

referente al lenguaje cinematográfico. «Lo más a menudo, escribe Dufrenne, cuando se considera el arte como lenguaje, se realiza el esfuerzo de comprender el arte por el lenguaje. Acaso conviene seguir el procedimiento a la inversa y comprender el lenguaje por el arte. El poder de expresar, a través del cual el lenguaje se asegura de su virtud semántica y se realiza su ser, a través del cual nos abrimos al mundo al mismo tiempo que nos encontramos prisioneros en el lenguaje, porque el mundo hace irrupción en el lenguaje desde que el lenguaje surge en el mundo, todo esto que es en el arte donde encuentra su mejor ilustración así como es en el arte del lenguaje donde el lenguaje encuentra su fuente. La semiología del arte, que tanto debe a la lingüística, tiene acaso que proponerle algunas sugerencias, si no se deja seducir por su prestigio y si concede lo que se la debe a la especificidad del objeto estético»¹⁰.

El Cinema arte figurativo. El universo fílmico

En cuanto categoría estética y poética, el cinema ha sido definido como arte figurativo. Sus elementos estructurales lo configuran como imagen visual y como arte basado en un movimiento rítmico en una continuidad descriptiva, un dinamismo diegético que comporta elementos de un discurso propio como son el sonido, la música, el color, integrados en un continuo, una lógica, una escritura fílmica y un lenguaje cinematográfico. Lo poético se combina con un complejo de elementos técnicos y mecánicos a través del montaje. Desde el punto de vista semiológico la dominante estética cinematográfica destinada a acceder a un lenguaje y a una lógica fílmicos es una imagen visual en movimiento que refuerza sus ingredientes expresivos con elementos de conjunto definidos como elementos extracinematográficos, pero integrados en un *continuum* fílmico. El nuevo arte nace al principio como cinematógrafo para convertirse luego en cinema dotado de un lenguaje de nueva acuñación. Su base es la imagen fílmica que según Mitry es un signo de dos grados. En primer lugar, como fotografía, la imagen fílmica sería un signo no lingüístico, signo de lo que ella reproduce, puramente analógico. En segundo término el film es una serie de imágenes organizadas y manipuladas de forma que la imagen se convierte por segunda vez en signo, esta vez lo más parecido al signo lingüístico. Al comentar esta afirmación de Mitry, Christian Metz agrega que la imagen, que aún cercana al signo lingüístico sigue desprovista de una seguridad de relación semiológica, que posee un carácter de doble y en cuanto *analogon* puede ser considerada signo en el sentido psicológico del término, la imagen, repetimos, traducida en film, posee además de los dos citados, otros tres niveles de significación. «Además de la analogía fotográfica y

¹⁰ Cfr. Mikel Dufrenne: *Esthétique et philosophie*, Ed. Klincksieck, París, 1967, pág. 112. Por su parte, la semiología del cine ha logrado progresos y virtuosidad dialéctica que no descartan ciertas formas de alejandrismo. Prueba de ello, el volumen que consagraba hace unos meses a «Enunciación y Cinema» la revista «Communication» (Ed. Seuil, París, 38, 1983), y concretamente los extensos y exhaustivos estudios de Dominique Chateau («Diégèse et énonciation»), Jean-Paul Simon («Enonciation et Narration»), François Jost, Roger Odin. Todo un discurso en torno al carácter «híbrido» del lenguaje cinematográfico, con una noción de enunciación pertinente, problemática a la vez. Pero vuelve, con carácter específico, toda la fuerza del discurso aristotélico en torno a la *mimesis*, lo *verosímil*, y el *devenir* en la estructura narrativa del cine. La dialéctica icónico-diegética adquiere su fuerza significante sólo en el *espacio fílmico*.

la lógica de implicación diegética, existe un conjunto de símbolos y metáforas, de efectos de expresividad plásticos o rítmicos (concretamente los efectos de montaje, o los movimientos de la máquina, creadores de un ritmo visual), en una palabra, todo un grado tercero del sentido que se define, según nos parece, por su carácter más o menos *extra diegético*. El grado segundo (narratividad) es constitutivo de la diégesis y *constituido* por las unidades del grado uno (materiales analógicos). Lo que se llama el *sentido literal* del film es de hecho una mezcla del grado uno y del grado dos. ¿Puede acaso el grado tres ser el único revelador de la connotación? ¹¹.

El cinema se inscribe en una cultura definida por la poética de la mirada y por la anexión de la realidad por el arte. A través del principio de la simultaneidad, el arte cinematográfico espacializa los elementos temporales y altera profundamente la vivencia de las categorías espacio-temporales. Se trata de un arte mágico, un arte de ilusión que se constituye en universo fílmico, a la manera de la mónada leibniziana, un universo donde cada mónada es el espejo, una mónada privilegiada, según Souriau, creada por un demiurgo, en general, colectivo cuya finalidad preponderante es la diversión. Este universo fílmico, preparado o «incitado» por un demiurgo, es un universo lírico dotado de un ritmo psíquico, «calculado en relación con nuestra afectividad de manera que pueda mantenerla en un estado de incitación constante, variada, siempre al trote si se puede decir» ¹². En este universo fílmico se realiza un tiempo en función de un verdadero «arabesco afectivo», se consiguen «viajes inmóviles», se adopta el punto de vista mecánico de la cámara, la naturaleza hace sus saltos.

Desdoblamiento e imagen fascinante

Es indudable que la temática del cinema en cuanto nuevo lenguaje expresivo es una temática cuya referencