantiano (como «esquema» en sentido kantiano, que presenta el concepto) por su carácter de «monograma» de la imaginación o, diremos nosotros, de la percepción: así, por ejemplo, cuando Antal dice que el «león» es distinto para un niño, para un cazador, para un profesor de zoología, no a un nivel del significado lingüístico, que es idéntico para los tres, sino del concepto (kantianamente, del concepto empírico de que el esquema «león» es la presentación). Por demás, estas observaciones me parecen confirmadas por los desarrollos profundos que la lingüística harrisiana ha tenido junto a otro lingüista ilustre, Noam Chomsky, cuya contribución más importante —al menos con respecto a estos problemas— me parece consistir en haber puesto aparte el significado lexomático o semántico y en haber apuntado el significado morfemático-gramatical. El estudio riguroso y «universal» de la lengua por parte de la lingüística transformacional se dirige precisamente a las estructuras sintácticas y a la determinación de las condiciones de su «gramaticalidad».

Discurso en parte distinto, en parte análogo, respecto al de Antal, debería hacerse para Hjelmslev, que intenta

sin más integrar todos los niveles aquí distinguidos mediante la noción generalizada de «contenido», con la cual se individuan tanto las unidades contextuales de gran extensión y de grandísima extensión (por ejemplo: un libro entero, o el conjunto de todos los libros, o —al nivel de la máxima generalidad— el llamado «plano del contenido») como las unidades mínimas y lexomáticas (los «pleremas») y morfemáticas (los «morfemas», precisamente). El tipo de análisis hjelmsleviano, en efecto, parece ser en general (pero no lo parece en verdad) sobre todo formal y teórico. Así, en el caso de las obras literarias y al nivel de las unidades de gran extensión, una de las unidades exemplificadas es el «capítulo»; pero se trata precisamente de una unidad que es la clase de todos los capítulos existentes o potenciales, y que solamente consiste en afirmar la unidad de contenido de la clase-capítulo, tal que todo capítulo determinado puede ser expuesto en una serie de numerosas variantes a placer (entre las cuales, por ejemplo, las traducciones interlingüísticas, cuya posibilidad, en el caso específico de la literatura, es obtenida de este tipo de impostación teórica). Dado un determinado capítulo, analizado dicho capítulo en sus partes constituyentes, la conclusión no será naturalmente más verdadera, o será verdadera solamente al nivel de las unidades formales de contenido más pequeñas, puestas en evidencia poco a poco al avanzar el análisis.

Intentemos ahora volver gradualmente al problema del que hemos partido, sacando las conclusiones de las observaciones hechas más arriba y tratando de tener presente implícitamente analogías y diferencias respecto al lenguaje fílmico. Del primer nivel de significado (morfématico-gramatical) correspondiente a un método específico de investigación del lenguaje (una investigación «distributiva»), se puede individuar incluso un tipo o manera de presentarse del concreto mensaje verbal: el mensaje como simplemente legible, al grado mínimo de legibilidad, gramatical y sintáctica y no todavía semántica. Lo que se necesita en este caso es el dominio del sim-

ple «esquema» de la lengua, de sus estructuras sintáctico-gramaticales. Es una experiencia que hacemos todos los días, este aprovechar y producir estructuras sintáctico-gramaticales, sin aprovechar y producir algún sentido (o significado semántico). Pero algún significado siempre lo aprovechamos, un cierto ordenarse del mundo en correlación con el ordenarse del discurso. Cual sea la relación mundo-discurso, desde luego, podemos decirlo con pretensión de rigor científico sólo a condición de concebir dicha relación como una «correlación»: no relación entre «este» objeto y «este» elemento lingüístico, sino correlación entre dos sistemas en el interior de cada uno de los cuales solamente se puede hablar propiamente de relaciones entre elementos homogéneos. El significado se define en general y conceptualmente como correlación entre dos sistemas, uno lingüístico y uno no-lingüístico (para traer aquí únicamente la exemplificación más fácil, incluso no rigurosa), intermediario de las relaciones de los elementos singulares con los respectivos sistemas. En otras palabras, un mensaje cualquiera no es relacionable con cualquier fenómeno sino a través de la doble mediación (correlación) del sistema lingüístico y del sistema no-lingüístico al que pertenece el fenómeno. Al nivel ahora examinado, dicha correlación permite enfrentar una estructura sintáctico-gramatical con una estructura objetiva concebida, por ejemplo, en términos de organización sustantival, adjetival, desinencial, subordinada, coordinada, etc. En resumen, nosotros significamos el mundo en correlación con nuestro sistema lingüístico. En el caso de la ya famosa frase chomskiana (*Green ideas sleep furiously*) se puede decir que es legible (es decir, es gramatical) y precisamente provista de un significado gramatical (por ejemplo: existen objetos —«ideas»— en los que se unen una cualidad —*green*— y que cumplen una cierta acción —*sleep*— de una cierta forma —*furiously*—); y esto prescindiendo del hecho de que dicha frase pueda también recibir en condiciones distintas un significado semántico, por inusual que pueda ser (las ideas son verdes, las ideas-verdes duermen, las

ideas-verdes-duermen furiosamente), cuando forma parte de una poesía, *Two for max Zorn*, escrita en el 57 por Dell H. Hymes, y sea leída por un lector habitual de poesía. Que supone un mundo, a este nivel ulterior cualitativo y sensible concreto, cuyos elementos se asocian los unos a los otros. Este es el nivel del significado semántico, también en correspondencia con un específico tipo de análisis (la investigación «semántica», precisamente, según principios análogos a los del esquematismo kantiano) y con un sistema lingüístico (en este caso la «lengua») del que pueden ser seleccionados mensajes portadores de significados equívocos (según la terminología de Della Volpe). La equivocidad se da por la cualitatividad de este tipo de lenguaje, por la ausencia de definiciones apropiadas que hacen unívocos los términos y, por consiguiente, por su asociabilidad indefinida; y es cultivada, por consiguiente, no sólo al nivel de la organización automática o casual de cada mensaje (me refiero al lenguaje automatizado de los formalistas rusos y de los lingüistas pragueses, y al lenguaje «casual», es decir, privado de intencionalidad definitoria; para esto v. C. F. Voegelin, *Casual and Noncasual Utterances within Unified Structure*), sino a nivel del sistema que ofrece precisamente posibilidad de organizaciones semejantes: en verdad los actos lingüísticos de la vida cotidiana no son en absoluto automáticos (privados de conciencia intencional), casuales, privados de sentido o, desde luego, equívocos en sentido estrecho (confusos y contradictorios), sino son simplemente los únicos mensajes posibles en función de un sistema organizado así. Lo cual es, me parece, un tipo de interpretación correcta de los análisis dellavolpianos. Se dice lo mismo del significado convencional-formalizado y del significado contextual, a los que se podría extender oportunamente las observaciones ya hechas. No se trata, en estos dos casos, de organizaciones arbitrarias al nivel del mensaje, sino de actualizaciones hechas posibles por sistemas potenciales funcionalmente distintos. En el caso del significado convencional-formalizado (significado unívoco o científico) tenemos

que hacer con un sistema (un «código», analizable mediante una investigación lógico-epistemológica) de elementos lingüísticos determinados mediante definiciones (está claro, sin embargo, que dichas definiciones pertenecen sólo en parte al código, puesto que los propios elementos primeros caen más bien en el ámbito de la «lengua», caracterizada por un estatuto objetivo y cualificado que es al mismo tiempo un límite insuperable, aunque indeterminable materialmente, por la actividad definitoria tendente idealmente a una absoluta transparencia lógico-lingüística); y es precisamente este código en su integridad al consentir una mediación entre lenguaje y realidad, o al permitirnos un conocimiento científico del mundo. Es decir, el significado como una forma todavía distinta de relatarnos el mundo, que se configura estructurado de manera homóloga al lenguaje empleado (es decir, de forma «conceptual»). Un salto análogo de significado lo tenemos en el caso del significado contextual, que se presenta como orgánico y como provisto de un «de más» respecto a los contextos (o mejor: a los mensajes) disorgánicos. Antal ha criticado severamente este «de más» contextual, afirmando que el significado (lingüístico) de una proposición no es más que la pura y simple suma de los significados de los signos que la constituyen. Pero, aparte el hecho de que poco más allá de la proposición ha debido abandonar esta noción de significado-suma y reintroducir de alguna manera el «de más» contextual en la forma y con la noción de «contenido», está el hecho —a mi parecer— de que sus críticas a los contextualistas son válidas sólo en la medida en que ellos conciben dichos «de más» como algo misterioso, creativo, reflejando sin saberlo principios propios de la lingüística idealista. El «de más» es tan sólo respecto a otros niveles de significado, pero en sí no es otro que un tipo especial de organización del mensaje justificado por un sistema que incluye en sí los principios generales de dicha organización. Una vez más el polisentido dellavolpiano es cultivado, a mi parecer, a nivel sistemático, y no de la simple organización arbitraria del men-

saje como tal (de la «lengua» y no de la «palabra»), si es verdad (como creo) que la llamada «preñanza» no debe ser confundida con la «ambigüedad» de un Empson, por ejemplo. El sistema (que podremos llamar esta vez «norma-uso», adoptando la terminología hjelmsleviana) contiene en sí los principios de la contextualización, es decir, prevé, en cierto sentido, la posibilidad de que los elementos lingüísticos, combinándose en mensaje, reaccionen uno sobre otro, se determinen contextualmente, se enriquezcan, se modifiquen. El acercamiento de dos significados aparentemente distantes entre sí y la determinación de un significado contextual nuevo no sería posible, sino por arte de magia, sin un principio de posibilidad inter-relacional e inter-determinante que preceda al acto lingüístico. Un mensaje de este género se compara, también él, al mundo o a la realidad a través de la mediación del sistema, y el mundo o la realidad de la que éste es correlato se presenta a su vez como algo orgánico, donde las cosas actúan una sobre otra y se modifican. Sólo una suposición de este género puede justificar el hecho de que en el mundo, una vez alcanzada la edad de la razón, todavía se haya hecho poesía, literatura o arte. Diré más: sólo a través de esta suposición se puede comprender no sólo que existan contextos así organizados internacionalmente, sino también que mensajes distintamente organizados puedan ser leídos en forma de contextos. Esto significa también que los cuatro niveles de significado considerados son, sin embargo, siempre niveles funcionales, y que, por consiguiente, en cada uno de ellos está presente algo de los otros; y que cada uno de los cuatro sistemas correspondientes siempre se presenta en concreto como intersecciones de los sistemas. Además, desde un punto de vista diacrónico, también es evidente que los sistemas considerados reaccionan uno sobre otro y se modifican; así que, desde un punto de vista asincrónico, será necesario hablar de sistemas diferenciales.

Si ahora preguntamos de qué manera el lenguaje se hace instrumento del pensamiento, realizador de conoci-

miento, trámite efectivo entre nosotros y el mundo, advertimos que esto es posible precisamente por la heterogeneidad de sus niveles de significado: en particular porque posee de manera fija y articulada una estructura morfemática-gramatical que nos garantiza la posesión de la estructura formal del mundo, una estructura semántica que nos garantiza la posesión de una estructura cualitativa, una estructura convencional-formalizada que nos garantiza la posesión de su estructura conceptual. Nosotros decimos algo sobre el mundo, lo conocemos, lo problematizamos, somos intelectualmente conscientes de él, sólo en estas condiciones, tanto se trate de un lenguaje verbal en sentido estrecho, como que se trate de semiótica no-verbal pero reducible a lenguaje verbal (es decir, la semiótica exclusivamente estudiada por Hjelmslev).

He aquí entonces que aparece el problema de la semiótica no-verbal y no transformable en semiótica lingüística: ¿todavía debemos hablar de lenguaje, y debemos hablar de él en el mismo sentido en que hablamos de lenguaje verbal o de semiótica transformable en lenguaje verbal? La exigencia difusa en la semiología contemporánea es responder que sí. Y, sin duda, ha sido una intuición bastante fecunda la que ha conducido a los actuales estudios semiológicos. Pero es necesario no olvidar las diferencias, que —en mi opinión— están bastante bien ilustradas por los análisis de los niveles de significado, primero considerados, en relación al «significado» que parece vivir en otros ámbitos semiológicos. Esto no quiere decir que no nos encontremos en estos casos frente a «estructuras de transformación», y que, por consiguiente, deba ser excluida cualquier función a la «función metalingüística» en sentido estrecho. Todo esto todavía es verdadero: en el caso de las artes figurativas, por ejemplo, una forma cualquiera no es aferrable si no es algo diferencial respecto a un sistema, y sería del todo opaca e insignificante si al menos potencialmente no fuese sustituible y «discursiva». Pero dichas estructuras son sistemas de signos distintivos, no provistos de significado, y la unidad mínima provista de significado que ellos

están en condiciones de individuar es finalmente la misma obra en su globalidad. Siempre en el caso de las artes figurativas, no se puede decir que exista propiamente un nivel morfemático-gramatical, sino precisamente en la forma de instrumentos distintivo y perceptivo, o a un nivel convencional-formalizado, sino en la forma del procedimiento estilístico. La existencia de dichos dos niveles, o mejor de la ilusión de su existencia, es posible solamente a través de la mediación del lenguaje verbal que asigna a ciertas formas figurales recurrentes una casi-función morfemática o una casi-función conceptual. Pero incluso el nivel semántico es bastante dudoso: la presencia de cualidades sensibles en la pintura nos suministra (kantianamente) «imágenes» y no «esquemas», y es solamente una casi-función semántica mediatisada por el lenguaje verbal. No es en absoluto, como se decía, que el nivel de la interpretación difiera radicalmente del nivel de la lectura; que la crítica de las artes figurativas, en otras palabras, se desarrolle con los medios del lenguaje verbal. Esto quiere decir que algunos aspectos del significado en el lenguaje figurativo están ausentes o, por así decirlo, mudos: no dan lugar propiamente a un proceso discursivo, el único proceso homogéneo creíble siendo aquél que manipula las estructuras perceptibles, las elecciones cualitativas, las convenciones estilísticas. Pero es un proceso, precisamente, no advertible desde el punto de vista del significado. El único nivel de significado parece ser más bien aquel contextual, porque sólo en este punto la obra de arte figurativa puede tener una correlación legible con una situación no-artística. Sólo que se trata de un significado extremadamente disponible, analizable científicamente con extrema dificultad (y sin embargo analizable; v. p. e., las primeras tentativas de análisis artístico-literario de Althusser y Macheray), susceptibles de continuas lecturas y relecturas, interpretaciones y reinterpretaciones; porque no existen, al nivel del significado, sistemas de referencias fijos, articulados y rigurosos como cuando tenemos que hacer con el esquema, la lengua y el código de la lengua verbal. Por lo demás

el mismo fenómeno se da en la lectura, en cuanto el momento del significado contextual se hace preponderante respecto a los otros momentos: incluso en este caso nos vienen a faltar, en parte, aquellos sistemas de referencias y nos queda, sobre todo, un principio de contextualización y una correlación global y mediata entre la obra y el otro de ella. Esto no quiere decir que la obra figurativa deba ser mirada con una mentalidad formalística, como si no existiesen relaciones entre ella y por ejemplo la ciencia, la filosofía, la ideología, la política, etc.; estas relaciones existen, pero ciencia, filosofía, etc., son precisamente lo otro de la obra de arte, y se tratará, por consiguiente, una vez más, de correlaciones globales o mediatas.

Ahora, el caso del lenguaje薄膜ico es particularmente interesante e insidioso, porque —más allá del purismo intransigente de las imágenes— se sirve largamente del lenguaje verbal, escrito o hablado, de manera implícita o explícita. En muchos casos, allí donde la imagen intenta un discurso directo sobre la realidad, para narrarla, denunciarla, discutirla, contestarla, parece sin más que se encuentra delante de un tipo de semiótica no-verbal, pero transformable en semiótica verbal o de tipo lingüístico. Pero la transformación es posible, siguiendo las indicaciones de Hjelmslev, antes recordadas, a un nivel desde luego paradójico de unidad de contenido; es decir, al nivel de la obra薄膜ica en su totalidad. Dado el film, como unidad de contenido, podemos producir una serie infinita de variantes verbales, en la forma de infinitas maneras de «narrar» el film, o de «traducirlo» intersemióticamente. Pero si continuamos en el análisis, y aislamos unidades de contenido, poco a poco, siempre más pequeñas, su transformación en lenguaje verbal se hace siempre más difícil (al nivel de cada escena, en general, desde luego imposible), y en cada caso habrá sólo la referencia a la unidad aislada, con la consiguiente imposibilidad nuestra de coser juntos los muchos pedazos de traducción y hacer un único discurso. Una obra hecha de cosidos sólo puede dar la ilusión de haber traducido parte por parte, secuencia por secuencia; pero, en los

límites en que de aquella costura habrá surgido un discurso bastante coherente, es verdad que traduce el film en su totalidad y globalidad. En otras palabras, el discurso del film es un discurso *sui géneris*: su contenido interno (los niveles de significado aparentemente correspondientes a los niveles de significado lingüístico) excluye aquel contextual, pero no es propiamente un primer conjunto de significados, sino más bien un conjunto de trazos distintivos que tienen el oficio predominante de individualizar la obra en su significado contextual. Obviamente, al menos algunos de estos trazos distintivos serán también, respecto a otras semióticas, significativos (en la terminología de Hjelmslev serán constituidos no sólo por el plano de la «expresión», sino también por el del «contenido»); por ejemplo, una situación dramática o una frase dicha por un personaje o una escrita insertada en el fotograma; pero en el film su función es trasvalorada en sentido distinto, de modo que podrá suceder que situaciones, frase dicha o escrita, tengan un significado en lo suyo que no coincide con el significado contextual del film, o no es integrable en él.

Se podría preguntar, en este punto, si por casualidad el film no fuese clasificable entre las llamadas «semióticas connotativas», analizadas por Hjelmslev, y caracterizadas por ser referibles a sistemas semióticos distintos, no homogéneos, e irreductibles los unos a los otros. Hjelmslev, por ejemplo, cita, entre los otros, aquel tipo especial de organización lingüística que se llama poesía: donde debemos distinguir al menos, por una parte, el sistema lingüístico verdadero y propio y, por otra, un sistema de convenciones métricas y ulteriores restricciones estilísticas. Se habla en este caso de semiótica connotativa porque su plano de la expresión es a su vez una semiótica (que es ya por definición una función de interdependencia entre un plano de la expresión y un plano del contenido: en este caso el lenguaje verbal utilizado en la poesía en cuestión) y su plano del contenido es una señal (constituida en este caso por unidades, y por sus relaciones, propias del sistema métrico uti-

lizado). En otras palabras, y simplificando algo el discurso de Hjelmslev, el lenguaje verbal, en sus articulaciones, tiene una función propiamente distintiva (aunque en su interior es siempre conjunto, expresión y contenido), y el sistema métrico produce aquellas unidades de contenido (individuadas, distintas de la expresión lingüística) que significan —por así decirlo— que el texto en cuestión es una «poesía». Pero, como se ve en seguida, la semiótica connotativa se coloca solamente en el ámbito de los lenguajes verbales, de las semióticas transformables en lenguajes verbales, y de los sistemas heterogéneos, pero conexos a los sistemas lingüísticos: no se darían en efecto relaciones entre expresión-contenido, ni siquiera en el caso de la semiótica connotativa, si entre expresión y contenido no hubiese de todos modos interdependencias. Para el lenguaje fílmico, la cosa no parece plantearse en estos términos, porque nunca —como está claro desde hace tiempo para todos los mayores teóricos del cine— el lenguaje-guía es el de las imágenes. Una semiótica connotativa fílmica supondría por consiguiente que la imagen constituyese (como relación expresión-contenido) el plano de las expresiones, y la palabra (o todos aquellos medios unificables en semiótica general, o transformables en semióticas lingüísticas) el plano del contenido. Aparte de la grave dificultad teórica que opondría a una extensión planteada en estos términos la noción de semiótica connotativa, una función distinta sería paradójicamente atribuida precisamente a la imagen (siendo global la unidad de contenido) y no sería utilizada, por consiguiente, como semiótica, y una función significativa al lenguaje verbal (o semiótica transformable) que se comporta exactamente de la manera opuesta y necesariamente es una semiótica. Lo que significa que, para respetar la misma definición de semiótica connotativa, es más bien necesario dar la vuelta a la relación entre los dos sistemas singulares, y hacer del lenguaje verbal el plano de la expresión y de la imagen el plano del contenido. La hipótesis no es en absoluto absurda: sólo que no se

refiere propiamente al film, sino a la «conferencia con proyecciones», donde efectivamente tenemos un discurso verbal que (en su ser expresión-contenido) hace de sostén distintivo, articulante, individuante, y una serie de imágenes que hacen las funciones de connotador. También es verdad que precisamente muchos films son conferencias con proyecciones, y sea dicho esto sin injurias hacia este género de discursos: es más, diré que en muchos casos el documental puro debería acercarse precisamente a este tipo de organización semiótica y no abandonarse a virtuosismos fílmicos del todo incongruentes. La función civil de los documentales así hechos, o films-documentales, o films de apariencia fílmica, está fuera de discusiones, y sólo hay que lamentar la carencia de producciones verdaderamente valerosas orientadas en dicho sentido. Sólo que esto significaría poner aparte el film como tal, sobre cuyas posibilidades productivas me parece que deberían existir dudas —especialmente en este lugar—. Aquí, partiendo de nada, no es necesario demostrar nada: el lenguaje fílmico tiene ya su tradición, tiene su validez actual especialmente en sus puntas más avanzadas y a quien razona sólo queda tomar la acción e intentar analizar con un mínimo de rigor las maneras de su peculiar organización.

Puesta aparte la hipótesis de qué hay que hacer, en el caso del lenguaje fílmico, con una semiótica connotativa, sólo queda pensar en un tipo de «semiótica mixta» (la expresión puede ser molesta e incluso inexacta, porque parece suponer la existencia *a priori* de lenguajes puros y homogéneos, revelables como tales, en cambio, sólo en lugar de análisis de textos y mensajes; pero solamente se trata, al menos por ahora, de un término cómodo, válido más bien en su significado definitorio), donde todos los medios semiológicos intervienen en su biplanariedad expresión-contenido, o de cualquier modo con su carga simbólica, pero funcionalizándose en sentido distinto a los fines de aquella única, auténtica unidad de contenido que es el mismo film en su integridad, o mejor —abandonando la terminología hjelmsle-

viana adaptada en esta última parte y que ahora podría llevarnos fuera del camino— a los fines de aquel único, auténtico nivel de significado que es el significado contextual. Era el problema que se planteaba Eisenstein cuando hablaba de unidad «vertical» y «simultánea» de los medios empleados en la secuencia fílmica, captando bastante bien el construirse y realizarse de esta homogeneidad semiótica, a través de un trabajo atento, vigilante y cotidiano, sobre una originaria heterogeneidad (piénsese en lo que escribía sobre las dificultades a superar, y sobre las modalidades a emplear para superarlas, en la colaboración con Prokófiev). Con esta noción de semiótica mixta, construible de muchas maneras distintas, partiendo de un acuerdo preliminar, de un programa, o de la imagen, de la música, de cualquier otro elemento, sin imponer sentidos privilegiados, él llegaba más allá del eclecticismo de un Balázs que daba la primacía al contenido, sin explicar exactamente qué entendía por contenido, y de la noción de jerarquía de los medios (con la imagen a la cabeza) de Arnheim, con la que se manifestaba la misma dificultad de una hipotética semiótica connotativa fílmica. Pero si es verdad que el lenguaje fílmico, lejos de ser ni específico o jerárquico ni transformable en semiótica verbal, es un lenguaje mixto y simultáneo, si él constituye un conjunto interdependiente de semiótica, entonces —de nuevo— su único nivel de significado es el contextual. En los límites en que un film *no* es transformable en semiótica lingüística, a menos que no pierda del todo su carácter propio, entonces el film es siempre —por así decirlo— obra de arte. En los límites en que expresa una discursividad de tipo verbal, sucede que pliega sus medios a funciones bastante dudosas, como resulta del uso y del abuso de triviales —u ojalá solamente marginales— metáforas fílmicas, por ejemplo, en los films rusos del período áureo, los cuales ciertamente no son importantes para el recurso a dichos medios.

Lo que al principio habíamos llamado «contenido» del film, su inmediata legibilidad, no es, por consiguiente,

te, más que el presentarse del film, su estar articulado por trazos distintos internos, su estar individuado y diferenciado del resto, lo que precisamente le hace perceptible y legible. Pero su contenido, así definido, por la profunda diferencia que existe entre lenguaje fílmico y lenguaje verbal, no es su significado y no es ni siquiera fácilmente integrable con un significado global, que resulta propiamente de la correlación instituible entre el film y la situación real en que se inscribe (correlación mediata de los sistemas en juego). Esta correlación y solamente ésta constituye lo que impropriamente podremos llamar el «realismo» del lenguaje fílmico: yo no conozco otro realismo, que no sean discursos científicos (realistas precisamente por su abstracción esquemático-definitoria), que no sean conocimientos en sentido propio de la realidad, o que no sean apariencia de film transformable esencialmente en discurso verbal: y ésta no es más que una forma popular de divulgación, de subtitulación, de propaganda, que puede observar una función, importante tal vez, pero que puede incluso plegarse de manera peligrosa a las finalidades más reaccionarias y detestables. De la divergencia a la edificación: he aquí un paso a cumplir. La divergencia se ha de hacer —al nivel del film, de la literatura, etc.— sin identificar bastante contenido y significado, los trazos internos de la obra y su «realismo» global, contextual. Se dirá que un film de este tipo resultará necesariamente no sólo desprovisto de caracterizaciones gnoseológicas, sino también ambiguo. Es probable. Pero está precisamente en la ambigüedad la divergencia más fuerte, aunque a las primeras pueda parecer «decadente». La ambigüedad es tensión, es obligación para el espectador de rehacer continuamente las cuentas consigo mismo y con el mundo en que vive. La elección opuesta (por el resto posible, desde el momento en que ninguna ha decretado para siempre la función cultural e intelectual del cine, de la literatura o del arte en general) debería, sin em-

bargo, por coherencia, dejar a un lado el film y apuntar decididamente hacia el discurso racional, científico, el ensayo o la conferencia con proyecciones; con este posible inconveniente: que el ensayo y la conferencia acaban por hacer de macizo contra la más abyecta evasión.

Nació en Imola en 1895 y murió en Roma en 1968. Es uno de los principales filósofos marxistas italianos (y europeos) contemporáneos. Si bien se distingue principalmente por sus notables trabajos sobre estética, también son de gran interés sus investigaciones teóricas sobre el marxismo, sus autores y su significación. Siempre fue un importante miembro dentro del Partido Comunista italiano y muchas de sus teorías, principalmente en materia estética, tuvieron en su momento un marcado carácter renovador y antiburocrático. La cantidad de sus trabajos es inmensa, desde la multitud de artículos, conferencias y monografías hasta la solidez del libro teórico. Sus tres obras más significativas son: «*Critica del gusto*» (*Critica del gusto*, Ed. Seix-Barral, Barcelona), en lo que a estudios de estética se refiere; «*Logica come scienza positiva*» y «*Rousseau e Marx*» (*Rousseau y Marx*, Editorial Platina, Buenos Aires), en cuanto a ciencias históricas (Della Volpe fue profesor de historia de la filosofía en la Universidad de Messina) y marxismo. Por otra parte, para un estudio pormenorizado de Della Vol-

pe es imprescindible seguir los numerosos artículos que fue publicando. De hecho, esta labor se lleva a cabo en recopilaciones ordenadas que realizan algunas editoriales italianas. En editoriales de lengua castellana, la sistematización es mucho menor y gran cantidad de artículos de Della Volpe se encuentran repartidos en muy diversos pequeños libros, muchos de varios autores, que normalmente se editan en Latinoamérica (un ejemplo serían dos obras de la Ed. Proteo, de Buenos Aires, como «Clave de la dialéctica histórica» y «Debate sobre el marxismo contemporáneo»). La aportación de Della Volpe a la cultura cinematográfica siempre ha adolecido de una menor precisión que el resto de su obra, encontrándose la mayoría de sus trabajos sobre el tema en el libro «Il verosimile filmico» (Lo verosímil fílmico, Ed. Ciencia Nueva, Madrid).

## ¿Es posible una crítica cinematográfica?

### 1

En mi opinión, este tema o cuestión implica otros, que lo explican, entre los que está el siguiente: ¿es posible, y en qué sentido, una rigurosa crítica cinematográfica, dado que precisamente al crítico corresponde, al menos en hipótesis, el identificar en un film la parte del «lenguaje» y la de la ideología presente? Ayudémonos, para desarrollar la cuestión que se revelará espinosísima, con una comparación: con la crítica literaria.

Reducida a términos modernos, pero extremadamente esquemáticos, la cuestión respecto a la crítica literaria es poco más o menos ésta: se trata de establecer, con el instrumento de la palabra, una discriminación de valor (estético) con respecto a un material verbal, por lo tanto perfectamente homogéneo con el instrumento (valorativo) de la crítica: y se trata en particular de identificar

la *separación* de sentido, más o menos lograda, entre los términos *denotativos*, o del léxico común de una lengua dada, y otros términos, cuyo significado no sólo se añade al de los primeros (y, por tanto, los presupone), sino que además los desarrolla en el sentido de la vida, por lo que dichos términos se llaman (con acento intensivo) *connotativos* o, mejor, *polisensos*; teniendo, por otra parte, presente que todo esto es la sustancia gnoseológica-estética del conocido aspecto técnico-formal del trasmuntarse (en el opus literario) de la «lengua» en «estilo»; aspecto técnico-formal que, lejos de estar tan desvalorizado, recibe sólo así, en cuanto aspecto del ineliminable factor técnico-lingüístico de la expresión (de la verdad) literaria, el reconocimiento adecuado a su función gnoseológico-estética; y teniendo finalmente presente que el descubrimiento crítico del valor estético-literario está rigurosamente fundamentado no sólo sobre la homogeneidad del instrumento crítico con su objeto literario, sino también sobre la naturaleza del *mensaje*, en sentido propio, de este último: es decir, de un complejo de *significados* (en sentido propio) que remite en primera instancia a aquellos *signos* en sentido peculiar (o símbolos convencionales arbitrarios y diferentes de lo que simbolizan) que son las *palabras* del léxico de una lengua: mejor dicho, remite a aquel código suyo insuperado que es el *sistema-langue* con sus *paradigmas* y *sintagmas*, etc., etc.

Ahora, ¿qué tiene en común con los susodichos procedimientos la crítica de un film? Sin duda el instrumento valorativo, la palabra; pero aquí precisamente comienzan las complicaciones, las aporias o dificultades gravísimas de tal crítica, porque su objeto no es un tejido verbal, homogéneo al instrumento de medida, sino un tejido de *signos* que son *imágenes* foto-dinámicas, que, aunque contrapunteadas de diálogos (y de «sonoro» en general), requieren (¿qué otra puede ser la *raison d'être* del film?) ser medidas y valoradas como tales *signos-imágenes* y no como otra cosa.

Si no fuese así, ¿cómo justificar esa *communis opinio*

que quiere una historiografía del cine muy distinta de la literaria y de las artes figurativas, etc? ¿Cómo justificar esas repetidas experiencias de gusto, de cada uno de nosotros, por las que somos inducidos a *no confundir* el placer estético que nos proporcionan ciertos films con aquel que nos llega de obras de la literatura narrativa o teatral, aun cuando se trate, por ejemplo de *The Grapes of Wrath* de John Ford, basado en la novela homónima de Steinbeck, o de *The Little Foxes* de William Wyler, basado en la comedia homónima de Hellman? ¿Y cómo justificar, por otro lado, el embarazo estético en que nos pone esa *contaminatio* de imágenes filmicas y de diálogos poéticos, por añadidura shakespeareanos, que es el *Hamlet* de Olivier<sup>1</sup>, que podremos muy bien escuchar *con los ojos cerrados*? (Por el mismo motivo por el que *mutatis mutandis* los grabados del poético *Don Quijote*, sin embargo dibujados por Doré, son en el mejor de los casos inútiles, aunque agradables.)

No se trata de arcaicos y superados interrogantes, como pueden pensar los múltiples idólatras del eclecticismo estético en esta edad del «Collage» y del «Assemblage». Es un hecho difícil de negar que la susodicha *communis opinio* está fundamentada (si tiene algún fundamento) sobre repetidas experiencias de gusto crítico del tipo de aquella ya descrita por mí<sup>2</sup> a propósito de una célebre secuencia de *Bronenosets Potemkin* (permítaseme este ejemplo extraído de los clásicos del «mundo»!): es decir, la sensación de desnivel de valores que tiene el crítico obligado a traducir (para sí mismo y para los otros)—en *palabras* que son una *trivialidad* (el «león revolucionario» y cosas parecidas)—los tres fulminantes encuadres del león marmóreo (durmiente, despertándose y rugiente) montados con las andanadas del acorazado amotinado; cuya extraordinaria potencia expresiva (visual) resulta así un misterio, eludido por la palabra. Sobre esta problematicidad queda fundamentada, casi inadvertidamente, esa *communis opinio* que se presupone cualquier cosa menos errónea; la misma pro-

blematicidad nos inquieta (¿es necesario decirlo?) en el más sonoro de los films. Un ejemplo mínimo entre los infinitos posibles: ¿en *La dolce vita* qué es lo que justifica —en cuanto ocasión de un efecto cómico-artístico— el énfasis periodístico de la frase susurrada por Mastroianni, en el baile, a la diva Anita Ekberg, que se encarna a sí misma («tú, madre, hermana, amante») sino la despiadada imagen filmica de la belleza excesivamente monumental de la diva? O, al menos, debiéndose conceder aquí (y en la mayor parte de los casos) una especie de *contrapunto* artístico de palabra e imagen filmica, ¿no se deberá concluir (y ya lo señalé en otro sitio<sup>3</sup>) que aquí se trata de la palabra como *ocasión plástica (filmica)*, o sea en función de complicación y enriquecimiento de la imagen filmica?

Por otra parte, esta problemática gnoseológica de la relación palabra-imagen en el film únicamente es tratada, y a gran distancia, por aquellos (véase Roland Barthes y seguidores) que se ingenian para reducir la imagen filmica a «signo» de un «lenguaje» (lo icónico) y, por consiguiente, a un símil de la «palabra» o de la «frase», con sus respectivos valores «denotativos» y «connotativos» y con «sintagmas» y «paradigmas», etc. Una posición casi desesperada, según propia confesión autocrítica al comienzo: es decir, entre otras cosas, que el «mensaje fotográfico» es un «mensaje sin código»<sup>4</sup>, como decir *lucus a non lucendo*, pero que debe tratarse en nuestro caso de «un código (en sentido) analógico»<sup>5</sup>, aunque sabiendo perfectamente que «los lingüistas excluyen del lenguaje toda comunicación por analogía, desde el «lenguaje» de las abejas al «lenguaje» gestual<sup>6</sup> y al «de las flores»<sup>7</sup>...

Por lo tanto, seguimos en alta mar: desde el momento en que, si no podemos recurrir, para la solución del crucial problema de la relación entre palabra e imagen filmica, a teorías precedentes (del film como «retorno a la realidad filmica» o del film como fenómeno «audio-visual», etc.) a las que verdaderamente este problema no les interesa, tampoco podemos recurrir a teo-

rías como la de Barthes, que en cierto modo advierten el *problema* (*Comment le sens vient-il à l'image?* —se pregunta Barthes en el lugar citado—. *Où le sens finit-il?, et s'il finit, qu'y a-t-il au delà?*), pero que en vano intentan solucionarlo reduciendo —por vía analógica, consciente, es verdad, pero en cualquier caso teniendo como objeto (científico) una «retórica de la imagen», mientras que la ciencia vedá el uso de las meras analogías, o semejanzas más o menos de fantasía o extrínsecas, que jamás pueden sustituir a la identidad del concepto—, reduciendo así, repetimos, el ícono fílmico a «lenguaje»: una ilusión de la que no falta algún rastro (al menos verbal) ni siquiera en nuestra *Critica del gusto*.

## 2

Seguimos en alta mar, a menos que, excluida la alternativa de tipo «lingüístico», nos decidamos a aceptar la imagen fílmica por sus características más evidentes de *compuesto técnico semiótico de comunicación y expresión*, que precisamente en su ser compuesto (ya en el film «mudo» se vio germinar la unión dualista de palabra e imagen a través de la pobre pero inevitable traducción de palabras, por parte del crítico, de aquella vertiginosa secuencia del *Potemkin*) revela (y esconde) su naturaleza específica y su destino de técnica semiótica representativa principalmente *expresiva*. Porque empezar el análisis de la imagen fílmica partiendo, como hace Barthes, de una fotografía publicitaria, es más y peor que una «facilidad considerable»: es comenzar a andar por el camino equivocado. Al menos a causa de la constitucional *trivialidad fotográfica* de dicha foto: lo que significa que los contenidos allí fotografiados no tienen otra función que la de *apuntes visuales*; es decir, la de sugerir los correspondientes valores verbales (el nombre de los «artículos» a comprar y de sus relativas utilidades, etc.) y de *agotarse* en éstos: todo lo contrario de la imagen fílmica, que en cuanto fotografía tiene un

*status expresivo, funcionaliza* la palabra (como hemos visto) a favor de su propia icasticidad o preñez visual, resultando *inagotable* en palabras.

Y a cuanto se ha dicho del *impasse* en que se encuentra la crítica cinematográfica se añade, por precisión, que el «discurso crítico» en tal caso, a falta de la posibilidad de hacer «citas» homogéneas a la naturaleza (lingüística) del mismo «discurso» en cuanto tal, posibilidad de la que se aprovecha enormemente el discurso crítico-literario, carece del valor demostrativo de este último; y condenado a hacer referencias impresionistas aleatorias, cuyo valor objetivo bastante incierto reside en la sólo probable coincidencia de sus impresiones de aquellas heterogéneas imágenes *filmicas* con las impresiones de los otros sobre las mismas; allí donde la percepción crítica de «imágenes» literarias, *poéticas*, consiste en la comparación razonada, es decir, *verbal* o *discursiva* en sentido propio, de ciertos valores, también *verbales*, es decir, los términos connotativos o estilemas, con otros términos meramente denotativos o comunes (lexicales) que todavía están en la base de los mismos estilemas (y *parecen* identificarse con éstos): para captar la *diferencia* progresiva de expresión de valores de verdad (poética) de los primeros sobre los segundos. O, dicho de otra manera, el discurso crítico-literario se sirve del hecho de que su objeto homogéneo es un material lingüístico-estilístico en sentido propio para individualizar la presencia del valor *estético-poético* sobre la base esencialmente en el grado de *diferencia expresiva* (de verdad) del mensaje «poético» respecto a sus elementos en cuanto elementos de su *código-lengua* (¡completamenet real!): es decir, a su uso y valor común; pero el crítico de un film, desprovisto de un código real *ad hoc*, ¿cómo distinguirá los valores *filmicos* y su manera de formarse? Un estilema literario es algo objetivo en virtud de sus, sin embargo, modificados elementos lingüísticos o elementos ~~de~~ ese sistema convencional, social, real, que es una lengua; pero ¿de un estilema *filmico* (si se nos admite la expresión)

cómo verificar la consistencia más allá del cerco subjetivo y de esa suma de cercos subjetivos (de «personas sensibles») sobre las que, en el fondo, se constituye la susodicha indeterminada *communis opinio?* ¿Cómo decir que la crítica cinematográfica es *de facto*, no —o todavía no— *de iure?* Pero *de iure*, además de la literaria, puede ser la crítica musical: dado que indiscutiblemente hay un signo *lingüístico* musical, el signo pentagramático, convencional y diferente o distingible de su significado sonoro, y, por lo tanto, hay códigos y gramáticas musicales, todos históricos, y hay, finalmente, la posibilidad de hacer citas musicales en apoyo del correspondiente discurso crítico; mientras que, pasando a las artes figurativas, es bastante dudoso que se pueda hablar de «lenguaje» en sentido no puramente metafórico y fútil, dado, por ejemplo, en el caso de la pintura, que el «signo» pictórico (o mejor, el trazo pictórico) es bastante difícil de separar y distinguir del «significado» pictórico y que este último, a falta de un auténtico y verdadero código al que referirle, presenta las mismas dificultades, antes mencionadas, del «significado» de la imagen fílmica *heterogénea* a la lengua y a cualquier lenguaje; aunque ciertamente no falta un conjunto de históricas normas técnicas (expresivas) de la pintura («leyes de la perspectiva», etc.), como para todas las otras artes figurativas y para el mismo film.

## 3

Queda la cuestión final: si, y en qué sentido y en qué límites, se puede hablar de «idea» fílmica: o sea, de imagen-«idea» fílmica, y, por consiguiente, de un «simbolismo» estético-fílmico. Obviamente es el grave problema en que finalizan todos los problemas precedentes.

La respuesta a dicha cuestión está determinada por los siguientes criterios experimentales, resúmenes de los análisis realizados anteriormente:

- 1) El criterio de la *diferencia técnico-formal*: que la manifestación de los «contenidos» o significantes de una

experiencia expresiva cualquiera (literaria, filmica, etc.) está condicionada por los diferentes medios técnico-formales que median aquellos «contenidos»; dichos medios son lingüísticos o, si no, semióticos.

2) El criterio de la ocasión *técnico-formal*: que aplicado al film significa que en el film los medios lingüísticos presentes (verbales o musicales) meramente tienen la función de ocasiones de complicación y enriquecimiento de efectos visuales. tanto de microfisonomía (el cruel ceño torcido de Bette Davis en *The Little Foxes*, en el que se resume y consuma fotogénicamente de manera inolvidable la literatura ideológica de la comedia de Hellman) como de carácter «plástico» en general (el efecto grotesco de la crisis epiléptica ritmada por la música romántica de los «padres» en *I Pugni in Tasca*), y que, en resumen, lo que cuenta es el logrado *contrapunto verbal-musical-fotográfico*.

3) El criterio de la *reducción técnico-formal*: que consiste en la confrontación y control —en un film— de los resultados expresivos —triviales o no— con el relativo compuesto procedimiento semiótico técnico-expresivo, o sea con sus elementos: a fin de asegurar como la superación de la trivialidad o inexpresada verdad de los «contenidos» o «ideas» del «guión» (tomado en sí) del film sea debido o *reducible* al logrado contrapunto de los elementos técnicos (verbales y fotodinámicos y musicales); o de asegurar como la no-superación de la trivialidad sea reducible al prevalecer desorgánico de algunos de los elementos técnicos, y precisamente de cuáles.

Por esto es concebible una *idea filmica*, o sea *simbolismo* estético-filmico en el preciso sentido de una superación filmica de la trivialidad literaria de un guión: superación que como tal, en cuanto verdad expresa, no puede dejar de llegar a un significado típico o general o idea o símbolo, que se diga; pero dentro de los siguientes límites: 1) que como *símbolo* o significado típico coincide con el medio semántico *verbal*, que manifiesta *naturaliter* toda idea: la frase (trivial) «el león

revolucionario» en el caso de la susodicha secuencia del *Potemkin*; o bien: la frase (trivial) «la avaricia burguesa» relativa al rostro de Bette Davis en *The Little Foxes*; 2) que como símbolo *filmico* coincide también con imágenes estéticas en cuanto independientes y heterogéneas respecto al medio *lingüístico*, o sea semántico-verbal (y no sólo con éste); 3) que, finalmente, el símbolo *filmico* en su conjunto, siendo la generalización (inevitabile) *verbal* de imágenes estéticas independientes e inagotables en palabras por su *insustituible* preñez visual (que utiliza y consuma cualquier *médium* lingüístico), no es más que un común denominador verbal añadido a dichas imágenes como criterio-guía que debe orientarse *bacia las palabras* (por desgracia hay que decirlo) a profundizar y a ordenar la experiencia de esas imágenes visuales, que, después de todo, fueron compuestas, también con la ayuda de palabras (aunque a sus órdenes), por la inteligencia humana, discursiva.

De donde también la posibilidad de una *ideología* distingurable —en cuanto más o menos fideísticamente recabable— de las imágenes estéticas *filmicas*; dado que estas últimas, repitámoslo siempre, en absoluto constituyen un mensaje. Y del resto, ¿qué ganamos en claridad (con respecto también al problema de la «ideología del film») si consideramos las equivocadas *analogías* lingüísticas del barthesiano Metz a propósito de la célebre secuencia de la tortura de los tres peones (enterrados hasta el cuello y pisoteados por los caballos) en *¡Que viva México!* de Eisenstein? «Le rapport *denotatif* —dice Metz— nous livre ici un *signifiant* (*trois visages*) et un *signifié* (*ils ont souffert, ils sont morts*). C'est le «motif», l'«histoire»... Se superpose ici le rapport *connatif*, avec quoi l'art commence: la noblesse du paysage, structurée par le triangle des visages (= *forme* de l'image) exprime ce que l'auteur voulait, par son style, lui faire «dire»: le grandeur du peuple mexicain, la certitude de sa victoire à terme, un certain amour, chez le nortique (*¡Eisenstein!*), de cette splendeur ensoleillée...», etc.

¿Acaso la interpretación de los sentidos contenidos en las imágenes fílmicas en cuestión se logra clara e incontrovertible, como si estas imágenes se convirtieran en frases de una lengua, por el único motivo que a dichas imágenes son aplicables *ab extra* categorías lingüísticas como «significante-significado» y «denotativo-connotativo»? ¿Qué es lo que nos asegura que «el arte comienza» con la «nobleza del paisaje estructurado por el triángulo de los rostros», etc., que nos debería expresar «estilísticamente» la «grandeza del pueblo mexicano», «la certeza de su victoria» e incluso «un cierto amor loco del director nórdico por aquel esplendor solar»? ¿Por qué dar un peso prominente al paisaje y qué relación directa puede existir entre éste y la grandeza del pueblo mexicano cuando en el centro de la secuencia están los rostros pisoteados de los tres mártires? Pero, desgraciadamente, los tres nobles rostros (nobles éstos, desde luego) *deben* desempeñar la función «lingüística» de «significantes», como si se tratase de *fonemas* o de sus equivalentes...

En fin, en «mensajes (estéticos) sin código» cada uno puede «leer» lo que quiere y quizá la única salvaguardia sea un cierto gusto personal. Se ha dicho, en mensajes *estéticos*, porque sin duda en la trivial foto publicitaria de la bolsa, con compras caseras, que semiabierta exhibe variadas verduras y frutas y botes —de antes— se lee claramente de qué se trata, al estar los detalles icónicos en función de *recordatorios visuales* de *nombres* de alimentos, etc. Pero la ideología de *¡Que viva México!* y similares ¿puede ser igualmente clara en cada detalle icónico? O ¿más bien no se expresa en una gran masa confusa de sentimientos con poquísimos *nombres*? ¿Y esto no valdrá también —para lo que precede— para la ideología de las más dignas imágenes fílmicas «sonoras»? ¿Es decir, para aquellas que efectivamente consuman visualmente su material verbal y también musical?

Estas conclusiones casi tan escépticas como cautas nos parecen las más adecuadas a los caracteres sustanciales de este arte complejo y problemático del film, al cual,

en cualquier caso, somos deudores de demasiadas emociones profundas y demasiados pensamientos confortantes como para poder resignarnos a verlo «promovido» a la dignidad de «lenguaje» por razones —analógicas— no diferentes de aquellas por las que se habla de un «lenguaje de las abejas» o «de las flores».

Es poeta, ensayista y crítico cinematográfico. Su postura siempre ha sido polémica dentro de las corrientes intelectuales del marxismo italiano, si bien también puede decirse que un tanto retórica. Entre sus obras destacan «Il tempo libero» (ensayo), «L'uomo scritto» (poesía) y «L'altra fame» (novela). Su colaboración en publicaciones italianas ha sido amplísima y frecuente, entre otras revistas ha colaborado en Rendiconti, Prove, Cratilo, Cinema & Film, Quartiere y Cinema 60 (en estas dos últimas trabajando como redactor). Fue durante mucho tiempo redactor del semanario marxista «Vie Nuove» y también ha sido fundador de la publicación «Carte Segrete». En lo que a Pésaro se refiere, Toti ha sido siempre uno de los más asiduos e incondicionales asistentes, participando con profusión en todos los debates que se han celebrado a lo largo de la existencia del certamen.

## La obra y el sentido

*Delirante:* éste es precisamente el adjetivo que desde hace un siglo se propone para calificar la ideología. Desde Marx a Althusser, el problema de fondo de los intelectuales sigue siendo el de la liquidación del «delirio ideológico», es decir, el de la falsa relación con el mundo que mantiene la forma ideológica de la conciencia social, obstaculizando la comparación directa, desviando la acción de su propósito. No es casual que, en los países más férreamente sujetos al dominio de clase, tomemos América Latina, por poner un ejemplo, los políticos más reaccionarios y los intelectuales orgánicos de la conservación que elaboran las formas ideológicas de ese dominio, son llamados «delirantes» por la opinión pública (hasta el punto de que determinados partidos inmediatamente pierden sus «denominaciones» y son simplemente definidos como «delirantes»). En cualquier caso, todavía somos muchos los que deliramos y confundimos terminologías y lenguajes, los que dejamos a un lado los problemas cada vez más urgentes de nuestra época. También la formulación del tema de esta mesa redonda —«Lenguaje e ideología en el film»— denota una confusión desgraciadamente objetiva. Como demuestra la tardía y singular polémica soviético-italiana sobre la vanguardia, existen en el mundo dos acepciones de la ideología: una «positiva» y otra «negativa» (entre comillas porque, a fin de cuentas, estos calificativos se resuelven en sus contrarios), sin que todavía se sepan los motivos que han impedido su diversificación —quizá sea, precisamente, por la conciencia, ideológica, que también se tiene del término ideología—. De forma que cuando se discute sobre «lenguaje e ideología», puede entenderse el problema de las relaciones entre el lenguaje —en nuestro caso, el fílmico— y, por decir algo, la «ideología»

revolucionaria de la clase obrera, el compromiso político, la toma de posición de los intelectuales frente a la abominable guerra imperialista del Vietnam o a la peligrosa tendencia de la sociedad capitalista hacia una nueva concentración autoritaria de los poderes públicos; incluso puede entenderse el problema de las relaciones entre el lenguaje cinematográfico y la conciencia deformada de nuestra propia percepción visual, de nuestra relación con la realidad de la vida y con la realidad del arte. Si volvemos a nuestras discusiones de estos días pasados, nos daremos cuenta de que hemos hablado de la ideología pasando de una a otra vertiente de su ambiguo significado.

Por su parte se ha hablado de la ideología en su significado «positivo»: como del patrimonio ideal, de la real y auténtica riqueza de ideas, utopías y proyectos de esta o aquella fuerza social; como de esa forma de conciencia que toma posiciones contra las estructuras sociales que determinan la misma deformación ideológica; como de esa relación establecida con el mundo a través de la cual los hombres y las clases toman conciencia de su puesto en el entramado histórico interviniendo, actuando y viviendo sus acciones; como de ese terreno en el que los hombres pasan de la inconsciencia ideológica, a través de la forma de representación de la ideología, a esa otra forma de «inconsciencia ideológica específica» que se llama conciencia ideológica, pero que no lo es, siendo más bien una relación imaginaria, necesaria para la expresión concreta de una voluntad de intervención humanizante, de un compromiso de transformación del mundo. Por otra parte, se ha hablado de ideología en su significado más negativo: como de esa representación acientífica del mundo que se funda en una ingenua confianza en la validez cognoscitiva de la experiencia inmediata, en la lectura a primera vista del mundo de la vida en cuanto mundo inmediatamente comprensible; como relación deformada de la realidad; como de un terreno de estructuras mentales, de fantasmas visuales, de imágenes ilusorias de la pretendida realidad.

significante que no tiene relaciones concretas con los objetos pensados y que se impone a la mayoría de la Humanidad sin pasar a través de la conciencia; como de esa actividad especializada en la que la función práctica prevalece sobre la teórica, institucionalizándose y oponiéndose a la toma de conciencia revolucionaria; como la imaginación de las fuerzas sociales que representan los propios intereses en cuanto que intereses comunes a todos los miembros de la sociedad, racionali-zándolos y universalizándolos, olvidando la función práctica de las ideas abstractas en el momento mismo de su funcionamiento práctico, cayendo así en la ideologización. El motivo de la utilización, en estas dos diversas acepciones, del término de ideología es bastante explicable por el hecho de que, en cualquier caso, se ha hablado de ideología en la forma más ideológica que existe y que, por otra parte, es la única, es decir, «agitando estratos de aire, emitiendo sonidos», adoptando el lenguaje verbal, sistema de representaciones abstracto, ideológico.

Las consecuencias de estos dos diferentes usos del término ideología sin embargo son importantes, porque de uno o del otro se derivan dos maneras distintas de afrontar la obra de arte —o la cosa artística— y de tender hacia su sentido. Diré que cuantos utilicen el término ideología en su acepción «positiva» se cierran la posibilidad de establecer una relación real, no precisamente ideológica, no ilusoria, con la operación artística. Si se considera la ideología, no sólo como una representación ideal de la relación humana con el mundo (por conservadora o revolucionaria que sea), sino también como la posibilidad de una relación con las cosas a través del lenguaje (también artístico) no investido de la falsa conciencia de apariencia, la atención crítica se centra una vez más sobre los significados extraíbles de la obra *subespecie ideológica*; es decir, se fundamenta todavía en la confianza de reestructurar una relación cognoscitiva con la realidad, no sobre el terreno de la teoría, sino sobre ese mismo de la representación

artística en cuanto productora de conocimientos y significados (de esta manera se lleva el lenguaje de las artes al terreno de las operaciones ideológicas, falsamente cognoscitivas). Si por el contrario se rechaza la acepción seudo-positiva de la ideología, al menos en nuestro ámbito del discurso, y se considera la ideología como inconsciencia deformada y deformante, la atención crítica se centrará sobre el nivel específico de la práctica humana que es la práctica artística, no sobre significados (ideológicos) extraíbles de la obra en cuanto preexistentes en la misma obra, sino en el *sentido global* (que, en tanto las operaciones definidas como artísticas, tiende a desideologizarse, a desalienarse, a separarse de sus mismos materiales ideologizados-alienados).

Hasta que no se nos sustraiga —en la valoración estética— al dominio de las estructuras ideológicas entendidas como procedimientos (falsamente) cognoscitivos seguiremos prisioneros de una mistificante conciencia del hecho artístico, prolongando la agonía de todos los malentendidos críticos y siguiendo inmersos hasta el cuello en el fango de los (falsos) significados extraídos de las obras de arte. En realidad, seguiremos a la altura de los niveles específicos de la actividad humana (práctica, económica, política, ideológica, científica), sin llegar al nivel de la actividad artística. Resulta curioso: justamente todos hemos llegado a teorizar la actividad poética como racional y profunda, sustrayéndola a las estéticas espiritualístico-románticas, como suele decirse, pero al mismo tiempo muchos hemos negado su función fundamental, que es aquella antideologística. Todos los neo-contenutismos al acecho (en las mismas filas de la vanguardia, entre sus llamadas categorías «ideológicas») insisten, más o menos abiertamente, en la tentativa de reducir la función poética del lenguaje a una función cognoscitiva, significante, es decir, ideológica. Y precisamente esto en nombre de la imaginación —toda ideologística— de una inimaginable sociedad futura sin ideología, en la que todo posible sistema de representación (por consiguiente, no solamente el sistema burgués o neocapitalista o socialis-

ta, etc., es decir, una concreta forma histórica de representación) desaparezca y sea sustituida por un sistema de representaciones totalmente racionales, científicas, y en el que incluso el arte pueda confundirse con el conocimiento y llegar a ser vida cotidiana (y aquí la ironía althusseriana ayuda mucho en la desmitificación).

En realidad, como las formas ideológicas de la conciencia social son estructuras esenciales y necesarias a la vida histórica de la sociedad «a condición» de su continua superación como representaciones falsas del mundo por parte de la teoría científica, así siempre habrá un nivel de actividad humana que no podrá ser reducido a conocimiento teórico de lo real o a la generalizante cotidianidad de la existencia. Ciencia y artes se baten permanentemente contra las ideologías cada una en su campo específico y ambas en el fondo, como formas utópicas de la conciencia social (por lo menos las «ciencias del hombre»), se han permitido utilizar en toda su «productividad» una formulación engelsiana. Pero acaso nos ocupamos todavía aquí de las relaciones entre ideología y lenguaje por la misma razón por la que, cada vez que se recurre al discurso ideológico, se enmascara una ausencia o una insuficiencia, un retraso o una impaciencia, una necesidad de teoría, en nuestro caso de una teoría del cine. (Como en el campo de la literatura todavía se tiene necesidad de una teoría de la poesía y de una teoría de la prosa, después de las tentativas de las corrientes morfológicas, estructuralistas, etc., así en el campo del cine todavía se tiene necesidad de una teoría del cine como teoría de un lenguaje, como conocimiento no ideológico de su nivel específico de representación.)

Sin embargo, si todavía hablamos sustancialmente en términos de una oposición ideología-lenguaje, quizá es porque estamos ansiosos de seguir la flecha direccional de esta oposición, de dejar la seudo-conciencia ideológica del hecho artístico cinematográfico y de desembocar en la realidad del lenguaje, de vivir sus tensiones, las profundas pulsaciones de sus más dinámicas energías expresivas. Quizá acudiría aquí a la noción, tomada por ana-

logía y oposición a la noción de «campo ideológico», de «campo artístico» antiideológico o desideologizante. Desgraciadamente estamos en los límites del lenguaje crítico, como lo demuestra el asomarse al terreno hasta ahora dominado por la crítica ideológica del hecho artístico de una «nueva crítica» que reconoce la insuficiente radical de los instrumentos de su metalenguaje y se arriesga; ella misma se pretende lenguaje, acto de escritura que supera los límites de las terminologías y de las metodologías críticas, por encima de su misma síntesis e interrelación. Y ya circulan las nuevas monedas de los nuevos o viejos términos tomados en préstamo o transferidos de una serie de semánticas a otra, con todas las dificultades de nomenclatura que esto comporta. La noción de «sentido», por ejemplo.

De Brecht a Barthes, pasando por Merleau-Ponty y Lacan, hasta Pasolini y los «jóvenes críticos» de los *metafilms*, se proponen arriesgados términos con aureolas semánticas desflecadas y cortantes. Generalmente reconocida la insuficiencia del significado (aunque no se ha reconocido la razón de esta insuficiencia en el carácter ideológico, de ilusoria representación, del significado como variante púdica del viejo «contenido») se ha reivindicado la legitimidad de la búsqueda de un «sentido» que no está contenido en el «significado», pero al contrario, se identifica con el «significante», incluyendo en el «sentido comprometido» de Brecht un «sentido indeciso», el desenlace, la interrogación, lo que, en otros términos, Brecht llamaba «el efecto provocador» de la obra (provocación o estimulación del «voto del espectador», de su toma de posición). Después se nos confesó la difuminada imprecisión del término «sentido» (demasiado fácilmente sustituible por «significado» en el discurso común) y se ha andado a la búsqueda de algún otro sistema para huir de la confusión entre sentido de base, efectos de sentido, sentido contextual, significación, asociaciones extranacionales y extrasemánticas, etc., hasta llegar a la univocidad, y finalmente desembarcar en la orilla de la *significance* de Lacan. Naturalmente, esta bú-

queda está justificada por el esfuerzo hacia una nueva claridad que es propia de las insatisfacciones de estos últimos años en relación con la «vieja crítica», es decir, la crítica ideológica tradicional. La primacía del significante sobre el significado afirmada por Lacan nos ayuda a superar los límites de esos «dos kilos de lenguaje» que es necesario arrancar a la inercia comunicacional insertándolos en la cadena simbólica, en el juego anticipador del significante, aunque el préstamo de Freud (la significación del sueño indiscernible con la significación de los significantes de la imagen, con la conexión de la trasposición y deslizamiento saussuriano del significado bajo el significante), naturalmente, es arriesgado, como toda utilización voluntariamente arbitraria reconocida del sueño. La función activa del significante se califica como una pasión suya que marca lo significable y lo trasciende a ser significado, pero sin agotarse: en efecto, «esta pasión del significante se convierte en una nueva dimensión de la condición humana, puesto que no es sólo el hombre que habla, sino en el hombre y por medio del hombre *el significante* habla y su naturaleza se convierte en un tejido de efectos donde se vuelve a encontrar la estructura del lenguaje del que se constituye la materia resonante, en él, más allá de todo lo ha podido concebir la sicología de las ideas, la relación de la palabra» (traduciendo mal el espinoso discurso lacaniano).

*Sentido o significancia*, el elemento interesante de estas tensiones terminológicas está en la indicación sintomática de un movimiento del lenguaje, de una función activa suya —precisamente una «pasión» suya— que trasciende los significados en una proyección de «consiguientes sentidos». Pero aquí será posible utilizar indiferentemente estos términos, aunque se prefiera el término de *sentido* para el hallazgo de su misma significación etimológica de *sensus*, dirección, orientación, flecha señalizadora de la palabra. El mismo Brecht, por otra parte, no obstante su voluntariamente sufrida prisión ideológica, advertía esta tensión de la obra hacia un sentido que

trascendiese los significados en que la obra se puede descomponer en sus elementos cuando se hablaba de los «elementos ideológicos activos», pero perecederos en el tiempo. Superada la validez temporal de estos elementos, «la obra no queda de ningún modo privada de sentido», observaba, efectivamente, Brecht, pero «adquiere otro, es decir, un sentido como "obra"». En otras palabras, en toda «cosa de arte» (obra teatral, o cinematográfica o literaria, etc.) reside al comienzo un sentido ideológico, que después se extingue con el cambio de las condiciones sociocontextuales, y permaneciendo los valores de la obra en cuanto tal: toda tentativa de restituirles un sentido ideológico será una tentativa desesperada. El «sentido» de la obra seguirá instalado en el desarrollo de sus formas, de sus estructuras. Lo que se creían vehículos de significado, es decir, medios, claramente se revelan como fines. Todavía intuía Brecht: «Paralelamente a las transformaciones de la naturaleza, la transformación de la sociedad es un acto de liberación, y es la alegría que nace de dicha liberación lo que el teatro de una era científica debería comunicar», indicando esto no en la transformación de la sociedad, sino en el nuevo «sentido» que de dicha liberación puede nacer artísticamente, esto es lo que deberíamos esperar de lo que definía como «el teatro de una era científica», es decir, un teatro sin falsa conciencia. Y nosotros podemos añadir: un cine de la *era científica*, es decir, de la era *antiideológica*, en que la ciencia sustituye a la conciencia deformada y el arte inviste con su *fántasis* las relaciones reales del hombre sin falsificarlas, no más instrumento de representaciones mistificadoras, sino, al contrario, instrumentando las relaciones humanas para la realización de la obra (¡¡¡utinam, ojalá, magari!!!).

En este punto, cuantos lamentan el llamado des compromiso artístico confundiéndolo con el des compromiso civil y político encontrarán que se está teorizando «el arte por el arte», temible espantajo (para cuantos quieren «el arte por la revolución» y no «la revolución por el arte»), o algo por el estilo. Y entonces será necesario

recordar rápidamente lo que escribía Marx en sus *Debates sobre la libertad de prensa* en «La Gaceta Rena- na» en 1842, hace ciento veinticinco años: «el artista en absoluto considera su obra como medio. Son ob- jectos en sí mismos, y tan escasamente son un medio para el artista y para los otros, que sacrifica su existencia a la de ellos cuando es necesario, y, de una manera o de otra, como el predicador religioso, se somete al prin- cipio: «obedecer a Dios más que a los hombres», a los hombres entre los que está confinado él mismo, con sus necesidades y deseos de hombre». ¿De esta manera «el arte actúa poco y mal», como dice Blanchot? Para res- ponder sería necesario tener ya un criterio o un instru- miento de medida de la influencia del arte sobre la vida social, pero ninguna sociología del arte nos ha propor- cionado ninguno. Desde luego, si Marx hubiese segui- do sus sueños de juventud y escrito las más bellas nove- las del mundo, y no únicamente «algunos capítulos de *Scorpio y Félix*», quizá habría fascinado a todos, pero el mundo no le habría mirado. Por esto sí es necesario escribir *El capital*, no *Guerra y paz*. No es necesario pin- tar la muerte de César, sino ser Bruto... De acuerdo —¿por qué no?—. Sin embargo, éstas son afirmaciones inverificables. En un futuro planeta comunitario quizá nunca se leerá *El capital*, pero se seguirá leyendo *Guerra y paz*. No habrá necesidad de matar a ningún César cuan- do el Estado-César sea extinguido, pero el Bruto de Shak- espeare continuará profundizando en la sensibilidad esté- tica humana. Digamos más bien, como ha constatado Claude Simon en la «Sociedad austriaca de Literatura» en el coloquio sobre «Tradición y revolución», que «nin- guna obra de arte ha tenido un peso inmediato en la historia», pero también en la lenta gestación visual del mundo este peso puede ser más o menos grande, o a ve- ces puede acelerar las mutaciones más profundas de nuestra disipada vida, en el deformado campo visual de la conciencia.

Parafraseando, si se me permite, lo que escribía Marx a Minna Kaustky en 1885 a propósito de la influencia

que podía tener la literatura comprometida de su tiempo —un film hoy cumple perfectamente su función cuando, haciendo *ver* (pero ver seriamente, es decir, violentando nuestra retina interior) las relaciones reales, no ideologizadas, entre los hombres, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de estas relaciones, sacude el optimismo del mundo, obligando a dudar de la perennidad del orden visual de nuestra conciencia, *aunque el autor no indica una solución, aunque no toma directamente partido*—. Debe quedar claro que toda toma de posición por parte de un artista, todas sus «tomas de partido», siendo forzosamente extrañas a sus operaciones de «mostrar», de forzar la vista humana, resultando ideologizantes acabarán por contribuir a reforzar ese momento de nuestra conciencia mistificada que comienza en nuestra aprehensión visual de la representación de lo real. Por esto, cualquier film que, aunque preñado de conciencia revolucionaria, nos envíe sus «mensajes» (entre comillas) en el código de la comunicación convencionalizada, quizá nos dé cosas útiles y justas, pero sin salir de la seudo-conciencia óptica, remachando de esta forma los vínculos en el mismo momento en que invita a partirlos.

Esto era lo que sabía Eisenstein cuando, a pesar de moverse con dificultad en la red de las fórmulas ideológicas de su época y de su «toma de partido» (probablemente en aquel tiempo parcialmente necesario como *relais* para regular ciertas tensiones de masa y presentar la insurrección de la nueva clase dominante en su universalización ideológica), hablaba de algunas de sus realizaciones cinematográficas como de «victorias ideológicas en el campo de la forma» y consideraba *Statchka* como «el primer ejemplo de arte revolucionario en el que *la forma se revela como más importante que el contenido*». Estaba mal dicho, pero la sustancia de su discurso se revelaba mejor cuando, profundizando, valoraba su «propuesta de un procedimiento formal bien planteado para afrontar el descubrimiento de un inmenso material histórico-revolucionario». El llamado punto de vis-

ta «formalista» (aunque, efectivamente, mejor sería llamarle morfológico-estructural) resaltaba en la indicación del material y del procedimiento de elaboración como «productivo, desde un ángulo visual justamente elegido» (es decir, que violase las «leyes dramáticas universalmente reconocidas»). ¿*Productivo* de qué? De una revolución, ciertamente, pero de una revolución de la sensibilidad, no de la revolución social que es el mismo material seleccionado para la operación artística: de un «surco en la psique del espectador», sugería Eisenstein, tratando de desembarazar su pensamiento de las jaculatorias ideológicas... Nuevo tipo de mandato social —nueva forma—, desplazamiento semántico —fecundación recíproca de las artes—, comprensión formal del material...: sustancialmente es el procedimiento artístico cinematográfico que «comprende» las nuevas energías sociales, «el material de masa» surgido para imponerse contra el material fabulístico-individual burgués, y que en este material encuentra un nuevo principio ideológico (digamos ese principio de nueva representación, relación de las relaciones, que llega investido de una nueva función histórica transitoria en una nueva sociedad —siempre ideológico, pero autonegándose en virtud de la contradicción que rompe entre poesía e ideología—).

Entonces ya, se quiere decir, surgía —sin embargo, entre las nebulosas ideológicas del tiempo— conciencia de la específica función del cine como fuerza de choque visual contra «la inevitable estaticidad del nexo casual de las cosas», contra «la presión cósmica» de las representaciones estratificadas por las diversas formas en que era organizada la falsa conciencia social del pasado, para superarla en nombre de un imperioso motivo de organización de los materiales («productivos») seleccionados, y no para *contemplar* una pre-verdad, es decir, ideología, sino para *hacer* una nueva conciencia visual. Todavía de forma ideologística se afirmaba entonces —en contradicción con las fórmulas de los «productores de conciencia» inmediatamente funcional— una vieja idea marxista, es decir, que el medio de la búsqueda forma parte de

la verdad, mejor dicho, es la verdad: «es necesario que la búsqueda de la verdad sea ella misma verdad; la verdadera búsqueda es la verdad explicada...». Por lo tanto, no el significado, encerrado en el signo que «hace signos» significa, sino el *signo abierto* en un movimiento hacia el sentido de la obra entendido como ese *abismo sin fondo* a que aludía Schiller hablando de «*contenidos sin determinación precisa*». Sentido de la obra que supera el «límite del signo» y se determina indeterminándose como principio permanente de disolución ideológica. Sentido de la obra que está en la búsqueda, no de la verdad del resultado; en la interrogación y no en la respuesta; en el problema que se propone de nuevo siempre en la obra, no en la solución dada para siempre.

Ejemplificando: ¿qué habrá querido decir, qué nos dice el autor de ese film, cuyos personajes dicen que es necesario hacer la revolución? ¿Que es necesario hacer la revolución? Pero entonces no nos serían necesarios ni ese film ni ese autor. No se escriben libros y no se ruedan films únicamente para crear cajas de resonancia o campos visuales más vastos a las decisiones de la historia: ya se dijo y siempre se dirá mejor a otros niveles de la práctica humana, en las formas utópicas y en las ideológicas de la conciencia social. Pero el autor de ese film con esos personajes que hablan de su exigencia de hacer la revolución para vivir muy bien puede darnos así el sentido de la época de la revolución, el sentido vivo de nuestro descubrimiento sensible de que la existencia para ser vivida debe ser revolución de revoluciones, y no sólo en las épocas de las revoluciones, etc. Por lo tanto: vivimos en esta época de convulsiones naturales-humanas y toda nuestra vida, todos nuestros problemas, nuestra cotidianidad, el mismo horizonte de nuestra mirada están ligados a esto; y la perspectiva cambia si nos vemos mientras vivimos esta época revolucionaria y decimos como personajes lo que sabemos por haberlo ya dicho como hombres reales (que era necesario hacer o no la revolución) y advertimos que somos hombres de este tipo hasta el fondo, seamos o no seamos nosotros

mismos —hundidos en la butaca del cine— revolucionarios de profesión, como el Diego de *La guerre est finie*.

Entonces es la forma, la organización coherente de los materiales, la estructuración del motivo «productivo» que opera el fenómeno de la «comprensión» de los significados ya incluidos en los signos, en las materias, en la trama de la narración y sobre la época de la revolución, y los dirige, transportándolos, hacia un sentido abierto, sin fondo, más allá de la contingencia, de la actualidad. Con el film de Resnais ha sucedido, por ejemplo, que se ha estrenado en nuestro país precisamente el año de aquella famosa huelga del 1 de mayo, que nunca salía bien y acarreaba tantas angustias y dudas al protagonista, pero que, en cambio, inesperadamente, salió bien. ¿Esta contradicción de la crónica quiere decir, precisamente, que el film es falso? Pero el film no pretendía tener razón cuando planteaba ésta o aquella solución política desde este o ese punto de vista, por parte de quien pensaba ver los detalles concretos del conjunto desde lo general a lo particular y viceversa. El personaje del revolucionario de profesión, en efecto, a veces defiende, contradiciéndose, precisamente la tesis que él mismo combatió, no cree en la visión política general, pero luego vuelve al fuego de la lucha, mientras sus oponentes, a su vez, cambian de parecer, etc.: todo esto no tiene ninguna importancia para los fines de determinar la justicia de una tesis o de otra. Su sentido está en la presentación de «un héroe de nuestro tiempo», es decir, del tiempo en que no sólo ha acabado un determinado tipo de guerra como siempre acaba un tipo de guerra, sino que «ha acabado la época de las cruzadas», como se escribió hace pocos años en Yalta. Si el film es válido, nos habrá dado el sentido de nuestra época en una de sus dimensiones de lo vivido y, dentro de algún tiempo, perdido incluso su «sentido ideológico activo» y secundario, quizás nos restituirá este sentido y otros sentidos (si la productividad de los materiales y su estructuración no está agotada). De otra manera habrán tenido razón cuantos hoy pretendían que el film al menos

habría podido comunicar un justo planteamiento político, sin ambigüedad, en los límites históricamente funcionales de la ideología...

Desgraciadamente, nuestra óptica es inerte, como nuestra lengua es parte de la parte social, pasiva y convencional del lenguaje, subordinada a la suma de impresiones sico-físicas depositadas en nuestras circunvoluciones cerebrales, diccionario de miradas-palabras mediante las que nos habla el caótico lenguaje de la realidad apenas controlada ideológicamente. Y la función antiideológica del cine es precisamente la de proporcionarnos una segunda visión desideologizada y desideologizante, la de corregir la miopía legalizada de la que hablaban los cine-ojo soviéticos. Cuando Dziga Vertov hablaba de la necesidad de buscar una «fresca percepción del mundo» —con el ojo estratégico y potenciado de la cámara cinematográfica—, sostenía la misma necesidad de disputar al ojo humano la representación visual de la realidad que ha sido demostrada todas las veces que, tanto en literatura como en cine, se ha buscado la distancia concencial del resto mostrando el mundo con el ojo de los niños (desde Gisela Elsner a Truffaut, a través de numerosísimas novelas y films), con el ojo de un caballo (en el cuento de Tolstoi «Chelstomer»), de un perro (en *Vidas Secas*, de Nelson Pereira Dos Santos), etc. El efecto de extrañarse es, en el fondo, una restitución de vista fenomenológica a través del artificio técnico, un retorno al mundo de la vida a través de una nueva, originaria «toma de visión» (no de conciencia ideológica). El cine no nos recuerda lo que ya conocemos, sino que nos presenta el mundo de una manera *jamás vista* precisamente para hacernos olvidar la falsa relación que entreteníamos con el mundo: no porque lo reconozcamos, sino porque lo vemos por primera vez. Y el sentido de la obra pasa del *signatum* o *nóeto*, es decir, del significado inteligible, traducible, etc., al *signans* o *distheton*, es decir, al significante sensible, del signo comunicativo (significante y significado) al signo estético en el que el significado permanece en el significante, la respuesta en la pregunta.

Nos quitamos las gafas ideológicas y nos ponemos las gafas estéticas: *vemos...* Si después, cuando sales del cine, reconoces el mundo, entonces el film no funciona. Si, por el contrario, tienes ojos nuevos, y ves el mundo por primera vez, y te sientes personaje de la historia del mundo, entonces el film «funciona»: te ha proporcionado una nueva dimensión perceptiva, ha ensanchado la esfera de tu sensibilidad a otros círculos. Su «sentificado» te ha aumentado los sentidos... «Una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla cinematográfica...»: es una frase del cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo*, del que Antonioni ha sacado más bien clandestinamente la idea de *Blow-up*, ampliación-explosión, precisamente, pero no sólo de una fotografía puesta en movimiento, sino de la mirada humana cinematografiando en cada instante la realidad; sin embargo, inferior a la realidad que se le muere encima, porque cada hombre *no lo es* toda, sino sólo a breves relámpagos, se deja accionar, hablar, ver por ella.

El hecho es que el cine-ojo tiene dimensiones temporales y espaciales distintas de aquellas por las que se regula el diafragma y la velocidad del ojo humano, y el cuento de Cortázar, el film de Antonioni —contándonos la historia del detalle fotográfico ampliado y revelando crímenes escondidos a la mirada— nos arroja dentro del drama de nuestra visualidad no sólo de la biológica, sino también de esa otra de la que en el cuento se hace metáfora. «Mirar rezuma falsedad... de todos modos, previendo anticipadamente la probable falsificación, mirar resulta posible», se dice el fotógrafo del cuento cortazariano esperando que el resorte de la reproducción mecánica de la realidad restituya «las cosas de su insípida verdad»; pero «la no insípida verdad» es que desde el objetivo no sólo fotográfico, sino cinematográfico, ve mejor que el objetivo ocular (y entonces ve la muerte escondida, el delito sin fin de la vida, etc.) nuestra óptica interior, nuestro sistema ideológico de representación de las «relaciones entre las relaciones» humano-naturales está en crisis, crisis agravada por la conciencia deformada.

da por la misma crisis —y podemos esperar afrontarla y dominarla sólo intentando ver mejor que lo mejor que ve el cine, diciendo y haciendo decir con su mirada mecánica más de lo más que ya dice con su ventaja sobre nuestro ojo bioideológico.

Por lo tanto, intentando penetrar dentro de la obra para afrontar el sentido que le es interno y al mismo tiempo el sentido que le es ausente, sólo posible, virtual, que puede crecer de las raíces de la obra. La obra transforma pocos elementos de realidad (verdadera y reconstruida, no tiene importancia) en una realidad total escondiéndonos cualquier otro elemento de la realidad, pegando en la base el mundo que queda fuera de la mirada del cuadro móvil, destruyéndolo, engulléndolo en su limitado infinito. Es el eclipse de la realidad por obra de pocos elementos de la realidad misma convertida en realidad total. Pero, igual que precisamente el eclipse nos revela el sol, su relación cósmica con nosotros (y el dedo detrás del que escondemos el bosque también es lo que nos lo indica, distancia y relación), así el sentido de la obra se nos revela en la relación evidenciada entre lo que explícitamente dice, y lo que explícitamente dice no diciéndolo. Ahí se puede verdaderamente relacionar, como hace Pierre Macherey en sus apuntes «para una teoría de la producción», los hechos que pueden ser tantos literarios como cinematográficos a una de las *Hinterfragen* o «Preguntas insidiosas», de Nietzsche: «A todo lo que un hombre deja hacerse visible se puede preguntar: ¿qué quiere esconder?, ¿de qué quiere desviar la mirada?...», completando y contradiciendo la pregunta con esta otra interrogación: ¿qué quiere mostrarnos precisamente por lo contrario dejándonos medir la distancia entre «el hecho de ver» y «el de no poder ver», sino la relación de su ausencia? Y sacando de aquí la inquietante hipótesis del necesariamente ineludible carácter incompleto de la obra. Un carácter incompleto que no es la indicación de algo que falta y que se puede añadir desde fuera, sino un carácter incompleto que hace el sensificativo carácter completo de la obra que la hace, no insu-

ficiente, sino cargada. Y así hemos entrado de lleno en la autoimpugnación más rabiosa del mismo estructuralismo a la toma con sus protocolos de ruptura, al rechazo de lo «invariable de una presencia (*eidos, arché, télos, enérgheis, alétheía, ousia*; sustancia, esencia, existencia, sujeto, trascendentalidad, conciencia, Dios, hombre, etcétera)» —para utilizar la fórmula resumida de Jacques Derrida, ese mismo rechazo que encontramos en Marx cuando se negó a sí mismo «la esencia universal del hombre como fundamento teórico», oponiéndose al idealismo de la esencia y, por consiguiente, a todo humanismo descendiente de la falsa conciencia encerrada en el mito filosófico y teórico del hombre.

Así es que «explicar la obra es, en lugar de remontarse a un centro escondido que le daría la vida (la ilusión interpretativa es organicista y vitalista), verla en su efectiva descentralización; es, por lo tanto, rehusar el principio de un análisis intrínseco (o de una crítica inmanente) que cerraría artificialmente la obra sobre sí misma y, por el hecho que esté completa, deduciría la imagen de una tonalidad» (como dice Macherey, de la misma manera en que Derrida habla del momento en que «el lenguaje invade el campo problemático universal»); entonces es el momento en que, en ausencia de centro y de origen, todo se convierte en discurso, es decir, en sistema en el que el significado central, originario o trascendental jamás está presente, al margen de un sistema de diferencias. Por el que «la ausencia de significado trascendental extiende al infinito el campo y el juego de la significación» y se plantea el problema de «dónde y cómo se produce esa *descentralización*» (el término —antiideológico por excelencia— se difunde, como se ve, de la misma manera que el concepto de «sentido» a diferentes pero convergentes niveles de la meditación estética y filosófica: y esto también es extremadamente significativo de la toma de conciencia antiideológica de origen marxiano siempre más generalizada), se plantea el problema, decíamos, «de cómo y dónde se produce esta

descentralización como pensamiento de la estructuralidad de la estructura».

Y se vuelve a la cuestión de la relación entre significante y significado: reducir o derivar uno u otro, someter el signo al pensamiento o buscar en el significante el momento productivo de otro «sentido», distinto del de su significado, que es precisamente el problema de la poesía y de su conciencia crítica no ideológica-mistificada... La lectura, por lo tanto, se hace autoconscientemente crítica, crítica de la crítica; no para implantar el pequeño proceso penal-estético que, conscientemente o no, cualquiera que lea-vea promueve para resolver con una sentencia y con un premio la controversia crítica-consumentaria —vale y no vale, es bonito o feo, bueno o malo, verdadero o falso—, sino para individualizar la interrogación que crece en la obra, su sentido, es decir, por la captura del sentido en estado salvaje, como si se tratase de una caza y se debiese discutir sobre la eficacia de ésta o aquella trampa, de éste o aquel arma, de ésta o aquella disposición de los cazadores, de éste o aquel tipo de conocimiento o habilidad venatoria. Ninguna metodología crítica agota la obra, ni siquiera la lectura estructuralista. Si hoy todavía nos interroguamos sobre el significado o sobre el sentido de la obra, es porque todas las nociones que nos habíamos formado son insuficientes por sí solas. *Meaning of meaning, Sinn o Bedeutung, sentido o significado*, etc., porque la especulación, la sicológia, la sociología, el historicismo, la estilística, la sico-crítica, el sicoanálisis y el estructuranálisis, etc., no han bastado para encontrar el sentido en la obra y cada una se cierra en su propio «campo», en su espacio homogéneo y coherente, es necesario —sin excluir ninguna metodología, mejor dicho, utilizando todas— moverse hacia la dirección indicada por la obra, su sentido (que no es solamente «un saber específico percibido por una conciencia cuando gusta de una combinación de elementos de los que ninguno en particular ofrecía un saber comparable» —como es el sentido, por ejemplo, según Lévi-Strauss—, sino es el mecanismo de interrogaciones

puesto en marcha por este específico sabor de la estructura de la obra, una interrogación sobre la misma necesidad de la «cosa artística» y sobre el tipo de necesidades a las que remite produciendo sentido e incrementando la sensibilidad humana, ensanchando el campo).

En resumidas cuentas, se parte de las condiciones de existencia de la obra, sus principios de realidad y de individualización —historia, acontecimiento, hechos, palabras, personajes, etc.—, se dirige a su estructura o sistema de organización en relación con las otras estructuras de la existencia y después se interroga a la obra, para que nos dé no su respuesta, sino la interrogación misma. Es decir, se debe operar sobre los dos niveles posibles de la articulación de la obra: el de su orden de secuencias y temas y figuras que es su estructura o, mejor, la ilusión de su estructura, necesaria para autoenmascararse en su falsa interioridad, en su inexistente centralidad, y el de la realidad elaborada hasta su representación sistemática que es el fondo ideológico, el horizonte sobre el que se destaca el orden desordenado de la obra. La obra tiene un falso orden, se ha dicho, un orden imaginario que no corresponde a ninguna esencia central, sino más bien a una descentralidad que se yuxtapone a los desechos, a las violaciones, a la denuncia del ilusorio orden mitológico de la conciencia desesperadamente organizada. Tanto *lo que sucede* sobre la página como sobre la pantalla es *la obra*, no los acontecimientos de la obra; es su forma, su estructurarse, su reiterada existencia, su imaginariedad, irrealidad. Y este albedrío suyo es el *revelador* de la mentira ideológica. Y en esta revelación está el sentido de la obra, su destrucción del significado ideológico incluido en sus mismos principios de autorrealización, en sus materiales de afabulación, en la sucesión de los sucesos regulables según una aparente pero, en realidad, imaginaria coherencia. Y no es que el acontecimiento no sea importante, al contrario. Como decía Brecht, «todo depende del acontecimiento: es el centro de la manifestación (cinematográfica en nuestro caso). Puesto que precisamente por lo que sucede entre

los hombres, los hombres mismos conocen todo lo que puede ser discutible, criticable, mutable», es decir, las estructuras de la falsa conciencia. Sin embargo, para obtener esta anulación y reconstrucción de los sentidos son necesarios desechos lingüísticos y cambios semánticos en los instrumentos de la función práctica del lenguaje.

Por ejemplo, en *La Terra vista dalla Luna*, de Pasolini, hay un continuo cambio sensificante de materiales y métodos de una serie a la otra, de la realística a la fabulística. Pero, no obstante esto, no hay un «milagro» en la «fábula», es decir, lo que podría parecerlo no lo es. La mujer que, muerta, vuelve entre Totó y Ninetto<sup>1</sup> no es más que la vida a la que nada importa de la muerte que no existe, y que siempre es una muerte ideologizada, de la que se tiene una conciencia distraída (aquí la transferencia semántica se acopla al desecho estilístico). En la fábula infantil el milagro es un suceso normal, casi naturalista. La coherencia estilística querría que no pareciese otra cosa que lo que es. Pero estos subproletarios tienen verdaderamente hambre y necesidad de un alojamiento y de una mujer muy realísticamente. Pero descubren que la muerte no existe y se liberan y nos liberan provisionalmente de la conciencia deformada de la muerte, quizás porque son personajes-límites, desclásados, y, por lo tanto, sin necesidad de universalizar los propios intereses particulares, es decir, sin la necesidad de una forma ideológica o funcional de conciencia (y, por consiguiente, quizás, en esta constante búsqueda pasoliniana de materiales y personajes del submundo se puede entrever una distraída preocupación antiideologística: ¡aunque esta es una hipótesis!). La operación poética, y de una manera muy especial la cinematográfica, en el fondo no es otra que la operación de *hacer tabla rasa* y que los filósofos de la praxis aconsejan a todos de buscar, de realizar, para liberarse de alguna manera, aunque provisional, de las falsas estructuras ideológicas. Por lo tanto, el sentido de la obra está en su ser y querer ser inicio, iniciativa, punto de partida, en su construir puentes, muelles, pistas de lanzamiento de la *fántasis* y de la

*pòiesis*, en su proponerse como tentativa repetible de experiencia original. Sobre todo, en tiempos graves y desgraciados como los nuestros. Y corresponde a los poetas de la palabra, de la mirada, del sonido, etc. A los amplificadores, multiplicadores, instauradores de nuevos sentidos. ¿Para qué los poetas en tiempos de desgracia? se preguntaba Hölderlin, precediendo a Brecht. Sí, ¿para qué? Arriesguémonos: porque el sentido de su obra es como un vector, profético, una forma utópica de la conciencia social, una anticipación de un tiempo quizá nunca realizable en el que los lenguajes humanos no siempre deberán volver al grado cero para desideologizarse-desalienarse, y no estarán más al servicio del Estado y de sus necesidades de representaciones universales, no deberán tentar más lo útil y lo bello y lo verdadero.

Hoy, mientras las artes afirman, en su sentido-no sentido, el proyecto de una condición humana sin divisiones de trabajo, es decir, sin necesarias servidumbres, en las que cada cosa —hecha humana— sólo remita a sí misma, objeto cuyo uso se vuelve sobre sí mismo, glorificando su no-uso, como el hombre se remite a sí mismo, anónimamente, libre. Lo hacen con los elementos de los que disponen y que deben redisponer en ritmos específicos de percepción, en nuestro caso en mecanismos métricos-visuales compuestos por materiales que hablan el lenguaje efectivo y virtual de la realidad en su inflexión ideológica casi encarnada en ella, pero para violentarlos y obligarlos a negarse. La disposición espacial y temporal de estos materiales es tal, en las obras con un sentido más vivo, que el mismo mecanismo visual, su mismo desarrollarse en el especialísimo espacio móvil de la narración cinematográfica, se autodenuncia como ficción de la ficción ideológica (porque la narración, como confianza expresa en el realismo —relación con la realidad en toma directa—, siempre es ideológica, y, por consiguiente, el límite está precisamente en la lectura sucesiva, en el tiempo tele-dirigido por la lectura visual). Porque toda narración se constituye como una nueva lengua extranjera que el espectador aprende viéndola-leyéndola por

primera vez y que se suicida como lengua en cuanto se ha pronunciado toda; el sentido está en el mismo mecanismo de la lengua con todas sus complicaciones, retrasos, iteraciones, detalles, minucias, derroches descriptivos, desechos lógicos, licencias poéticas, redundancias y antieconomicidades aparentes, métrica anónima. Es un mecanismo que nos abre hojas-párpados de una nueva mirada. Como la pintura extrae del espectro puntos de espectro opuestos llamados colores para actuar con y sobre una realidad no codificada, así el cine extrae del sobreentendido discurso de la realidad extra-lingüística los materiales ideologizables opuestos y contradictorios, para que de su diferencia y de su contacto-choque estalle un sentido absolutamente inédito y se concluya un paso histórico en la construcción de los sentidos del hombre, en la continua creación estética de la especie. La poesía cinematográfica, en resumen, no nos hace no conocer ni reconocer la realidad, nos la hace desconocer —del conocimiento del desconocimiento—, pero precisamente en este desconocimiento de la realidad ideologizada toma la iniciativa una nueva conciencia visual. Por esto los films más importantes de estos últimos años dan la impresión de una tartamudez de imágenes, una infracción escandalosa de los ritmos normales de la comprensión (aun cuando ciertos autores ya han habituado a los espectadores a la previsibilidad de su imprevisibilidad).

El mejor cine comienza por el adjetivo y acaso no llega al sustantivo; corre sin puntuaciones de una habitación a otra, como si el mundo fuese una única habitación; narra acontecimientos puramente mentales; transforma el detalle en horizonte; cancela las relaciones falsificadas por la sucesión; se deja guiar por aquella extraña atracción entre las imágenes que se convierten en raíles del lenguaje; crea tiempos nuevos, el futuro presente, el pasado futuro, el presente anterior (basta recordar la presentación godardiana de un mismo acontecimiento. Subdividido en más momentos, dándonos devolviéndonos el mismo instante de vida hasta dilatarlo: un poco como la proyección de un tiro de pistola, que dura un

instante en la realidad y sobre la pantalla puede durar decenas y decenas de minutos); extiende las relaciones entre sonido e imagen de la misma manera que en una poesía se extiende la relación entre sentido y metro en el *enjambement* (la prolongación de una frase sobre otra secuencia y su adelanto, que nos da una percepción diferencial, forzándonos a frecuentar un hecho narrativo, como se frecuenta un hecho pictórico o sonoro, a explorar una dimensión de la vida que en la vida normal es imposible: nuestros ojos no frenan ni aceleran, no ven el macrocosmos ni el microcosmos, etc.). Hasta el punto que el empleo de esta nueva frecuencia de percepción en una narración filmica se vuelca sobre sí misma, indicando su propio sentido. ¿Por qué se frena la mirada?, por ejemplo. La respuesta está comprendida en la pregunta. Como señalaba el doctor Faustus cuando indicaba en la inflación erótica la ausencia de amor en nuestra época, así el frenar es nuestra interrogación sobre la aceleración de nuestra vida social y sobre la misma necesidad no dominada. ¿Y por qué el *suspense*, el artificio emocional? Acaso precisamente porque vivimos en una época de respuestas emotivas ya desarticuladas, con la atención desgastada por los estímulos artificiales inesenciales, y, por consiguiente, el retraso narrativo nos interroga sobre nuestra manera de ser en el tiempo (la prisa como función del tiempo-igual-dinero, de la servidumbre incontrolada al ciclo producción-consumo, sobre cuya necesidad ya se interrogaba Stuart Mill). ¿Y por qué la continua reclamación al tema de la memoria? ¿Por qué vivimos en un mundo que no quiere recordar, que está sujeto a una economía de la memoria que le destruye el pasado y le hace naufragar en el futuro? Nosotros no interrogamos al cine para que nos dé respuestas cognoscitivas, sino que nos dejamos interrogar por el cine, vamos al cine por esto, para llenarnos de preguntas y llevárlas fuera, como público co-creador del sentido de la obra, en la cotidianidad reconquistada a la mirada. Las tramas son nómadas, las anécdotas incorrectas, los argumentos casuales, los acontecimientos nadan en la crónica.

ca. Y, sin embargo, de vez en vez seleccionamos este o aquel material porque suponemos que sirva mejor que otro para la concentración de la atención, y después lo destruimos, lo consumimos, lo matamos sustrayéndolo a su ya fundido significado. En el fondo, así como la muerte de los individuos es la victoria de la especie, y la muerte de las formas literarias es la victoria de la literatura, así la muerte del viejo cine es la victoria del cine. Pero la pregunta, una vez más, hoy, es precisamente ésta: cine, ¿dónde está tu victoria?

Nació en Perusa en 1925. Es uno de los críticos cinematográficos más prestigiosos de Italia, aunque, al igual que Toti y otros críticos de la que podríamos denominar «vieja guardia» de la crítica italiana, sea bastante discutido por ciertos sectores juveniles. Fue encargado de la cátedra de «Historia y crítica de cine» en la Universidad de Cagliari, puesto que actualmente desempeña en la de Florencia. Es colaborador de numerosísimas revistas en lo que a temas cinematográficos se refiere y autor de diversos libros, entre los que destacan: «Sociologia del cinema», «Film e opera letteraria», «I film de Luchino Visconti», «Politica culturale e comunicazioni di massa», «Cinema dell'ambiguitá». Es otra de las figuras siempre presentes en Pésaro y su actuación en la asamblea que tuvo lugar durante los acontecimientos de 1968 fue bastante destacada.

## El «cine político» y el mito de las superestructuras

### 1

Tratemos por un momento de borrar las imágenes cinematográficas y resumamos los cuadros de la vida contemporánea: la geografía del hambre, los continentes y las áreas deprimidas en que se estanca la miseria, la superstición, el analfabetismo, las enfermedades; el imperio de la violencia: física (Vietnam, Guatemala, Checoslovaquia, etc.), económica (imperialismo económico, «ayudas» a los países subdesarrollados, compra de cerebros), tecnológica-militar (pactos, empleo militar de los nuevos descubrimientos, átomos, misilística, vuelos interplanetarios, etc.), cultural (medios de comunicación social, contenidos de valor, instituciones escolares, instituciones represivas totales, ritmos de trabajo, etc.); los trastornos periódicos que preceden a una necesaria subversión de las estructuras sociales y políticas. Luego volvemos con el pensamiento al cine, a las obras y a las acciones que desarrolla en esta situación. La desigualdad impone una elección sin términos medios. Naturalmente, la cuestión concierne a los que ponen en el centro de su conducta el cambio de este orden social. *¿Se debe continuar haciendo cine o no?* Si el cine termina por constituir una divagación, un pretexto para ganar tiempo y coartadas, un vehículo para hinchar los lamentos privados, la respuesta resulta simple: no hacer cine. No despilfarrar tiempo, dinero y medios, arrojarse al trabajo político que apunta a la transformación radical de las instituciones: modificadas las cuales, también podrían surgir las estructuras de un nuevo cine verdaderamente creador y libre. Pero, se replica, mientras tanto también existe el cine político, comprometido. Pero ¿incluso el llamado «cine político» sirve para algo? Mejor

dicho, ¿tiene sentido hablar de cine político? ¿El cine dispone de una alternativa o resulta, sin remedio, desfasado en comparación con las circunstancias, subalterno y veleidoso? La meta —incluso para individuar la función del cine— no es la acción que debe poner en cabeza el que como «artista» se ocupa «también» de política, sino una *concepción revolucionaria de la política* y de su relación con la cultura. Hasta ahora conocemos una dirección política que o desprecia al cine o lo esclaviza. Estamos obligados a negar dos falsos valores encerrados en un falso concepto: el «cine político» (o «revolucionario»). De la disociación de estas dos falsas unidades nace el proyecto de dos iniciativas que el orden social burgués y el revisionista hacen escindir (y que sería mistificación ideológica unir en el pensamiento) y, al mismo tiempo, el conocimiento de que su unidad será histórica, ocurrirá. En efecto, en la medida en que el cine advierte estos límites objetivos, también comprende que su función podría escindirse en dos planos: por un lado, la propuesta utópica; por el otro, su entrega práctica al movimiento real. Ahora el equívoco no tiene sitio: éste nos parece el nuevo hecho.

## 2

Pero ¿qué significa «movimiento real»? ¿Y cuáles son las formas y las maneras de la propuesta utópica y de la entrega práctica del cine al movimiento real? Volved a considerar las formas tradicionales en que (tanto en el pasado como en el presente) se toma el problema de las relaciones entre creador u organizador de cultura y poder político. La separación entre política y cultura, entre gobernantes e intelectuales: la cultura se exalta considerándose como la levadura de la vida colectiva, semen del cambio, «servicio social» y «bien general» por encima de las clases; sobre la vertiente opuesta, la cultura se aparta de la «contienda», declarándose incompetente, neutra, antiideológica y reserván-

dose el campo de la consolación privada recortada por el conjunto de la vida social; finalmente, tercera variante, los gobernantes y los «dadores de trabajo» utilizan al intelectual, y la cultura se pliega como dócil instrumento del poder político y económico: por esto el intelectual se convierte en una especie de portavoz o juglar del poder, servicial intérprete técnico de las deliberaciones tomadas por el poder en su sede política (partido, Gobierno, Iglesia, Administración, etc.), contribuyendo a tener a las masas populares alejadas del control de los canales de información y desecando los mismos manantiales de una cultura popular. Estas maneras de concebir la relación política-cultura todavía tienen vida entre la mayor parte de los cuadros intelectuales y políticos. Y, sin embargo, la falsa conciencia sólo sirve para enmascarar el hecho de que hoy el compromiso de los intelectuales no vuelve a presentarse como en el pasado, cuando pretendían encarnar la razón y la sal de la vida (o de la revolución). La abolición del margen de libertad del intelectual frente a la sociedad (pongamos, la integración en los mecanismos de la industria cultural y en los servicios públicos estatales, la transformación de la escuela universitaria en lugar de producción de fuerza —trabajo cualificado, la mecanización de la administración) y la imposibilidad de pretender estar por encima de la contienda y de sus contrastes de clase «hace inútil tanto el descompromiso como el compromiso» (la paternalista «ida» hacia el pueblo, el «servidor del pueblo», o la revuelta individualista contra la propia clase o categoría). El intelectual puede ser útil, hoy, a la causa de la revolución sólo reconociendo «la identidad de su situación con la de la generalidad de los hombres y comprometiendo su inteligencia en analizar científicamente esta situación y en participar en su posible cambio».

Nos interesa *comprobar la posible función del cine en el cuadro de este cambio*. ¿Cambiar qué? Desde el punto de la abolición de la propiedad privada y de los medios de producción se abren, como cada uno sabe,

dos caminos. El camino de la socialización del poder y propiedad social; el otro, el camino de *nacionalización* de los medios de producción y la gestión burocrática del poder que reproduce la desigualdad social, las soluciones administrativas, el ser súbdito, la reacción «burguesa» y privilegiada de los intelectuales, el socialismo en un solo país o en pocos países (política de potencia), la vía de la coexistencia pacífica como división del mundo en esferas de influencia, la primacía de los consumos, el vaivén entre respeto de la cultura y «gestión de los intelectuales» que exigen regular la cultura sin interferencia de la política, la alternativa entre formas influyentes-jergales, y formas facilitadas, subalternas, populares. Diferencias que significan distintos grados de participación en las decisiones, distintos rendimientos, diferente dignidad social, por la que se determina, sobre esta base (alicientes materiales; diferencias salariales en aumento; comienzo del máximo provecho; división de los deberes cristalizada; rígida separación del trabajo manual y trabajo intelectual; diferencias crecientes entre dirigentes, técnicos superiores, obreros especializados, obreros y campesinos), una contraposición de intereses económico-sociales que equivale a una restauración de diferentes *clases* en lucha; la revolución se convierte, en este punto, en un sentimiento del pasado. Sobre el camino que lleva a esta meta avanza la *política de inserción* de la izquierda tradicional en los países de economía capitalista: los sindicatos moderan el empuje destructivo obrero, es acelerada la marcha hacia la «nueva mayoría» parlamentaria y gubernativa, y poco a poco: el internacionalismo subordinado (y, por consiguiente, negado) a las «vías nacionales» y a la relación solidaria con la Unión Soviética, defensa del «recto provecho», propuesta de un «control democrático de los monopolios», la distinción entre lucha contra la renta y lucha contra el provecho, la vía nacional-pacífica al socialismo. El trabajo cinematográfico militante, para tener peso y ser, se experimenta sobre esta piedra de comprobación de la estrategia.

## 3

En este proceso circular base-vanguardia (participación directa, reversibilidad de las órdenes, extensión de la conciencia política a una masa de desinformados) se comienza a pensar que urge afrontar el momento de la información popular, inventando nuevos instrumentos o utilizando de manera inédita los canales que existen: tendiendo a informar a las masas del pueblo, ahora perseguidas por catervas de mensajes falsos, e interviniendo con iniciativas *agresivas* en las confrontaciones con las instituciones del poder (desde las empresas periodísticas a la empresa radiotelevisiva). En resumen, se produce por la muerte de los servicios con que mass-media y canales culturales de la tradición abastecen el sistema. No interesa volver a la vieja pintura de caballete, al viejo cine, al viejo teatro, al viejo periodismo, a la televisión ensamblada en las mallas del poder: son desenmascaradas en sus servicios. La lucha de clases se manifiesta de varias maneras: con la acción armada, la no-colaboración, el mitin, la huelga, la ocupación de la fábrica, el sabotaje de la producción, la guerrilla popular urbana y campesina, la organización clandestina del pueblo (según las distintas circunstancias y países), pero, *de todos modos*, también con otros medios: la radio clandestina, los transistores, la fotografía, el cartel mural, el ciclostil, la acción teatral y las canciones. ¿Qué significa esta línea de *comunicación* política (siempre, se entiende, para quien actúa sobre esta base de conducta)? Que la función política del cine se desarrolla sobre tres hipótesis (complementarias) de trabajo.

En primer lugar, un *cine de intervención*, en lo más vivo: sin ambición de duración y perfección, capaz de calar en las situaciones concretas, como un panfleto cinematográfico. Material cinematográfico que se puede desmontar y recomponer poco a poco según los sucesos reales. Contrainformación que hace a los sujetos de la

acción política dueños de la información enseñando a utilizar un instrumento que después, en las distintas situaciones, podría dirigir autónomamente, precisamente como hoy se prepara un panfleto. La historia de la clase «no contada como siempre, por los otros, desde el exterior, sino el derecho del que lucha de contar la propia experiencia no por un absurdo juego de espejos en que el obrero contempla la propia imagen *conocida, sino como momento* (lugar que es necesario) de una acción política». Y por lo contrario de seguir los pasos de los hechos, del reclutamiento indiscriminado de «autores» cinematográficos, el alistamiento en masa que alguno fantasea para llevar «a tantos» catervas de noticias, de cualquier modo. Pero también una práctica cinematográfica radicalmente distinta de los «cine-diarios» rodados por los grupos del Movimiento Estudiantil, en Italia, en los que, en lugar de informaciones precisas sobre los problemas reales del movimiento, existe la adhesión estática, oratoria, a las palabras del orden de la política, reduciendo la acción al aplauso, a una aventura de la imaginación, al ritual homenaje a los monumentos de la épica y de la guerrilla, en éxtasis frente a las propias imágenes de asambleas o manifestaciones. Estamos de acuerdo, en sustancia, con ciertos pensamientos de Godard (no interesa en este lugar comprobar en qué medida las palabras son practicadas por el director): «Es necesario eliminar toda forma de dirección paternalista (...) Pienso que actualmente no existe un cine revolucionario. Aquellos que podrían hacer cine revolucionario no saben bien qué es el cine, por consiguiente no hacen cine, y aquellos que sí entienden de cine no saben bien qué es la lucha de clases, qué son las luchas verdaderamente revolucionarias. Entonces podemos ver un film sobre un partisano, sobre un guerrillero, pero no será un film revolucionario, sino un film sobre un revolucionario (...) Si no se quiere crear un producto acabado, la imaginación debe ser correcta de día en día, no se trata de hacer algo perfecto. Por lo tanto, no se trata de improvisaciones, sino de un pen-

samiento más vivo, de una creación permanente. Es necesario hacer más films, muchos más, con mayor rapidez, precisamente para hacer más, y gastando menos, por la misma razón. Films que pueden ser mostrados también más allá de los círculos normales. No un solo film, que circula en todo el mundo, sino miles de films, que circularán menos, pero dado el número, la difusión será igual, o mayor. Y automáticamente, siendo hechos más rápidamente y con gastos mucho menores, se podrán rodar films sobre guiones hasta ahora juzgados no comerciales.»

No se trata de seguir los pasos de la sucesión de los hechos porque el cine llegará siempre tarde, sino de ir adelante correctamente en la acción política. Cierto, esto exige también procesos de composición menos segmentales: el *film-ensayo*, que implica la reflexión rigurosa, científica, la búsqueda. Y aquí se sacan las cuentas con la fisonomía de la documentación, la crónica de los hechos. No tiene sentido imaginar que el material documental contenga una medida política, por fuerza de naturaleza. El corte de la interpretación pone en contacto los hechos rechazando amontonar material de crónica situado después, según la utilización, como bastidor o coreografía de la revolución. En otras palabras, el método de acercamiento a los datos reales, en el *film-ensayo*, utiliza ampliamente también la «ficción», la construcción declarada: o sea, en un acontecimiento dado interesa no la fase del «cinediario», sino el punto de vista de la clase. Por ejemplo, en una reunión construida: una habitación en la que un grupo de obreros se coloca frente a un episodio que hay que juzgar, etc. La materia subversiva raramente se ofrece en la calle, preparada para ser registrada por los ojos de la «cámara»: trasplantar mecánicamente este tipo de toma directa en el *film-ensayo* significa reproducir los procedimientos del neorealismo, coger no los procesos subversivos, sino la oposición de los grupos, la superficie de los hechos. Para expresar la sustancia crítica de los hechos también se debe predisponer, encuadrar: esto no

supone la prevaricación individual del autor, la dirección paternalista que yuxtapone su punto de vista. En cambio se deriva la despedida a las imágenes celebratorias, a los idilios y a la falsa épica contenida en el material documental examinado por gran parte de los medios de comunicación: desde el cine al arte figurativo, a la literatura, etc.: donde la revolución siempre se ve con los ojos de los descendientes, de los «vengadores», pero desde dentro (encuesta y personas vivas). Sin embargo, verdaderamente, *desde el interior* de los hechos que suceden coge la naturaleza real de las circunstancias que trastornan el mundo y preparan el futuro: o sea la revolución como una mezcla de fango y materia preciosa, de cosas sórdidas, torcidas, y de clarividencia política. Salto cualitativo del individuo a la vida colectiva y, junto, a pocos pasos, desenfreno egocéntrico; traiciones y épica; que, procediendo en el interior, coge los tiempos larguísimos de la revolución mientras el esquema mental del individuo (desde el exterior) tiende a concentrarla en tiempos y espacios breves como una explosión. Exposición compleja y de extrema evidencia, por lo tanto, cuando se entrega a las imágenes los mecanismos científicos del funcionamiento del capital. ¿Pero ciencia en qué sentido?, ¿iniciativa ilustrativa?, ¿acaparamiento de una enciclopedia del marxismo para conferir una cierta consistencia a la inspiración lírica individual, que logre después desenfrenarse en las imágenes, liberada de los viejos complejos de inferioridad?, ¿un trabajo de equipo que une o reúne, e «ilustra», los distintos tomos del «Capital» y la biblioteca de la revolución? No se trata de esto, sino del dominio del mecanismo fundamental de la explotación capitalista para examinar el cuerpo social de la opresión de clase en nuestros tiempos, las caras antigua y nueva de la explotación: llevando en esta investigación un absoluto rigor científico de documentación y de acercamiento a los datos reales del presente.

También en este punto existe la advertencia de una experiencia cinematográfica que va en dirección equivo-

cada, mejor dicho, procede al revés. *Apollon, una fábrica ocupata*, constituye el caso ejemplarmente negativo de una tentativa de utilizar en la lucha política los instrumentos de la comunidad de masas. El Centro cinediarios libres de Roma realizó el film: coste, 3 millones y 700.000 liras, 5.000 metros de película 16 mm. para un film de alrededor de una hora. Se trata de una operación paternalista, falseadora, tanto sobre el plano informativo como sobre el plano del lenguaje. Allí no se aclara que se trata de una lucha necesaria (el pan de 320 obreros tipógrafos), pero de retaguardia, conducida al abrigo de Roma y, por consiguiente, privilegiada de cien maneras (casos similares de salvamento por ayuda estatal sin ningún resultado práctico duradero suceden frecuentemente en Cerdeña, por ejemplo, ante la indiferencia de la opinión pública), y con soluciones gubernamentales: en los últimos meses la caja integracional y después la participación de la industria del Estado, que asume la gestión del establecimiento tipográfico. El paleo-capitalismo de esta fábrica representa un adversario también para el neocapitalismo: en efecto, Agnelli se declara solidario con este tipo de lucha obrera y «civil» de retaguardia. Y después, ¿qué «hombre honrado» no simpatizaría con la causa de estos obreros, tan injusto y evidente aparece el atropello? Sin embargo, la circunstancia del núcleo obrero se presenta en el film como modelo de la lucha de clase en Italia: la fábrica Apollon sería, como se dice al comienzo, una «gran barricada contra el sistema»: conducta política, plano sindical, acción de los partidos funcionaría de manera ejemplar. De cualquier modo, están los obreros, en carne y hueso, para regir las imágenes cinematográficas. ¿Obreros? Dígamos mejor ovejillas, héroes extra aldeanos y personajes positivos, caricaturas de segunda mano. Jamás son reales, los han envuelto dentro de esquemas gastados. El director y el grupo de trabajo llegan hasta la falsificación de la reconstrucción retórica de los hechos, negando la encuesta en lo más vivo: los obreros son inducidos a representarse a sí mismos y la acción gira

en torno a dos protagonistas, que actuán, naturalmente, como mercachifles de la política: el jefe de la comisión interna y el corrector de pruebas ex compañero de Gramsci. La cámara finge recoger los hechos reales a medida que se desarrollan, como un ojo cinematográfico severo, objetivo: y mientras tanto, la reconstrucción escenificada interviene censurando: apagando la intervención de los estudiantes y los choques en la asamblea obrera; los estudiantes se ponen entre bastidores, a cantar hosannas, mejor dicho, su presencia se consigna a un episodio descalificante; en la plaza de la ciudad, unos típicos estudiantes dicen poco más o menos a los obreros que guían el piquete: Pero ¿por qué no quemáis todo, no la cerráis, qué estáis haciendo? Y el obrero paciente les explica: «No, mirad, es necesario...» Y la censura continúa: son cortados ciertos *slogans*, devolviendo el cuadro a la ortodoxia de las palabras de orden: se rechaza el material rodado a lo vivo por un grupo de jóvenes, se ignora el interés natural (considerado el plano de la lucha) de la parte socialdemócrata del Gobierno. La conclusión del film, situada en el último día del año en el séptimo mes de ocupación, organiza una completa puesta en escena teatral, recorrida por una rebelión de jazz frío. El ministro Bradolini dice un discurso de consentimiento («Estoy con vosotros...»), pero que es acallado de manera que la cumbre sea triunfalista; los encuadres del desfile son torcidos y grandilocuentes, pero son cortados los *slogans* maoístas. En resumen, se debe proclamar, a toda costa, que el partido comunista está siempre en las fábricas, está con el Movimiento Estudiantil, baja a la plaza con los cuadros de Lenin. El obrero se consuela en este *transfert* conmemorativo o, mejor, se trata de suministrarles la consolación: ¡en lugar de films realizados por los obreros, films realizados «por interpuesta persona»! Exaltación del plano del sindicato, de la delegación del poder a las comisiones internas y de la política de las alianzas. Privilegiado el momento de la cooperativa, reducido el momento de la asamblea; aquí hablan siempre los miem-

bros de la comisión interna, faltan los obreros; emerge la vocación dialogante (cargo del padre que celebra la misa, etc.) y la visión paternalista de los miembros de la comisión interna, que aquí llegan a reprochar a los obreros no tener confianza y gratitud en sus confrontaciones. La sintaxis reaccionaria alterna en el montaje la parte cómica y la parte patética, yuxtaponiéndose al procedimiento informativo: episodio del propietario que habla a los obreros; escenas de la arrebatada retórica de Scucchia mientras corrige al manifestante democristiano y escena en que, expulsado por el propietario, grita: «Compañeros, a la lucha»; forzamiento de episodios como cuando el jefe de la comisión interna habla al viejo que había rechazado hacer la huelga, o la escena del propietario que se congratula con los obreros que han permanecido trabajando; escena de los visitantes que se ensucian de tinta levantando la tapa de un cajón. Replican: en tantas fábricas italianas se vive verdaderamente de esta manera. ¿Y quién lo pone en duda? Pero ¿cómo encuadra, el director y su grupo, esta circunstancia real? La circunstancia atrasada es descrita de manera autoritaria y triunfalista, haciéndola pasar por ejemplar. El director está detrás del carrusel publicitario electoral-anticlerical (la caricatura del cura) y la política de las alianzas (el cura que bendice a los obreros aislados por la masa). Mira, decimos también que la farsa interpretada por Scucchia podría ser un momento real, o sea, el elemento de desahogo después de la dura lucha. Pero es necesario calcular la intervención de la cámara, los viejos trucos de este lenguaje agotado. La cámara confiere al fragmento un tiempo prolongado, un énfasis de benevolencia, extrapolada, como materia política de ajuste, de victoria novelada según la retahíla cómico-dramático-patética del montaje. Ciento, también de esta confesión cinematográfica se logra hacer uso positivo interviniendo sobre situaciones retrasadas, de primera información: a condición de desvincular al razonamiento con la siguiente evidencia del cuadro reaccionario que este género de información representa. En resumen, des-

envolviendo un trabajo análogo (positivo) a lo que, a mi parecer, se podría concluir también con un material del tipo *Gone With the Wind*, de *The Ten Commandments*, o del film de la N.A.S.A. sobre los astronautas desembarcando en la Luna.

Tercera hipótesis de trabajo sobre la función política del cine: *la propuesta utópica*. Existen dos imágenes de la utopía. La utopía como zona contraria a la ciencia, consolación-evasión senil, juego que funciona como sucedáneo de la acción real: «ideal» contra «real». Por otra parte, utopía como fantasía, acumulación de energía política por la acción concreta, connatural al rigor científico: el sueño de una cosa real. La lucha, en efecto, avanza según un movimiento tortuoso, frecuentemente no se vislumbra la meta, se cae. En este punto se hace fundamental —para el individuo, para los grupos, las masas— la tenacidad, la dureza de la resistencia: la utopía como la «fe» racional, una seguridad, aunque alegre, sobre el cansancio y el reflujo o lo grisáceo administrativo (sin embargo, necesario): una epifanía que concentra simultáneamente el presente y el futuro, recibiendo una carga suplementaria en la acción concreta. En estas tres hipótesis de trabajo se procede hacia el plano de clase, el cine militante. El elemento decisivo no está en el hecho de que ciertos cineastas hayan rodado el film *La hora de los hornos*, *Terra em Transe*, *Os Fuzis*, *Yawar Mallku*, etc., sino en que, por ejemplo, el grupo del «cinema nôvo» en Brasil, el grupo de «Cine Liberación» en Argentina, el grupo de Sanjinés en Bolivia logren hacer circular los films en una estructura clandestina o alternativa que consigue llegar a las masas populares según actos políticos que actúan como aclaraciones ideológicas y propuestas para la acción. Pensad en el contexto político que indica el peso de *Yawar Mallku*: la preparación del terreno; los acuerdos con los organismos estudiantiles, con los sindicatos, con los intelectuales que preparan capilarmente la opinión pública; después, la prohibición gubernativa de la proyección del film, la presión popular, la caída de la prohibición, la

multitud acude a la proyección simultánea en dos salas; finalmente, por la noche, la manifestación política de millares y millares de personas que protestan contra el neocolonialismo norteamericano y escriben el título del film sobre los muros de la ciudad. Otro ejemplo. En Argentina, *La hora de los hornos*, reducida a 16 mm., gira clandestinamente: reuniones cerca de las sedes sindicales, con compañeros de centinela, intervenciones de la policía, debates encendidos, y luego todavía, entre los campesinos, entre los obreros, mientras al texto cinematográfico siempre se añade nuevo material, siempre nueva participación crítica de la base. Precisamente en lo concreto de estos encuentros nacen nuevos medios de comunicación política, como el extraordinario descubrimiento del «sobre». Se trata de un gran sobre repleto de material político: entrevistas de militantes, breves presentaciones de films, escaletas de acciones teatrales, panfletos, fotorromances políticos, caricaturas, *slogans*, breves razonamientos políticos, noticias, denuncias, informaciones sobre la lucha obrera y sobre los artistas de vanguardia, etc. Y material descomponible: el que lo recibe en el buzón de las cartas lo utiliza y después lo distribuye, cada parte al destinatario justo: inicia la textura de una densa red de información. Otra situación en Brasil y, por lo tanto, distintas maneras de circulación: aquí, gracias a los canales abiertos por la DIFILM<sup>1</sup>, el número de los espectadores registra un aumento del 40 por 100 para los productos del «cinemaônovo»; y, por lo tanto, la lucha común tiene por objeto la creación de estructuras cinematográficas suficientemente fuertes para permitir escapar de toda forma de fascismo cultural, cualquiera que sea el régimen del país: «franquear al público brasileño del colonialismo cultural y hacer triunfar la concepción de un cine libre y responsable», configurándose incluso bajo el perfil industrial.

¿Y el arte? ¿Qué suerte sufren las (delicadas) formas del arte y la autonomía de la cultura? ¿Hablamos de contenidos políticos o, finalmente, de cine? ¿Cómo salvaguardar los valores cognoscitivos de la poesía? ¿Nos arrojamos sobre las ilustraciones propagandísticas, o sea en un consumo lleno de demagogia y concesiones a lo «populachero»? Y quien te contrapone Solanas a Eisenstein, Bronenosets Potemkin a *La hora de los hornos* (que sería un film unidimensional, aseverado, de mitin, negativo como ciertos films populacheros del neorrealismo italiano). Contrapongo el primero al último Godard, Straub a Rocha, Schifano a Carlos Diegues, la didáctica a la forma.

La contradicción existe únicamente en la cabeza del que, no obstante la apariencia de las puestas al día, continúa empleando anticuadas categorías de juicio y de experiencia cotidiana. El proyecto de cine del que hablamos no salva el momento del lenguaje, no humilla la «forma». El equívoco prospera en cambio en las oscilaciones (habituales en la política cultural de la izquierda) entre un acercamiento influyente y un acercamiento rudimentario, paternalista. El intelectual en este caso repite los modelos que le son habituales en cuanto le provienen de la tradición, después advierte que falta el *consumo popular* o, de golpe, es reprochado por el político («el pueblo no os comprende»). Entonces cumple un cambio, mastica la materia intelectual y la deposita, deshecha, delante del plebeyo, como para una minoría incapaz de hacerse adulta. Y la alternativa continúa sin soluciones. Naturalmente, el trabajo correcto comienza, como siempre, desde la base, y el resultado se encuentra al final de un fatigoso y contrastado proceso que frecuentemente ve formarse, contra la innovación lingüística y a favor de la sintaxis de tipo reaccionario, grupos de burócratas y de autores y la sedimentación del

precedente gusto popular, consolidado por siglos de analfabetismo.

Y aquí, por lo tanto, se vuelven a comenzar a hacer las cuentas con el arte. La síntesis de forma y contenido nace de lo concreto de una experiencia de encuesta social que despidió la habitual prescripción burocrática de pasar por las medidas facilitadas por el lenguaje. De hecho, en la ambigüedad del arte se puede decir que contiene fundamentalmente dos elementos. El primer elemento induce a la inercia, a la satisfacción, a un sentido de plenitud como el del que se cree fuera del tiempo y de los contrastes: calma que enerva, hace subalternos a la herencia del pasado, distrae del desfase continuo y de las omisiones del arte respecto a las tempestades que le son coetáneas: desde Petrarca a Velázquez para llegar a la relación entre los impresionistas y el Ayuntamiento de París. De esta «naturaleza» deriva el rechazo de la intimidación del fetiche del arte y de la autarquía de la cultura. Por arte y cultura, aquí los conservadores de todo tipo entienden ciertas producciones del pasado y del presente, recortadas del tiempo en que fueron producidas (por ejemplo, presentadas sin la relación reconocible con la estructura feudal o capitalista europea, o privilegiando la suerte del artista: el sentimiento por la muerte de Babel y la ignorancia del fin contemporáneo de millones de koljosianos) y anunciadas como universales, válidas eternamente, modelos intactos de vida. En realidad, el arte y la cultura, entendidos en este sentido, funcionan como coberturas del sistema de los propietarios (capitalistas y «nuevos zares»), invitando continuamente a *loar* el pasado, a comercializar la obra del hombre, a consolidar los ayes de la vida presente, a liberarse de la vida de los otros en el aislamiento entre elegidos, a evadirse olvidando la opresión social. Consideramos muerto este arte —uso y contenido— porque consideramos muerta toda forma de cultura que sirve al sistema de los propietarios: incluso si el llamado artista, en lugar de *loar* la rosa o la candorosa luna y su privada neurosis, *loa*, con los colores o con la película, la figura

de un partisano de la Resistencia, la paz para Vietnam, la manifestación salmodiante con las banderas rojas de los estudiantes por las calles. Dicha cara del arte *no nos compromete*: precisamente porque la revolución —como ha escrito y probado Mao, un poeta elaboradísimo, sobre las huellas de una escritura y tradición milenaria— «no es una comida de gala». ¿También hay necesidad de consolaciones piadosas, de análisis privados, de evasiones en los pastos del cielo y en los verdes paraísos de la infancia? Hay montañas de consolaciones inexploradas o por volver a visitar en el arte del pasado. Y algo, a veces de notable importancia, también en la breve vida del cine.

Pero el arte contiene también otro elemento: el sentido de la armonía, la perfección, la fantasía «política», la apertura fraternal, el rigor de los sentimientos, la melancolía energética. Sustancias a recuperar. Pero hoy incluso para apuntar en esta dirección —el arte como futuro— existe un pasaje obligado: la encuesta sobre las estructuras de la vida contemporánea, que prefiguran el concepto de «hombre nuevo». En el limitado campo del cine se ven los primeros trazos, tanto en las obras de Godard como en la de Solanas, de Schifano, de Rocha, de Straub, de Santiago Alvarez y de algún otro, en el cine marginal de búsqueda, en pruebas semiclandestinas. Barluni: el camino todavía nos parece por recorrer. El cine, cierto, no hace de sustituto del mitin, del artículo del diario, de la acción directa, de la reseña sociológica. Todavía hoy no existe cine, o poesía, o novela, o pintura, o música, o arquitectura significativas que no surjan del conocimiento científico de la vida social, y no presupongan la encuesta rigurosa de los nuevos mecanismos de «gobierno» y el punto de vista de la clase. En este trabajo de corrección científica y de pasión maduran las forman complejas de nuevos lenguajes.

## 5

Red organizativa: dinero y canales. Para quien obra de manera preponderante fuera de las instituciones del poder, el trabajo político con el cine en Italia está erizado de obstáculos. Paradójicamente, podemos decir que la situación resulta más difícil aquí que en áreas tiranizadas por un poder inmediatamente represivo. En Argentina, por ejemplo, el grupo Cine Liberación actúa de acuerdo con los sindicatos de izquierda y construye sobre canales clandestinos o semiclandestinos de la clase obrera. En Brasil se opera sobre una larga base unitaria nacional-popular contra el colonialismo cultural y contra un cine comercial deslucido. En Italia existe una importante concatenación de infraestructuras del espectáculo y recreativas del poder burgués, frente a la que es defecuosa práctica de una alternativa auténtica por parte de la oposición parlamentaria (que, sin embargo, dispone de medios considerables: por ejemplo, durante la última campaña electoral el partido comunista disponía de alrededor de 1.000 proyectores de 8 mm. y 200 de 16 mm). Sin embargo, los acontecimientos no esperarán la construcción de una izquierda revolucionaria: se corre el riesgo de ser sepultados no ya por los «coroneles», sino por la racionalización capitalista. En estas condiciones es preciso tener en cuenta todas las rendijas organizativas, todas las iniciativas a las que se pueda enganchar cualquier conclusión radical, todos los gestos y los hechos de ruptura que en la praxis aumenten algunas solidaridades, metodologías, formas organizativas no cerradas, plásticas. Estando las cosas en estos términos, un cine militante ensaya las maneras de distribución y disfrute sobre distintos planos complementarios.

a) Circuito antagonista para el cine de intervención en formato reducido: arraigado en el lugar, al límite como grupos estables, sacando motivos de lo vivo de la situación de barrio o zona —calle, fábrica, era, sede sindical, bar, almacén, calle del pueblo—, no como vi-

sitantes ocasionales, anunciantes anuales; el grupo emplea, según las circunstancias, el ciclostil, la acción teatral, la información cinematográfica.

b) El cine militante se aprovecha de los canales no comerciales ya consolidados o encauzados a un funcionamiento regular: circuitos de escuelas, sedes del movimiento obrero, en particular en ARCI: existen 23.000 círculos del ARCI y un centenar de éstos disponen de locales con 500 butacas como mínimo, y de proyectores de super 8 y 16 m/m, algunos también de 3.5 m/m. Se utiliza también este espacio, tratando de arrancar del interior trozos de autonomía: aquí el rechazo de la censura política intentada por la Izquierda se sirve también del empujón subversivo que hoy sale de la base de las tradicionales instituciones de cultura popular.

c) Presencia en las infraestructuras del Sistema. La política cultural de un cine militante apoya iniciativas particulares que se mueven en las contradicciones del Sistema. Por ejemplo: el crédito de favor para las cooperativas (multiplicar los grupos asociados y apuntar a un mecanismo de subvenciones en lo posible automático); revisiones de los arreglos legislativos (sistema de las licencias, censuras, reglamentos de la Seguridad Pública, etc.); solicitar el apoyo del Estado para ayudar con las mínimas garantías la producción de films contracorriente y favorecer el debut de jóvenes, descartando un método selectivo que permite censurar sobre el guión y legitimar interferencias respecto al contenido ideológico de los films; circuito de salas constituido por un consorcio nacional de los locales cinematográficos de propiedad comunal, ahora frecuentemente concedidos en gestiones privadas; una iniciativa que invite al apoyo regional a hacer un consorcio de manera que implante la estructura de venta del Ente estatal (sin el derroche de una red directa de agencias de venta); reforma del estatuto de la Bienal veneciana; un organismo que abastezca a una distribuidora nacional de los films presentados y, ojalá, rechazados por el circuito comercial. Y adelante por este camino. El trabajo sobre las infraestructu-

ras del Sistema se lleva adelante, *pero sin ilusiones*. Consideremos dos ejemplos de los debates en curso sobre la política cultural del movimiento obrero. El caso, por ejemplo, de las exposiciones cinematográficas. La modificación del estatuto de la Bienal, la conexión orgánica a las asociaciones culturales del cine y a las organizaciones populares, el poder cultural ampliado de los recintos de las corrientes del partido de la mayoría a otras fuerzas políticas parlamentarias, los films amontonados a granel, etc. ¿Por qué no? ¿Pero qué paso adelante político daremos? Miramos sin ilusiones estas modificaciones: se ve desde el poder del partido de la mayoría parlamentario-sindical: la «nueva mayoría», local y nacional, inclusive de aquel partido comunista propuesto al gobierno de Amendola. Y aún no arrojamos al niño junto al agua sucia: apoyamos la Mostra y las necesarias modificaciones que, a condición de que no se cuide más que de la circulación de films que de otro modo nadie vería, que ningún distribuidor habría tomado en consideración (desde *La primera carga al machete a Umano, non Umano*). Lo grave sería creer que una Mostra puede modificarse hasta prefigurar un extraordinario puerto franco del poder revolucionario. La reseña veneciana, por ejemplo, es lo que es el Sistema en sus intercambios de emblema: la Callas más Pasolini uno y trino, más Sanjinés más *Emanuelle* más *Sai cosa faceva Stalin alle donne?* más el film japonés de Zengakuren. ¿Y Pésaro? A la asamblea de participantes en la Mostra de Pésaro se ha propuesto un documento político que establecía sobre una nueva base el trabajo del Comité Organizador de la Mostra. La asamblea acepta el documento<sup>2</sup>. Se trata por lo tanto de verificar si ha habido o no cumplimiento en la dirección indicada (como, por ejemplo, si ha funcionado la complicada tripartición en Comité Ordinario, Comité de los Entes, Comité Organizador técnico operante en Roma), pero sin mitificar la plataforma pesaresa, como en cambio se hace proclamando que la «gestión democrática de la Mostra significa hacerla colectiva de todos los que intentan una utilización subver-

siva del cine» (del documento de un grupo de jóvenes pesareses unidos al Movimiento Estudiantil). Las bodas con los higos secos: la gestión revolucionaria de un organismo financiado y gobernado por el Ministerio del Turismo y Espectáculo, por la Administración municipal (dirigida por el partido comunista y por el partido socialista, con un alcalde comunista), por la Administración Provincial (presidente un socialista), por el Ente Provincial del Turismo (presidente un socialista), por la Empresa Autónoma de Estancia (en manos del mayor partido del gobierno, la Democracia Cristiana), por la Cámara de Comercio (burgueses de derechas). Entonces ¿apuntamos sobre la clausura de la Mostra? En absoluto: todavía es útil comprometerse para obtener el máximo espacio abierto en esta situación, especialmente como punto de encuentro y de propagación de un cine político (este año la cosa atañe en particular a una veintena de films latinoamericanos).

El segundo ejemplo de política cultural atañe a los razonamientos en torno a las relaciones entre Estado y cine. Según algunas fuerzas políticas, el control público, el «servicio público» estarían en condiciones de distinguir entre «cine cultural noble» y «cine cultural innoble», concentrando el compromiso financiero en comparación con un «cine como servicio público», privilegiando el cine «como medio de expresión artística», fijando «una nueva jerarquía de valores». Por tanto apuntan «sobre la ayuda a los films de calidad en los que reside el futuro del cine» y ponen como «punto de apoyo de la nueva política cinematográfica la empresa cinematográfica pública». Hablando entre adultos, se sabe que, tomadas en sí mismas, éstas son proposiciones oratorias, como si el Estado del *capital* fuese neutro y pudiese llenarse de contenido subversivo en un juego pacífico de tira-y-afloja: el «Estado de todo el pueblo», fraudulentamente desautorizado por los monopolios y por el comercio, ahora va a restaurar en sus derechos nacional-populares codificados en los artículos de la Constitución. ¿A quién delega la tarea de juzgar cuáles son las «auténticas fuerzas cul-

turales», para sostener después con la intervención pública? Naturalmente, la delegación del juicio viene elevada por la combinación equilibrada de las viejas fuerzas y de las nuevas fuerzas que ponen al día el sistema en la política de inserción: las comisiones corporativas, las asociaciones de los autores y de los críticos (en gran mayoría conservadores), los burócratas de las administraciones, también populares: los fiadores que distribuirían los favores de la asistencia pública. Sabemos, por lo tanto, que el dinero a los films de valor no garantiza la elección llamada «cultural, artística, ecuánime». Y *sin embargo un cine militante no se esconde detrás de la polvareda de una discusión pequeño-burguesa*. Supongamos que la próxima ley del cine, acordada entre la izquierda democristiana y los partidos de izquierda tradicional italiana, pre-disponga tres mil millones al año para un «cine cultural, de autor, de búsqueda». ¿Dejaremos que los tres o cuatro grupos consolidados acaparen la suma? ¿Por qué no explotar los instrumentos ofrecidos parcialmente por el sistema revolviéndolos contra el poder (multiplicando los grupos de trabajo cinematográfico)? Alguno replica: el dinero va a las organizaciones, a los grupos, a las cooperativas, a las iniciativas antagonistas «democráticamente controlables y verificables». No son, se agrega, los films y por consiguiente los productores, los que es necesario sostener y financiar sino «formas nuevas de organización de la producción, bajo control democrático naturalmente». El Estado sostiene las iniciativas democráticas, los grupos autónomos de producción, las cooperativas de acción cinematográfica «en cuanto tales, en cuanto nuevas subestructuras antagónicas del capital y de los productores cinematográficos». Parece un razonamiento subversivo, pero estamos acostumbrados. El Estado del capital se encarga de autolesionarse. El Estado que, así como tiene nuestro dinero, es invitado a dispensar sobre las partes. Controlables los grupos: ¿por quién? Y también en este punto: ¿quién decide, y en base a qué medidas? Si la Fiat y los Comités Civiles o los neofacistas o la «bonomiana» crean cien o mil grupos cinematográficos, ¿cómo

va el Estado a decir no, a rechazar el dinero a este público? ¿Y por qué corolario las cooperativas de acción cinematográfica «en cuanto tales» serían nuevas subestructuras antagónicas del capital y de los productores cinematográficos? Por ejemplo, a mi juicio una cooperativa que inventa y produce *Apollon, una fabbrica occupata* representa una subestructura complementaria del capital y de los productores cinematográficos.

En este lugar los caminos se separan. Quien prefiere el sistema (del capitalismo privado de la burocracia del Estado) está en el juego, cubriéndose con cortinas de palabras y de intenciones patrióticas: y esto es el 90 por 100 del cine italiano. Quien no acepta el sistema, y anhela las reformas pero en los cuadros de la política de inserción («Vía nacional», Constitución, Diálogo) confía al Estado del pueblo la salvación y la liberación de las estructuras cinematográficas del dominio del capital; por consiguiente desgrana el rosario de la intervención pública: Italfnolegio<sup>3</sup>, crédito facilitado, comisiones culturales para los premios, propuesta de un espacio impugnativo específico para los intelectuales, circuitos paralelos. En fin, el que no crea en el sistema y en la intervención saludable del «servicio público», valora ciertas reformas como un medio, sabe lo que valen, trata de utilizarlas para hacer descollar la gangrena de las contradicciones consolidando la cuota de contrapoder a través de las luchas obreras en curso; al mismo tiempo crea un espacio antagonista, un instrumento dúctil y a bajo coste, detrás de la esfera del poder (del capital político). Sin nutrir sin embargo ilusión alguna de que el «problema de la maduración del público» pueda ser resuelto en las salas cinematográficas y teatrales. Esto hace volver al punto de partida, sobre el terreno de la lucha de clases: y por lo tanto puede haber una alternativa cultural únicamente si se te ha aclarado una alternativa política; pero entonces, si tienes una alternativa política, si se desarrollan las luchas de fondo, se producen dos consecuencias: primera, que no confundas el carro con los bueyes, o sea no descargues en la excitada hipertrofia agitadora de la lucha subestruc-

tural los choques que se desenvuelven a nivel inmediatamente político; segundo, que puedes puntualmente utilizar las contradicciones del sistema a nivel subestructural para introducir cuñas en el poder, y desarrollar acciones positivas. Pero con cuanto peso podremos arrancar en esta dirección, no nos ilusionemos jamás con que sea arrancado incluso, o automáticamente, a nivel político de la lucha de clases (en resumen, que una Mostra de Pésaro reformadísima, administrada por intelectuales superestructurales y por centenares de estudiantes no tendrá implicaciones en los fines de la gestión comunista de la fábrica italiana de automóviles de Turín). La única manera para encontrar la exacta colocación de un cine político militante está en la confrontación continua con las medidas reales de la lucha de clases: dicho de otra manera, es preciso conservar la conciencia de que también el cine más militante será siempre un discurso superestructural. La conciencia política de este hecho nos evita caer en la ilusión neovanguardista o estructuralista de hacer la revolución con el cine (y en general con la cultura): que aparentemente suena como un discurso subversivo y en cambio, desmontado, vuelve a ser el viejo discurso stalinista. Con esta diferencia: primero el comprador era el partido, y el intelectual debía comprometerse: hoy el comprador es despachado como «Clase Obrera», o «Movimiento Estudiantil» o «Movimiento Revolucionario»: con los que en sustancia, sin embargo, existe el mismo tipo de relaciones que el intelectual tradicional tenía con el partido: por un lado se queda en lo externo, no se milita en la base, por el otro se transmiten con nuevas correas deterioradas los mensajes y los «signos» que el movimiento real produce. De hecho ¿qué diferencia hay entre el *viejo Actbung banditi* y el *nuevo Apollon*?

Nacido en Cuba en los años 20, sería uno de los primeros hombres en luchar por un auténtico cine nacional. Implicado en la lucha anti-Batista, formó parte del grupo de cineastas cubanos que realizó «El Mégano», cortometraje que supone el comienzo de un cine nacional y que sufrió la persecución batistiana. Anteriormente había estudiado en el Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma (años 51 al 53; «El Mégano» es del 54). Ya en 1959, tras el triunfo de la revolución, realizaría dos cortometrajes: «La Vivienda» y «Sexto Aniversario». Sus trabajos del año 60 son: «Un año de libertad», «Patria o Muerte» (cortos) y «Cuba baila» (largo). En 1961 realizaría otro largometraje basado en un guión de Cesare Zavattini, «El joven rebelde». En 1963 pasaría a ocupar el segundo cargo en importancia dentro del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos). A partir de ese momento dejaría la realización de películas para pasar a dirigir la planificación del cine cubano. En 1967 volvería a la dirección con el largometraje «Las aventuras de Juan Quinquín». Actualmente conti-

*núa en su puesto directivo del ICAIC. Ha colaborado en numerosas publicaciones difundiendo información sobre el cine cubano y latinoamericano en general.*

## Cine y Revolución

Un film no hace la revolución. Como por otra parte no puede hacerla un hombre solo. Sin embargo debemos proceder como si fuésemos capaces de hacerla nosotros mismos. Ni tampoco la revolución se hace de la noche a la mañana. Sin embargo un hombre, y un film, deben proceder como si fuesen capaces de hacerla hoy mismo. Este tipo de impaciencia es lo contrario de la paciencia reformista y no tiene nada que ver con la impaciencia nihilista. Una es todo futuro, la otra es todo presente. La impaciencia revolucionaria hace que el hombre juegue en el presente un papel determinante en el interior de las fuerzas que objetivamente preparan el futuro. El cine revolucionario, como cualquier otra manifestación artística, debe estar impregnado de esta impaciencia revolucionaria. Un cineasta moderno, en el mismo momento en que se descubra sus grandes posibilidades como artista, también se descubre como militante, a todos los niveles de la vida. Se puede decir: no les basta liberar su arte; también tiene necesidad de liberar su vida. Rechaza totalmente toda anacrónica y cristalizada división del trabajo. Es en la práctica revolucionaria más directa donde se encuentra el punto central de toda su coherencia expresiva. La impaciencia revolucionaria, en él, será total o no será siquiera cinematográfica. El camino de llegada a estas posiciones, como sucede con el del infierno, está empedrado de buenas intenciones. Nunca como hoy, este camino ha estado tan lleno de obstáculos y de confusiones, pero hay que decir que nunca como hoy ha estado tan lleno de posibilidades. La crisis de la izquierda ha debilitado el movimiento revolucionario, pero al mismo

tiempo ha hecho surgir la posibilidad concreta de hacer verdaderamente la revolución. Hoy hay más escépticos que nunca pero también hay más revolucionarios que nunca. La crisis ha tenido el mérito de radicalizar la situación. Cineastas que en el pasado han seguido, u obstinadamente han creído en las teorías, o mejor en la práctica de cierta izquierda, ante el fracaso de dicha práctica no saben hacer otra cosa, hoy, que encontrar coartadas que son demasiado fáciles. Se trata de aquellos que, ante la problemática actual, se comportan como si hubiese venido a menos la división de clases. Se limitan a camuflar su viejo reformismo con una actitud más «profunda», «realista» y «objetiva», cuando se trata en cambio de recuperar el concepto de lucha de clases en términos de teoría y de práctica revolucionaria. Si se cambia el collar a un perro se tiene otro perro. Es decir el perro es el mismo, acaso más rabioso que antes. Por esto hoy ya no basta un cine de denuncia destinado casi siempre a llamar a las puertas de la conciencia burguesa. La autonomía del cineasta, como la del actual movimiento revolucionario, consiste en la posibilidad de liberarse de estos sectores irremediablemente reaccionarios para identificarse finalmente, de forma total y concreta, con los intereses de las fuerzas potencialmente revolucionarias. No puede existir un movimiento revolucionario que subordine su iniciativa a las contradicciones burguesas, como no puede existir un cine revolucionario que dependa, o que dialogue con la buena conciencia burguesa. Hoy existe la posibilidad de salir de este «impasse» porque de nuevo hay posibilidades revolucionarias. Pero hay que decir que esta crisis ha hecho surgir una actitud que podremos llamar de pureza-pereza masoquista. Pero es necesario no dejarse engañar. Algunos hacen depender su participación afectiva, y concreta, de la indefinida búsqueda de una absoluta y total coherencia ideológica sobre el plano teórico. Ejercitan la sospecha sobre todo como coartada para su eterno escepticismo. No son capaces de establecer una jerarquía de los problemas que responda a los intereses del proceso revolucionario. Se fijan, por

ejemplo, en las cuestiones que caracterizan el mundo de la izquierda, olvidándose de que el principal enemigo continúa siendo el mismo: el capital nacional y extranjero, las oligarquías y el imperialismo, y sobre todo el imperialismo norteamericano. (Eliminar el diálogo con estas fuerzas no quiere decir renunciar a la decisión de combatirlas, al contrario). Curiosa paradoja. En el momento en que la realidad ofrece las condiciones objetivas para dar el golpe de gracia a la mentalidad pequeño-burguesa, es precisamente esta mentalidad la que trata de triunfar. La acción debe ser doble: política y cultural. Pero la revolución cultural no significa agrandar la importancia de la superestructura. Una superestructura que únicamente dialogue con sí misma no sólo peca de narcisismo sino también corre el peligro de morir de aburrimiento. La revolución se hace en la lucha directa. También en el cine. Puede ser que, en una fase de la lucha, no sea estéril oponer la cultura nacional a la extranjera, siempre que no se olvide el hecho de que muchos aspectos de esta cultura nacional se han producido por el colonialismo. En América Latina, por ejemplo, hay manifestaciones folklóricas que están subvencionadas por los norteamericanos. La acción es total, por consiguiente, lo que no excluye el establecer una jerarquía de problemas. Una cosa es cierta. Es decisiva y esencial la participación directa (no más en teoría) del nuevo interlocutor. Sobre este principio es necesario fundamentar los fines de toda acción. Ni clase media ni burguesía nacional, por lo tanto la revolución, como el cine, dialoga entonces con las fuerzas potencialmente revolucionarias de la sociedad.

Nacido en Bahía (Brasil) en 1936 es uno de los grandes iniciadores de la corriente del cinema novo brasileño y uno de los más discutidos directores mundiales del momento. Comenzó su labor haciendo crítica en numerosas publicaciones y trabajando en los cine-clubs. En 1958 comenzaría sus primeros cortometrajes para en 1961 dirigir su primer largo, «Baravento». En 1963 publicaría el libro «Revisão crítica do cinema brasileiro» (Revisión crítica del cine brasileño, Ed. ICAIC, La Habana) primera aproximación crítica e informativa a lo que estaba comenzando a ser un importante suceso cinematográfico. Posteriormente continuaría su labor de dirección llegando a conseguir un premio en el festival de Cannes de 1969 y realizando sus últimas obras fuera del Brasil (Congo y España). Su labor de dirección no le ha apartado de su trabajo como teórico del movimiento, de ahí que sea fácil encontrar numerosos artículos y trabajos personales en diversas publicaciones brasileñas y extranjeras. Por la fuerza y la novedad de su estilo narrativo, por sus intervenciones como teórico y por su marcada

*intervención en la organización del cinema nôvo (organización como grupo o movimiento y organización en lo que a producción, distribución, etc., se refiere). Rocha ha adquirido un papel preponderante, papel éste bastante discutido en estos momentos por algún grupo de nuevos directores jóvenes brasileños que le acusan de anquilosamiento y burocratización. Actualmente ha vuelto a Brasil para seguir trabajando allí.*

### Filmografía:

- O patio* (1958), cortometraje.  
*A cruz na praça* (1959), cortometraje.  
*Baravento* (1961), largometraje.  
*Deus e o diabo na terra do sol* (1964), largometraje.  
*Terra em transe* (1967), largometraje.  
*O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Antonio das Mortes) (1969), largometraje.  
*Der leone have sept cabeças* (1970), largometraje.  
*Cabezas cortadas* (1970), largometraje.

### El «Cinema Nôvo» y la aventura de la creación

No hay nadie, en este mundo dominado por la técnica, que no haya sufrido la influencia del cine. Incluso no habiendo ido nunca al cine en su vida, el hombre sufre su influencia. Las culturas nacionales en general no se han resistido a una cierta manera de vivir, a un cierto moralismo y sobre todo al fantástico estímulo dado por el cine a la imaginación.

No se puede, sin embargo, hablar de cine sin hablar de cine norteamericano. Esta influencia del cine es una influencia del cine norteamericano, con esta forma agresiva y difusa de la cultura norteamericana en el mundo. Y esta influencia ha afectado incluso al público norteamericano hasta el punto de que, ya condicionado, pide al cine una imagen a su semejanza.

Cualquier escrito sobre cine realizado fuera de Hollywood, debe por esta razón comenzar en Hollywood, principalmente en cuanto atañe al cine brasileño. Nuestro público, que económica y culturalmente está mucho más cerca de los Estados Unidos que de Europa, se ha creado una imagen de la vida a través del cine norteamericano, y es por esta razón por la que cuando un brasileño piensa hacer un film, piensa hacer un film «a la norteamericana», y es esencialmente por esto por lo que el espectador brasileño busca en un film brasileño un film «brasileño a la norteamericana». Si el film, precisamente porque es brasileño, no es norteamericano, desilusiona. El espectador no acepta la imagen del Brasil dada por los cineastas brasileños, porque no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado y moralmente ideal, como se ve en los films de Hollywood.

Por esto no es difícil comprender qué films brasileños obtienen éxito popular: son precisamente aquellos que, tratando temas *nacionales*, lo hacen utilizando una técnica y un arte que imita al norteamericano. Ejemplos patentes: *O Cangaceiro* de Lima Barreto y *O Assalto ao Trem Pagador* de Roberto Farias.

*O Cangaceiro* crea una trama a lo «western» norteamericano en medio del ambiente del «cangaço», para conseguirlo desfigura toda la raíz social del fenómeno «sertanejo» y emplea únicamente los símbolos evidentes de este fenómeno al uso en las tramas de los «westerns»: los grandes sombreros, el paisaje agresivo, las armas, los caballos —cuando es requetesabido, por ejemplo, que los cangaçeiros raramente iban a caballo—, la música y los bailes folklóricos. La trama, como todos recordarán, dividía a los cuatro hombres en buenos y malos. Cuando Teodoro huye con la maestrita, el film toma el curso clásico y progresivo según el esquema de muchos «westerns». La acción se subdivide entre los buenos, perseguidos, y los malos, perseguidores. Al final, la maestrita, el bien puro, se salva. Teodoro, que ya había sido malo, no tiene la posibilidad de hacerse bueno y muere, heroicamente. Muere, sin embargo, en un

acceso de nacionalismo, besando la tierra. La técnica de este film está planteada según los módulos norteamericanos. En ningún momento la cámara se para a analizar un personaje.

Este *realismo*, como se puede ver, es completamente *irreal*. Se crea la ilusión de un mundo del «cangaço» con un cuadro similar al de la ilusión del mundo de los bandidos de Texas. El público que ha sido educado por centenares de films de «cowboys», no hace ningún esfuerzo para comprender el film, que es ofrecido como una ambiciosa imitación para un gusto deformado.

Satisfecho por la capacidad de imitación, el espectador reaccionará naturalmente frente a cualquier otro film que, deseando mostrar que el Brasil no es los Estados Unidos, propone otro tipo de conflicto, narrando, por consiguiente, con otro tipo de lenguaje.

*O Assalto ao Trem Pagador* repite, en el género policiaco, algunos principios imitados del film de «gangsters» norteamericano. Pero, como el género policiaco es mucho más realista que el «western», es precisamente por esto por lo que posee una carga más fuerte de denuncia social; el film de Roberto Farias alcanza un cierto nivel cultural. Pero no por esto evita utilizar las técnicas de «suspense» propias del género.

El mismo Roberto Farias, en otro film, decidió plantearse un problema social. Hizo *Selva Trágica* y con este film realizó un gran esfuerzo por liberarse de las fórmulas norteamericanas: afrontando el problema de la esclavitud en las plantaciones de mate del Brasil central, dejó de dividir la sociedad en buenos y malos y trató de hacer un análisis más profundo. Penetrando en una estructura compleja y tratando de lograr un lenguaje adaptado a esta misma estructura, Roberto hizo un film que fue acogido en aquella época (1964) como un film inconexo. La inconexión de este film era, sin embargo, mucho más realista y nacional que la fórmula cerrada y predeterminada adoptada en *O Assalto ao Trem Pagador*.

El rechazo por el público de este film hizo comprender a Roberto Farias que su capacidad de comunicación

con el público no estaba unida a su personal talento de director sino al uso que podía hacer de él en función de un determinado tema. Y así el director se sirve nuevamente de un tema urbano y moralista, una visión moral de clase media sobre la burguesía: el film *Toda Donzela tem un Pai que é uma Fera*, confirma la tesis según la cual la fórmula del éxito está en la aplicación de la narrativa norteamericana a un tema social y moralmente falso.

La acogida internacional de *Selva Trágica*, en el campo de la crítica y de los circuitos de arte, divide a Roberto Farias en dos, y el director artesano termina por sobreponerse al director autor; así su último film *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* representa una combinación brasileña de las fórmulas norteamericanas, y está destinado a convertirse en nuestro mayor éxito de taquilla.

### El desafío

¿Pero explotando las alienaciones Roberto Farias logrará verdaderamente *conquistar* este público? ¿Dar al público lo que el público *quiere*, representa una forma de conquista, o acaso una forma de explotación comercial de los condicionamientos aculturales del mismo público? ¿No estará en cambio en *Selva Trágica* el verdadero camino que conduce a la *conquista* de los espectadores?

Roberto seguramente se responderá que el cine es una industria y que el Brasil tiene necesidad de una industria cinematográfica que más tarde podrá darle la posibilidad de realizar un cine original que se ocupe de los problemas del país.

¿Pero cómo se crea una industria? El cine es una industria que genera cultura. El cine norteamericano ha creado un típico gusto y si el cine brasileño, para desarrollarse, quiere seguir el camino más fácil, no tiene más que utilizar las fórmulas norteamericanas, pero de

esta manera el cine industrial brasileño será únicamente un creador de mayor potencia de la cultura dominante. Esta cultura podrá ser indiferentemente francesa, rusa o belga: no tiene importancia; pero en un país subdesarrollado es fundamental que la sociedad alcance un comportamiento general engendrado por las condiciones de su específica estructura social y económica.

El primer desafío que hay que proponer al cineasta brasileño es éste: conquistar al público sin emplear fórmulas norteamericanas que hoy ya están diluidas en otras subformas europeas. ¿Valdrá la pena esforzarse en hacer un cine que no aportará nada ni malo ni bueno a la cultura específica de la civilización a que pertenece? Este «impasse», que refleja la moderna concepción de la civilización subdesarrollada en los países tropicales, tiene una doble y diversa repercusión moral: primero sobre el cineasta que «produce la imitación» con evidente culpa, y segundo sobre el público que «rechaza el original» con manifiesta irritación.

Para el público, sin embargo, la empresa es más dura porque no se da cuenta del proceso que crea un cine original contrapuesto al cine de imitación, cine éste que puede más fácilmente alcanzar el concepto de perfección solicitado por los espectadores; resulta más difícil para el cine original que, siendo nuevo, es imperfecto y por esta razón menos aceptado por el público que, con su consentimiento, estimula siempre más al cine de imitación.

De este concepto de cine de imitación y cine original se ha creado en Brasil el término «Cinema Nôvo». Pero del «Cinema Nôvo», que ha escogido afrontar la realidad brasileña, surge un segundo desafío: una vez rechazado el lenguaje de imitación, ¿cuál será la forma original que hay que utilizar?

## No al populismo

El cine, insertado en el proceso cultural, deberá ser por último análisis del lenguaje de una civilización. ¿Pero qué civilización? País «en trance», el Brasil es un país indigenista/vanaglorioso, romántico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anárquico/antropófago, nacionalpopular/reformista, tropical/estructuralista, etc. El conocimiento de las oscilaciones de nuestra cultura tan llena de superestructuras —dato con que nos referimos a un arte producido por élites, muy distinto del «arte popular producido por el pueblo»— no es suficiente para saber qué somos. ¿Qué somos?, ¿qué cine tenemos?

El público no quiere saber nada de todo esto, va al cine para divertirse, pero se encuentra en la pantalla con un film nacional que le reclama un enorme esfuerzo para establecer un diálogo con el cineasta que también hace por su parte un gran esfuerzo para hablar al público... ¡en otro lenguaje!

Las discusiones sobre este lenguaje son prolíjas y reveladoras. El «Cinema Nôvo», rechazando el cine de imitación y eligiendo otra forma de expresión, también ha rechazado el camino más fácil de este otro lenguaje típico del llamado arte nacionalista, el «populismo», reflejo de una actitud política típicamente nuestra. Como el «caudillo», el artista se siente padre del pueblo: la frase clave es «hablar con simplicidad para que el pueblo entienda».

A mi parecer es una falta de respeto hacia el público, por subdesarrollado que éste sea, «crear cosas simples para un pueblo simple». El pueblo no es simple. A pesar de estar enfermo, hambriento y ser analfabeto, el pueblo es complejo. El artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos que incluso en la miseria poseen su filosofía y, pobrecillos, tienen únicamente necesidad de formarse un poco de «conciencia política»

para que puedan un día u otro intervenir en el proceso histórico.

El primitivismo de este concepto es aún más nocivo que el arte de imitación, porque el arte de imitación tiene al menos el coraje de saberse imitador y justifica la «industria del gusto artístico» con objetivos de lucro.

El arte populista, por el contrario, trata de justificar su primitivismo con una «buena conciencia». El artista popular afirma siempre «no soy intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bueno porque comunica», etc. ¿Pero qué comunica? Comunica en general las mismas alienaciones del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad nacida de una miseria que le lleva a considerar la vida con desprecio.

El pueblo brasileño, aceptándolo, critica siempre la propia miseria. En la música popular son numerosísimas las «sambas» que dicen: «no tengo judías, hago el potaje con piedras», «moriré sobre la acera pero con mucha alegría», «la 'favela' es la entrada del paraíso». El populismo recoge estas fuentes y las restituye al pueblo sin ninguna interpretación más profunda. El pueblo, sintiéndose arrojar encima la comicidad primitiva de su subdesarrollo, encuentra genial su misma desgracia y se muere de risa.

Así se explica el éxito de la «chanchada», basada en la pintoresca miseria del «caboclo» o de la clase media. De aquí deriva el éxito de cualquier drama de denuncia social.

El populismo defiende también la tesis según la cual «se deben usar medios de comunicación... para desalienar». Pero estos «medios de comunicación» son, como hemos visto, las formas de alienación de la cultura colonizadora.

Un país subdesarrollado no tiene necesariamente la obligación de poseer un arte subdesarrollado. Es una ingenuidad y una forma de reaccionarismo creer que el arte ofende. El «Cinema Nôvo», partiendo de la inquietud general de la cultura brasileña, ha rechazado el populismo reduciendo así su posibilidad de manejar al público. ¿Habrá escogido el camino de la esfinge?

Mientras se discute sobre el problema de la comunicación, el «Cinema Nôvo» discute el problema de la creación. ¿Son conciliables creación y cinematógrafo?

La mayor parte de los observadores responden que el cine es un arte de comunicación y basta. Para estos observadores *crear* se opone a *comunicar*. Los apóstoles de la comunicación a cualquier precio no se preguntan sin embargo esto: ¿a qué niveles se produce la comunicación y, sobre todo, qué es una auténtica comunicación?

El «Cinema Nôvo» admite estar consiguiendo alcanzar la verdadera comunicación, pero confesando esto: viene a liberarse de la certeza comunicativa del «populismo»; aún esto es una afirmación engañosa, porque en el fondo el populismo apenas cultiva los «valores culturales» de una sociedad subdesarrollada. Estos «valores» no valen nada; nuestra cultura, producto de la incapacidad artesanal, de la pereza, del analfabetismo, de la impotencia política, de su inmovilismo social, es una «cultura año cero». ¡Fuego a las bibliotecas, por lo tanto!

El «Cinema Nôvo» en cada film comienza desde cero, como Lumière. Cuando los cineastas están dispuestos a comenzar desde cero, a crear un cine con nuevos tipos de intriga, de interpretación, de ritmo y con otra poesía, se lanzan a la peligrosa aventura revolucionaria de *aprender mientras se realiza*, de unir paralelamente la teoría a la práctica, de reformar cada teoría con cada práctica, de comportarse según la apropiada frase de Nelson Pereira dos Santos, cuando cita a no sé cuál poeta portugués: «No se a dónde voy pero sé que allí no iré».

El público se siente arrojado de las salas de proyección, obligado a leer un nuevo género de cine: técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso como es imprecisa la misma sociología oficial brasileña, agresivo e inseguro políticamente, como la misma vanguardia política del Brasil, violento y triste, mejor dicho, más triste que violento, como nuestro carnaval, que es mucho más triste que alegre.

Para nosotros, nuevo no significa *perfecto*, porque la

noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras que han determinado un concepto suyo de *perfección* siguiendo los intereses de un *ideal político*.

El verdadero arte moderno ética-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominante. Si el complejo de culpabilidad de los artistas burgueses les lleva a oponerse a su propio mundo, en nombre de aquella conciencia que el pueblo necesita pero que no tiene, la única salida consiste en oponerse por medio de la agresividad impura de su arte a todas las hipocresías morales y estéticas que llevan a la alienación.

La ambición del «Cinema Nôvo», por lo tanto, se considera extracinematográfica. El cine, dicen todos, es una diversión. El que va al cine va a divertirse. Nadie desea afrontar problemas en el cine. El arte está reservado al teatro, a la pintura o a la poesía. El cine en cambio cuesta dinero. El cineasta artístico es un irresponsable, un cretino, un intelectual.

En Brasil, intelectual es sinónimo de homosexual. Y se necesita mucho valor para ser un intelectual y, como intelectual, agredir al poder del cine. Creo que el Brasil es un país que tiene una vital necesidad de cine y, sobre todo, que el cine será el arte brasileño por excelencia. Roma, sin embargo, no se hizo en tres días, y el «Cinema Nôvo» comenzó en 1962 y desde entonces apenas ha producido 32 films.

### Sistema de distribución

Para que el cine sea un negocio el secreto está en la distribución. Cuando el film está preparado, el productor debe lanzarlo, pero para llegar al exhibidor tiene primero que pasar a través de un intermediario, el distribuidor, que paga únicamente contratos y organización. Todos los gastos de publicidad se dividen en tres, pero el 1,80 por 100 es por cuenta del productor. El exhibidor

percibe el 50 por 100 de la renta bruta, el productor percibe del 35 al 40 por 100 pagando el 1,80 por 100 de la publicidad—y el distribuidor percibe del 10 al 15 por 100, gastando únicamente lo mínimamente necesario. Pero el distribuidor factura directamente y maneja por lo tanto el capital del productor.

Por lo general, al terminar un film, el productor se encuentra sin dinero y... recurre al distribuidor. El distribuidor generalmente se lo anticipa, pero este dinero será descontado directamente de las primeras ganancias y el productor, dejando los primeros ingresos al distribuidor, deberá pagar a la banca con las ganancias posteriores... siempre inferiores a las primeras.

El cine brasileño ha vivido durante años este drama. Cuando algunos capitalistas de São Paulo organizaron la gran industria «Vera Cruz» pensaron en todo menos en la distribución, que fue confiada a la Columbia Pictures. La Columbia los distribuía, pero sin el mismo esfuerzo publicitario y comercial que empleaba para sus films.

En aquel período de gigantismo, los teóricos de cine de São Paulo —los mismos que hoy influencian la política del Instituto Nacional del Cine— creían que el cine de estudio, estrellas, maquilladores, reflectores, pagas astronómicas, directores italianos, fuese el cine ideal. Después de dieciocho films la «Vera Cruz» quebró; ni siquiera el éxito obtenido por *O Cangaço* logró evitar la caída de aquel imperio cinematográfico. ¿Fue culpa de los financiadores? No. La culpa era de los productores improvisados, de los directores importados, de los actores irresponsables, de los idealistas que engañaron a la burguesía de São Paulo afirmando que el arte es producto del dinero y que por medio del arte, sin un mercado, São Paulo habría tenido un cine igual al norteamericano.

La distribución, digámoslo también, no puede realizar el milagro de hacer grato al público un mal film o de hacerle comprender un buen film de arte. Pero la distribución puede, por medio de una programación hábil, constante y un control eficaz, conseguir que un film cir-

cule a través del inmenso territorio brasileño, recuperando, con ganancias, todo su capital. La amplitud del mercado de distribución en el Brasil es, en la peor de las hipótesis, superior en un 35 por 100 al costo de cualquier film que no sobrepase los 150 millones, que es el precio actual de un film en blanco y negro. Así, aunque el film no tenga éxito, está en condiciones de ser amortizado por la llamada «renta vegetativa».

### El corazón del cine

Es en este instante cuando la distribución se transforma en el corazón del cine. Una casa de distribución organizada también logra crear un público para un determinado tipo de productos. El mejor ejemplo de esto es el nacimiento del mercado del «Cine de Arte» que se ha creado en todo el mundo. Habiendo sido el público absorbido por la TV, el mercado del cine ha abierto una brecha para una parte del público que pide al cine un espectáculo de mayor ambición. Ha surgido así el mercado del «Cine de Arte», que sigue aumentando y amenaza con hacer competencia al gran mercado cinematográfico. Los exhibidores más decididos han comprendido que el único modo de atraer al espectador, por lo general unido a la TV, era llevarle a ver «arte» en sus salas cinematográficas. Y ha comenzado lo comercial, adoptando el nombre *anticomercial* de... arte. En estos circuitos han tenido éxito la «nouvelle vague» francesa, Fellini y Antonioni. Ingmar Bergman, Luis Buñuel y muchos otros viejos y jóvenes. En los programas del «Cine de Arte» se comenzó a leer el nombre del director en el lugar del nombre de los actores. Y, excepto tres o cuatro, eran poquísimos los directores norteamericanos presentados en estos cines.

Así surgió el autor y con él el «Cine de Arte». Por lo tanto podemos decir que la lucha del «Cinema Nôvo» con el público no es una lucha regional, sino universal.

Esta lucha tiene la grandeza de una revolución cultural, con todos los riesgos que supone cualquier revolución.

En 1964, Luiz Carlos Barreto recordó este fenómeno y tuvo muchas dificultades para convencer a los directores-productores del «Cinema Nôvo» de que sería posible imponer un lenguaje original únicamente por medio del control directo del mercado; que los films requieren un largo período de tiempo para poder modificar los conceptos morales y artísticos del público y que, para obtener todo esto, el film debía estar sostenido por una estructura de distribución auto-suficiente, que distribuyese de manera organizada el mismo género de producto. Y nace así la Difilm que hoy hace competencia en un plano de igualdad a las otras casas distribuidoras brasileñas de films de imitación.

La multiplicación de los ingresos ha sido rápida y la receptividad del público a los films del «Cinema Nôvo» ha sido en un 40 por 100 desde 1964 hasta hoy. Cualquier film del «Cinema Nôvo» tiene, por medio de una eficaz distribución, una media de 50.000 a 100.000 espectadores, únicamente en Río de Janeiro. Un film de transición como *Todas as Mulheres do Mundo*, que revela un autor de gran espontaneidad y rigor, ha tenido alrededor de 400.000 espectadores.

Hoy la Difilm tiene quince films en distribución y este año lanzará otros diez. Las ganancias, sin mucho trabajo, del 10 al 15 por 100 sobre la renta bruta, son automáticamente invertidas en la organización de la empresa y en la producción de films. Los créditos de la Difilm han permitido la coproducción de casi diez films. La empresa, por otro lado, ha iniciado la exportación de sus films por medio de sus agentes en París y Buenos Aires, que son centros de distribución internacional.

La aceptación de la mayor parte de los films del «Cinema Nôvo» por los circuitos del «Cine de Arte» en el extranjero, viene a representar un mercado supletorio que alimenta grandes perspectivas, y ha dado al «Cinema Nôvo» un prestigio que le hace capaz de afrontar las más variadas presiones.

Es un hecho innegable que un lenguaje artístico no se consolida en abstracto: sin el poder económico no tenemos el poder cultural. La Difilm se ha introducido en el sistema por medio de una realidad objetiva que es el *comercio*, para vender un producto sugestivo que es... arte. El aumento del mercado del «cine de arte» es un hecho, además de ser una creciente necesidad que el público tiene de informarse y de discutir sobre su propio destino. Esta necesidad refleja la movilización, todavía lenta, de una verdadera cultura brasileña, a la que contribuyen nuestras vanguardias universitarias, el movimiento editorial, la música popular, el nuevo teatro, la literatura, la nueva prensa... y el «Cinema Nôvo» se *introduce* en nuestra sociedad como agente y, partiendo de una producción de calidad, pretende obtener una expresión *eficaz* y *diferente* de la del cine norteamericano.

Pero aún queda sin responder una pregunta importante: ¿qué lenguaje cinematográfico es éste que he defendido, que he diferenciado de los otros, pero que todavía no he definido?

### El héroe sin carácter

Mario de Andrade, teórico y creador de importancia del Movimiento de Arte Moderno de 1922, escribió un libro tan fundamental como «Os Sertões» en lo que concierne al conocimiento y a la comprensión del Brasil: «Macunaima, el héroe sin carácter». Joaquín Pedro de Andrade está preparando ahora una adaptación del libro que tendrá como título: «O Héroi de Mau Carácter»<sup>1</sup>. Partiendo del concepto de «héroe», intentamos analizar del modo más objetivo posible cuál es el *lenguaje del Cinema Nôvo*.

El héroe es un personaje excepcional que cualquier autor de novela, teatro o cine despierta para su drama. También el héroe tradicional, o sea el que encarna la expresión de un medio social, se transforma, cuando se sintetiza, en algo excepcional. Un drama sin héroe sería

un drama sin hombres. El cine norteamericano, utilizando con habilidad los personajes claves de la novela y del teatro del siglo pasado, ha creado héroes correspondientes a su visión violenta y humanitaria del «mundo en desarrollo». Hombres guapos, fuertes, honestos, sentimentales e implacables. Mujeres independientes, maternales, amantes, sinceras y comprensivas.

Los productores norteamericanos siempre han hecho films que se adaptaban al momento, y sólo una pequeña parte de ellos han conseguido una penetración crítica que sin embargo nunca ha sobrepasado el campo de la denuncia social. Incluso audaces argumentos como la novela de John Steinbeck «The Grapes of Wrath» pueden ser sometidos a fantásticas alteraciones: John Ford, un gran técnico dotado de sentido del «humor», transformó este tema político en un tema social-sentimental.

El ejemplo de *The Grapes of Wrath* ayuda a comprender que lo más importante de un film nunca es la historia sino la dirección. Uno de los principales errores cometidos por el público y por la crítica es creer que la *historia* es la base del *film*. En el cine la *historia* es únicamente uno de los elementos de la dirección. El director, el hombre que tiene el encargo de crear un mundo de imágenes, se sirve de la historia, de los efectos técnicos, del ritmo, del paisaje, de los diálogos y de los subtítulos para realizar su obra. Y creará su obra partiendo de su propia visión y nunca de la del escritor.

Para comprender bien un film, es necesario que el espectador observe al mismo tiempo el paisaje, la tonalidad de la fotografía, las interpretaciones de los actores, que escuche bien los diálogos y la música y que lea bien los subtítulos, observe los movimientos de la cámara, y que advierta cuando aparece la cara del actor en primer plano y cuando se ve al actor en plano general, en medio del paisaje, solo o en compañía.

En el cine norteamericano clásico, en *The Grapes of Wrath* por ejemplo, todo estaba concebido de forma que no hubiese conflictos para el espectador. El director ha tratado de desmenuzar toda para, hasta en los mínimos

detalles, introducir su ideología y dar al público el total ya masticado. El público va a ver el film y no tiene necesidad de pensar para comprenderlo. Sale del cine satisfecho porque en el fondo no tiene nada en común con lo que ha visto. Unicamente siente el estímulo de poder obtener algunos atributos físicos del héroe o heroína: belleza, fuerza de voluntad, coraje, integridad, victoria. Pero como la vida no le ofrece nada de todo esto, se refugia en el cine.

Un crítico francés me decía que le gustaban muchísimo los films en colores de la Metro, porque siendo tan infeliz en la realidad, la Metro era para él un nuevo paraíso.

Hoy el cine norteamericano se pone en duda, porque la misma sociedad norteamericana está perpleja como nunca lo ha estado. La muerte de Kennedy parece haber abierto camino a nuevos problemas y hoy los films comerciales norteamericanos no reflejan únicamente las ideas de John Ford o de Howard Hawks. En el momento en que el mismo carácter norteamericano entra en crisis es más que probable que se modifique la idea de héroe. Surge entonces el anti-héroe.

### Uno que vive la crisis

El cineasta brasileño se interesa por todo lo que ocurre en el Brasil, en el mundo, en la sociedad y en el cine. No es posible aislar el arte y menos ahora el cine: el cineasta es un hombre en continuo movimiento, pasa de los pasillos de los bancos a los laberintos de los laboratorios, de los apartamentos de lujo a los puntos más distantes de la foresta, y por esto, si tiene un mínimo de sensibilidad, se verá penetrado por una realidad tan compleja que le pondrá constantemente en duda sobre el mundo en que vive.

Por esto nuestro héroe deberá ser este *múltiple hombre brasileño* que hoy vive la crisis en su correspondiente estadio. La inestabilidad de este personaje activo y

reflexivo no se encuentra en nuestro cine, pero nos llega de nuestras novelas y del teatro y está ligado al mismo conocimiento que nuestros autores pueden tener de la realidad. Y no se puede ni siquiera prescindir de la pre-cariedad de un concepto de realismo. En una sociedad *revelada*, desarrollada, es mucho más fácil concebir y practicar un realismo dramático que, como hemos visto antes, en una sociedad donde existe una gran escasez de información. El cineasta se asocia al descubrimiento del conocimiento de lo que es brasileño, deseando registrar por medio de las imágenes directas y discutir a la luz de lo que sabe —o cree saber— a nuestro hombre, nosotros a los otros.

*Vidas Sêcas*, el film de Nelson Pereira dos Santos realizado en 1963, según la novela de Graciliano Ramos, no tuvo éxito popular a pesar de ser un obra rica en polémicas culturales. El protagonista, Fabiano, es un «retirante»; es débil, tímido, feo, hambriento, no es un cobarde pero su temor hacia un poder político desconocido y opresivo le lleva a considerar el honor no vengativo como una recompensa por su humillación.

Luiz Carlos Barreto concibió para *Vidas Sêcas* una fotografía directa, trató de captar el sol del Nordeste, su efecto sobre el paisaje y sobre los hombres, los personajes quemados por el sol se mueven inicialmente a través de la «caatinga» plana y vasta. La primera escena ya nos propone un nuevo cine. Durante cuatro minutos vemos la misma imagen. Los personajes se mueven por el fondo y se acercan lentamente al espectador, delante de todos la perra «Baleia». Como fondo sonoro el chirrido triste de un carro de bueyes, que crece de manera monocorde.

El espectador que ha entrado en la sala oscura para asistir a un drama sobre la sequía es agredido por una escena inicial que trata de obligarle no a ver sino a *participar* en la tragedia de la sequía. Todo el film se desarrolla de la misma manera, los encuadres blancos y luminosos se suceden monótonamente, pero cada uno de ellos descubre un nuevo aspecto de este mundo: mundo

seco, vidas secas. El espectador debería meditar sobre lo que ve pero esto le irrita: ¿si el propio héroe, Fabiano, no hace nada para cambiar esta situación, si se limita tan sólo a escapar en el momento en que la sequía se hace mortal, por qué el espectador de la ciudad debería preocuparse de Fabiano? y sobre todo, ¿aburrirse con ese Fabiano inútil en la pantalla?

El espectador sabe que este es un film diferente, ha leído en el periódico que tiene algo de artístico, pero no aguanta y protesta: si al menos hubiese sido en color, menos triste.

Un film populista habría mostrado a Fabiano cantando su «xaxado» junto al fuego, creando una subliteratura en torno a un puñado de hierba; al final Fabiano hubiese matado al Soldado Policía. Sinhá Vitória, gruñona y ácida, estaría muerta, y Fabiano, después de haber recibido un pedazo de tierra de la reforma agraria, se habría casado con la bella campesina, y plantado su huertecillo junto a la presa del Sudene —Organización Estatal para el Saneamiento del Nordeste del Brasil—.

Viendo *Vidas Sêcas*, el espectador no ve un film que ayude a su mentalidad de mono amaestrado a tener una determinada reacción; rechaza seguir el movimiento que el film le obliga a hacer para comprender que Fabiano no vive en el mejor de los mundos, y que, para que Fabiano pueda cambiar, es necesario que él y los demás cambien el mundo, etc.

El protagonista nos irrita. Nadie se commueve por su suerte así como nadie se commueve por la nuestra. Perdidos en el «sertao» o en la ciudad, debemos tomar nuestro destino en nuestras manos.

*Vidas Sêcas* es un film plenamente dramático. Nelson Pereira dos Santos analiza uno de los aspectos de la civilización «sertaneja», dice la verdad, pero pocas personas la ven y la oyen. ¿Se equivocará el director?

Al rodar *Os Fuzis* Ruy Guerra asumió una posición distinta. Nos muestra una masa de «retirantes» —Soldados Policias, como el personaje que humilla y pega a Fabiano—. Los soldados han sido llevados al pueblo

para mantener el orden: disparar sobre el primer «flagelado» —victima de la sequía— que trate de asaltar la tienda de comestibles. Los soldados son seres humanos pero viven en su propio mundo. El «flagelado» es para ellos un ser inferior que no saben por qué no ha conseguido liberarse de su estado, tal vez por pereza. El, el soldado, ya ha hecho su revolución.

En la pequeña ciudad encontramos a Gaucho, antes soldado y ahora chofer de camión, aventurero escéptico, dispuesto a todo. Hombre carente de valores morales, y capaz, irritado por la pasividad, de coger un fusil en defensa de los «flagelados». Es abatido por los soldados. Al no vencer Gaucho de la misma manera que un «sheriff» tejano, el espectador se rebela contra el film que en última instancia ni le ha dado una solución, ni le ha mostrado una historia menos complicada.

*Os Fuzis*, film completamente distinto a *Vidas Sécas*, nos ofrece otro aspecto del problema del Nordeste, la relación entre las fuerzas del orden y la miseria, y para expresar todos los aspectos de esta tragedia emplea un lenguaje violento.

Para Ruy Guerra la historia no tiene mucha importancia; el espectador, como Ruy Guerra, deberá detenerse ante un largo encuadre que nos muestra a un «sertanejo» que extrae de la tierra una raíz para comérsela, o en otro a un soldado que, por deformación profesional, es capaz de cargar un fusil con los ojos vendados, y por reflejos matar, sin saber por qué o sobre qué dispara.

En el cuadro de esta naturaleza exuberante en el que se desenvuelve la trama el espectador querría un film de «cow-boys» con ritmo progresivo e inmediato, sin conflictos entre hombres, paisaje y ambiente social.

En *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, realizado en el mismo período, partí de la leyenda popular para mostrar otro aspecto del drama del Nordeste. Manuel, vaquero miserable, mata al patrón y parte con su mujer a la búsqueda de la verdad y termina haciéndose «cabra» de un «cangaço». Con la muerte del «cangaço»

pierde la fe en todo, enloquece, abandona a la mujer y corre hacia el mar entrevisto en un delirio de liberación.

Film también de polémica cultural, *Vidas Secas* y *Os Fuzis* como después *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ha trastornado al público y no ha obtenido el éxito que se esperaba. Un joven programador de films me ha dicho que si Manuel se hubiese unido a Antonio das Mortes, para matar a los «cangaçeiros» y a los «santones» y después, como recompensa, hubiese recibido una «fazenda» de un rico coronel, el film habría sido un éxito. Pero cambiar el itinerario de Manuel significaría cambiar el carácter de Manuel, débil, hambriento y perplejo como Fabiano. Fabiano, por indecisión, se sienta. Manuel, por lo mismo, va hacia adelante, por el camino de un misticismo sanguinario, consumiendo sus energías en función de una moral abstracta de purgación física y espiritual.

Vemos así que la conducta del protagonista, escogida primero por el director y desarrollada a medida que construía el film, está directamente ligada a la técnica del rodaje. Cuando el director dice al «cameraman» que desea tomar al protagonista desde cerca o desde lejos, o cuando dice al protagonista que ande hacia la derecha o hacia la izquierda, lo hace porque sabe que todo esto tiene que ver objetiva y subjetivamente con el protagonista.

### Un problema moral

Pero si el héroe brasileño no tiene carácter, está extraviado e indeciso, sin tradiciones y sin futuro, ¿cómo filmarle? La inestabilidad de la técnica de rodaje está ligada a este hecho. Pero en Brasil resulta verdadera la idea de Godard según la cual «un movimiento de cámara no es una cuestión de técnica sino una cuestión de moral». Si todavía no se ha conseguido definir el carácter del brasileño, si rechazamos la imagen de un héroe

absoluto, la búsqueda de nuestro hombre irá al encuentro de muchos errores.

La búsqueda de la verdad tiene como precio la incomprendión del público. Pero el perfeccionamiento de los métodos a partir de los errores es un mayor conocimiento de la realidad, a partir de lo que ya se conoce, crear la llave de un lenguaje capaz de limitar, analizar, exponer y ensayar la verdad. Pero todo esto se encuentra fuera del cine y pertenece al fenómeno socio-político. El «Cinema Nôvo» está indisolublemente unido a este fenómeno y, no obstante su deseo de ser más bien agente que reflejo, es reflejo mucho más que agente y por esto, como sucede en la política y en la economía, ya no cree en los valores tradicionales, no resuelve bien nuestro futuro y no sabe muy bien cuál será el sistema para alcanzarlo. País «en trance», cine «en trance».

La constatación de este estado de «trance» tropical del subdesarrollo ¿es suficiente para explicar el aislamiento? Esta para mí es la pregunta más importante, porque es necesario que el cine supere la fase de «trance» para alcanzar una fase menos neurótica y más eficaz. El paso de la neurosis cultural a la acción cultural será el primer paso del «show». Por ahora estamos todavía en el preludio, en el que todos los temas están orquestados de forma que anuncien las melodías que seguirán.

Otros films, como *O Desafio*, *O Padre e a Moça*, *A Falecida*, *Menino de Enganho*, *A Opiniao Publica* han encontrado serios problemas de comprensión y de comunicación. Pero en cada uno de estos films los realizadores se han lanzado al análisis de aspectos oscuros de nuestra realidad: estos films, en definitiva, han presentado el doloroso aspecto de nuestro subdesarrollo y, sobre todo, han desmontado los prejuicios de una vieja cultura. La valerosa autocrítica de *O Desafio*, el rechazo de las tradiciones y del subdesarrollo de *O Padre e a Moça*, o la tristeza contenida en *A Falecida* —una primera obra con valores internacionales— no han con-

seguido comunicar directamente, pero han sido transmitidas, a niveles más complejos, en la medida en que se han transformado en obras polémicas de afirmación cultural.

### Ver y oír

Lo que se comprueba en la mayor parte de los estudios sobre el problema de la comunicación es que las técnicas del argumento no hacen otra cosa que constatar lo que el imperialismo ha creado. En materia de propaganda el socialismo es un fracaso, y alguno afirma que la gran publicidad hecha del cincuentenario de la Revolución Rusa ha sido obra de agencias de New York...

Los creadores de la técnica de la chochez del público se extienden por todo el mundo. Verificar esta estructura no es difícil para un técnico atento. El problema que se opone al cineasta brasileño es otro: conocemos mejor que cualquiera la estructura de comunicación del cine norteamericano, desde su técnica artística a su mecánica de distribución. Conocemos el «star system», las claves de las historias, los atractivos de los géneros y los trucos publicitarios, sabemos todo, casi todo.

Pero, porque la conocemos, ¿debemos aceptarla fascinados por su eficacia? Ha contribuido mucho a agravar nuestro subdesarrollo la actitud de algunos grupos intelectuales que decidieron importar, sin lavado de cerebro en la aduana, teorías sobre teorías del mundo desarrollado. El esquematismo teórico ha generado un subarte de imitación. Era tal la preocupación por lo que habrían podido pensar de nosotros los desarrollados que nos hemos olvidado de pensar en nosotros mismos. El «Cinema Nôvo», por el contrario, piensa únicamente en sí mismo, y refiere lo que se dice sobre él en el extranjero sólo para oponerlo a la incomprendición nacional.

El hecho de que el «Cinema Nôvo» haya sido bien acogido en el extranjero no justifica sin embargo la dificultad que encuentra para ser aceptado en Brasil. El

problema fundamental reside en nuestro público, por razones económicas y culturales estrechamente ligadas entre sí. Tratando de acercarse a los aspectos más verdaderos de nuestra civilización, el «Cinema Nôvo», como hemos visto, ha chocado con una cultura precaria. Ha tratado entonces de elaborar una cultura partiendo de esta inestabilidad. Con una expresión feliz, Gustavo Dahl ha afirmado que el «Cinema Nôvo» se obliga a superar cualitativamente el subdesarrollo cultural, empresa intentada por algunos artistas brasileños, sobre todo por aquellos de 1922.

No es muy importante conocer las técnicas de comunicación e introducirse en ellas. Lo que es importante es denunciar estas técnicas y descubrir alternativas. El cine brasileño goza de una excepcional ventaja: creando una estructura dirigida hacia la autosuficiencia, tendrá —aparte las luchas con la censura— una libertad de maniobra infinitamente mayor que la de la televisión.

Lo que es grave para el cine es que, frente a un público viciado por los films extranjeros y estrangulado por la televisión, la comunicación se hace problemática. Pero no es imposible tratar de penetrar a través de la sensibilidad dominante. El fracaso directo y personal del «Cinema Nôvo» con el público es en parte debido a la inmadurez de los mismos cineastas que, lanzados a esta vorágine, sin técnica y sin experiencia, han sufrido el impacto haciendo un esfuerzo contradictorio por filtrarlo.

Pero algo ha logrado atravesar esta barrera de cristal, algo realmente importante para contrarrestar el monólogo: el «Cinema Nôvo» se ha transformado en una realidad política y cultural. Sufre, como nuestros partidos legales e ilegales, de un aislamiento forzoso. Pero contrariamente a lo que ha afirmado el crítico Jean-Claude Bernadet en su libro *Brasil em tempo de Cinema*, el «Cinema Nôvo» no vive del prestigio de la cultura oficial, sino que la desprecia; este desprecio se deja sentir sobre la pantalla, en los films que logran prestigio porque son *films* y no por lo que *dicen*. Son films,

o sea, una cosa tangible, una producción técnica, una afirmación creativa, victoriosa, al desafío lanzado por esta misma cultura oficial, según la que «el Brasil no tiene incumbencia para hacer cine».

La mayor parte de las autoridades que premian los films del «Cinema Nôvo» no comprenden, pero *respetan* estos films. Lo mismo ha sucedido con la literatura. El cine vive hoy el mismo drama de incomprensión vivido por el arte moderno en los años treinta. Pero esta incomprensión no es considerada como una fatalidad de la vida artística, sino como fruto de la inmadurez de la conciencia nacional.

### La hora de la ruptura

Partiendo de las primeras experiencias, iniciadas en 1964 con *Os Cafajestes*, *Barravento* y *Porto das Caixas*, y llegando a las experiencias de este año, que serán altamente polémicas, el «Cinema Nôvo» se encuentra en la fase del descubrimiento puro y de las intuiciones hacia una fase de reflexión y de ruptura con sus mismas raíces. El lenguaje que el «Cinema Nôvo» está buscando, el lenguaje que dependerá de factores socio-político-económicos *para comunicarse efectivamente con el público e influirlo en su liberación*, no quiere tener *la organización de una academia*, en el sentido tan apreciado por los teóricos que tienen necesidad de Dios para salvarse, sino una *proliferación de estilos personales* que pongan en duda permanente un concepto del lenguaje, estado superior de la conciencia. El término está de moda, es *snob*, pero permitidme emplearlo: partiendo de una dinámica *autodestructiva* de la cultura podemos hablar de *dialéctica*.

La vanguardia en el tercer mundo, como me decía el poeta Ferreira Gullar, realmente no es la misma que la vanguardia en el mundo desarrollado. El cine tiene una ventaja con respecto a la literatura, al disponer de un

medio —las imágenes— que no tiene necesidad de traducciones.

El problema, sin embargo, se sitúa, como dicen algunos, entre lo que es *nacional* y lo que es *universal*. El problema está en crear a partir de las propias insuficiencias y hacer de esta cualidad la base móvil de un pensamiento en evolución. Tendremos, por lo tanto, un estilo internacional de arte, de vanguardia; y así el único factor de estímulo para el desarrollo de estilos del tercer mundo será la *creación*.

La creación, insisto, comienza desde la táctica de producción; se acaba en la «literatura dialéctica» de la creación y se afirma en la estrategia y en la táctica de distribución.

Un cine con voluntad de crear, de calidad cultural, obtiene, a varios niveles, sus resultados políticos. Sin embargo, habiendo perdido el primer *round* en algunos cuerpo a cuerpo con el público, el «Cinema Nôvo», sin embargo, si no ha vencido por K. O., ha vencido por puntos. La realidad de todo esto está en el creciente nivel de las organizaciones profesionales de productores, cuyos resultados se dejan sentir en el mejor nivel y en la calidad de los films en preparación.

El discurso, sin embargo, continúa: *Garôta de Ipanema*, despreciado por la crítica y por las élites intelectuales que siempre han acusado al «Cinema Nôvo» de ser antipopular, está batiendo *records* de taquilla en el Brasil y será superada, este año, únicamente por *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Pero *Garôta de Ipanema* tiene una ventaja respecto a cualquier otro producto comercial realizado en nuestro país: es un film que rechaza la imitación y que ha escogido la soledad de una tentativa de crítica a un mundo —el de Ipanema— mitificado por la «literatura de la cerveza y del sol»: ha preferido la soledad de una tentativa crítica, mejor que introducir una mentira en su lenguaje, imitar a Claude Lelouch y dar una idea de falsa participación con sub-arte.

El film de Leon Hirszman se resiente de la descon-

fianza del autor respecto al tema, desconfianza que no había en *A Falecida*. Negando, sin embargo, la civilización de la alegría atlántica —¿existe acaso una verdadera alegría en Ipanema, barrio subdesarrollado de la metrópoli, donde unos pocos elegidos sumergen sus ilusiones de felicidad?—, Hirschman se ha visto sacrificado por los sacerdotes del paraíso. El film, desconfiado, no alcanza el otro aspecto: la agresividad necesaria. Pero su *indiferencia* le confiere un valor cultural.

La fase de *desmitificación*, pienso, será superada en los próximos films, pero no estará del todo ausente. Los cineastas están convencidos de que la «mirada crítica» no será suficiente: el público debe recibir otro género de impacto, capaz de sacudirle en su butaca. *Terra em Transe* se ha introducido por esta dirección y el resultado ha sido una lucha abierta que ha permitido un discurso a varios niveles, abriendo camino así a nuevas vías de comunicación. Algunos teóricos de izquierda clasificaron el film como «fascista» precisamente porque es un film democrático, que favorece un diálogo con el público. Didáctico o de denuncia, agresivo o crítico, agitador u organizador, desmitificador o fabulístico, el «Cinema Nôvo» se da cuenta que ser *realista* significa *discutir los aspectos de la realidad* y no utilizar una fórmula de realismo europeo ya superada —¡Ave, Lukács!— para determinar, *a priori*, un realismo de buena conciencia.

La mayor parte de la crítica brasileña no se ha dado cuenta todavía de este fenómeno, y sólo algunos, como Paulo Emilio Gomes, Alex Viany, Ruda de Andrade, Almeida Salles, Walter de Silveira, Cosme Alves Netto, Fabiano Canosa, Wilson Cunha, Sergio Augusto, Mauricio Gomes Leite han trabajado, como hombres de cine, para la discusión, la defensa, la divulgación y el registro histórico.

La otra crítica, reaccionaria, rechaza aceptar un dato de hecho evidente que, en la práctica, desmoraliza sus largos sermones sobre el cine nacional, mistificaciones

que por mucho tiempo han expresado al espectador y al cineasta en potencia.

La burocracia, del Instituto Nacional del Cine, cuyos beneficios se dejan sentir en la práctica, obligando a los exhibidores a proyectar films nacionales y que, sobre los ingresos brutos conseguidos en el país paga un premio del 10 por 100 al productor, se vuelve, sin embargo, desastrosa desde el momento en que elabora una red de sabotaje cultural contra el «Cinema Nôvo». La composición del jurado de los premios y de las clasificaciones del film brasileño destinado al extranjero, pertenece a tendencias contrarias al «Cinema Nôvo» y se vuelve siempre más radical cuando no encuentra films para oponer a los del «Cinema Nôvo».

A los derrotados y a los denigradores, a pesar de reconocer las deficiencias del «Cinema Nôvo», yo pregunto: ¿qué sería del cine brasileño sin *Os Cagajestes*, *Barravento*, *Pôrto das Caixas*, *Cinco Vezes Favela*, *Vidas Sêcas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis*, *Selva Trágica*, *A Falecida*, *O desafio*, *Ganga Zumba*, *Menino de Engenho*, *Tôdas as Mulheres do Mundo*, *Matraga*, *São Paulo S. A.*, *A Grande Cidade*, *Terra em Transe*, *Garôta de Ipanema*, *Memoria de Cangaço*, *Viramundo*, *Subterrâneo do Futbol*, *O Padre e a Moça*, *Cara a Cara*, *Garrincha do Povo*, *Proezas de Satanás*, *A Derrota*, *Babel*, *Garôta, Propaganda*, etc?

¿Qué alternativa se presenta al cine brasileño si es boicoteado el futuro de la misma tendencia y de estos mismos directores que serán lanzados este año?

Las teorías mueren si no son puestas en práctica. El «Cinema Nôvo» existe, es una respuesta creativa, una práctica activa en un país con tantas posibilidades y con tantos equívocos.

Nuestra intención, aún, es la de no hacer del «Cinema Nôvo» un círculo cerrado de cineastas. Nuestra lucha quiere implantar una mentalidad; y está por el asalto al poder cinematográfico del cine; está por hacer que el cine brasileño se haga verdaderamente un cine nuevo, digno de un país nuevo, aunque una prematura deca-

dencia pueda suscitar temores respecto a su futuro. Pero la función de los intelectuales, cualesquiera que sean sus métodos, será la de *crear* y de hacer de una cultura adulta una fuente de estímulos populares. Una cultura adulta aún no se crea con el miedo. Entre el culto de dudosas tradiciones o los riesgos de los descubrimientos, el «Cinema Nôvo» se aventura por este segundo camino.



Christian Metz: El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosímil?

<sup>1</sup> Código de censura, hecho oficial en 1934 por Will H. Hays, presidente de la M. P. P. D. A., elaborado por los propios productores, por el que se rige la producción cinematográfica en Estados Unidos (*N. del T.*).

<sup>2</sup> *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*. París, P. U. F. 1959; 2 volúmenes. Parte citada: págs. 33-37 del volumen 2.<sup>o</sup> (en el capítulo «Le contenu des films»), págs. 34-43 del volumen 2.<sup>o</sup>

<sup>3</sup> Esta misma idea ha sido reanudada por Roger Leenhardt en una conferencia celebrada el 2 de septiembre de 1957 en Aix-en-Provence, con ocasión del IX Congreso de la Sociedad de Filosofía de la Lengua Francesa. El título de la conferencia era «Ambigüedad del cine», y el texto fue publicado por *Cahiers du Cinéma* número 100, octubre 1959, págs. 27-38. Parte citada: págs. 33-34.

<sup>4</sup> Me refiero al discurso pronunciado por Louis Hjelmslev con ocasión del aniversario de la Universidad de Copenhague, el 26 de noviembre de 1953, cuyo título era «The content form of language as a social factor». Publicado en los *Essais lingüistiques* del autor (Copenhague, 1959; Ed. Nordisk Sprog og Kulturforlag; volumen XII de los *Trabajos del Círculo Lingüístico de Copenhague*), páginas 85-95. Parte citada (sobre la noción de ideología): pág. 93.

<sup>5</sup> Film de Marcel Carné; falso intento de análisis de la juventud francesa del comienzo de los años sesenta (*N. del T.*).

<sup>6</sup> Está claro que presentar el «amor» y la «guerra» como dos temas diferentes implica ya una organización rudimentaria, y por consiguiente un embrión de forma de contenido. Pero ésta es otra cuestión: si consideramos las relaciones de la forma y de la sustancia en su acepción más amplia, podemos aceptar que la primera remite a la otra al infinito y que todo depende del *nivel de análisis* en que nos coloquemos. Por consiguiente, clasificaciones del tipo «film de amor», «film de guerra», etc., dependerían en realidad de la forma del contenido para quien quisiese estudiar, por ejemplo, la repartición temática de los films rodados en un determinado país en un cierto período de tiempo. Pero a los ojos del que analiza un determinado film, cuyo argumento es obtenido *a priori*, este argumento tiene la función de extracto inicialmente amorfo de substancia de contenido, al que se dará una forma (= forma del contenido) en virtud del particular tratamiento aplicado por un cineasta cuyo «film de guerra» se diferencia de otros films de guerra. A su vez dicho tratamiento (si se decide diferenciar así la sucesión de las principales «secuencias bélicas» en el film en examen) transmitirá demandas sustanciales a quien se ponga a analizar cada una de estas secuencias para examinar más de cerca la forma interna, etc.

Pero nosotros aquí nos ponemos al nivel del *film*, y no al de una *categoría del film* (producción de un país, producción de un cineasta, producción de un período, etc.) ni al de una *parte del film* (= episodio, secuencia, encuadre, etc.). A este nivel es al que el argumento hace las funciones de substancia del contenido, y el tratamiento (= auténtico y verdadero contenido) como forma del contenido.

En términos más generales, se notará que la distinción de la forma y de la substancia, como todas las nociones de alguna profundidad, tiene la característica de ser relativa y absoluta al mismo tiempo: relativa *respecto* a todos los casos distintos en que se aplica, absoluta *en* cada uno de dichos casos, por consiguiente en cierto modo absoluta de por sí.

<sup>7</sup> Film de Ernst Marischka, prototipo del film de amor romántico (*N. del T.*).

<sup>8</sup> Film de Luchino Visconti, prototipo del film de amor intelectualizado (*N. del T.*).

<sup>9</sup> Actor especializado en este tipo de personajes (*N. del T.*).

Pier Paolo Pasolini: Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad.

<sup>1</sup> Amigo de Pasolini, que ha actuado en casi todas sus películas desde *Uccellacci e uccellini* (*N. del T.*).

<sup>2</sup> Se refiere al film *Sleep*, de Andy Warhol (*N. del T.*).

Umberto Eco: Sobre las articulaciones del Código cinematográfico.

<sup>1</sup> Este ejemplo se refiere al ejército italiano (*N. del T.*).

Galvano Della Volpe: ¿Es posible una crítica cinematográfica?

<sup>1</sup> Contemporáneamente a nuestra *Crítica del gusto* (1960), la *Theory of film* de Kracauer afrontaba (pero en términos muy diferentes) este desconcertante *exploit* oliveriano. Empezaba con una candidísima loa que demostraba que K. no estaba de acuerdo con la real *contaminatio* de géneros artísticos realizada por Olivier («El intento más notable de lograr un equilibrio entre expresión verbal y visual quizás es el *Hamlet* de Olivier... Olivier quiere transcribir intacta, sobre la pantalla, la belleza del diálogo de Shakespeare. Pero, gracias a su vivo sentido del cine, también quiere evitar el hacer teatro fotografiado y tiene, por lo tanto, en cuenta los elementos visuales...») y concluía contradiciéndose en una red de inciertas inquietudes: «Resulta de esto un *tour de force* al mismo tiempo fascinante y exasperante. Por un lado, Olivier da importancia al diálogo, invitándonos a gozar la sugestiva poesía; por otro, incorpora este diálogo a un vigoroso tejido de imágenes ricas en significados que nos impiden comprender los versos dichos».

<sup>2</sup> En *Crítica del gusto*, 1966. Véase a propósito el artículo bastante agudo de Rocco Musolino «Un'idea filmica», en *Il Contemporaneo*, Roma, 24 febrero 1967.

<sup>3</sup> En op. cit.

<sup>4</sup> R. Barthes: «Rhétorique de l'image», en *Communications*, número 4, pág. 42.

<sup>5</sup> Op. cit.

<sup>6</sup> Loc. cit.

<sup>7</sup> Ch. Metz: «Le cinéma: langue ou langage?», en *Communications*, núm. 4 cit., págs. 52 ss.

Gianni Toti: La obra y el sentido.

<sup>1</sup> Nombre de los actores principales del film (*N. del T.*).

Pio Baldelli: El «cine político» y el mito de las superestructuras.

<sup>1</sup> Distribuidora cinematográfica brasileña perteneciente al «cine-ma nôvo» (*N. del T.*).

<sup>2</sup> Los puntos fundamentales eran: «1) Los films invitados son elegidos entre los realizados por autores y grupos de producción cuya posición político-cultural, en el cuadro de los diferentes países, sea impugnadora del poder capitalista, por una parte, y de la gestión burocrática del poder estatal, por otra. Está claro que esta declaración excluye toda indicación normativa de argumentos y formas privilegiadas». «4) En ventaja de aquellos films y aquellos autores para los que se compruebe ese ostracismo y los obstáculos interpuestos en sus países por parte del poder político, la Mostra debe encontrar modos y formas concretas de defensa económica y política (el circuito alternativo)». «8) La presencia de una larga participación de obras y de autores latinoamericanos debe ofrecer la plataforma para un discurso político cultural que no sea únicamente cinematográfico: el cine constituye el inicio de un razonamiento que arrolla la completa situación latinoamericana y nuestra responsabilidad de europeos, que es súbita».

<sup>3</sup> La distribución cinematográfica italiana estatal (*N. del T.*).

Glauber Rocha: El «cinemaônovo» y la aventura de la creación.

<sup>1</sup> El film, ganador del primer premio en el festival de Mar del Plata de 1970, se titula *Macunaíma* (*N. del T.*).

## Indice

Prólogo, de Manuel Pérez Estremera .....	7
Christian Metz: El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosímil? .....	41
Pier Paolo Pasolini: Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad .....	61
Umberto Eco: Sobre las articulaciones del Código cinematográfico .....	77
Emilio Garroni: Contenido y significado en la obra cinematográfica .....	109
Galvano Della Volpe: ¿Es posible una crítica cinematográfica? .....	131
Gianni Toti: La obra y el sentido .....	143
Pio Baldelli: El «cine político» y el mito de las superestructuras .....	168
Julio García Espinosa: Cine y Revolución .....	192
Glauber Rocha: El «Cinema Nôvo» y la aventura de la creación .....	196
Notas .....	225

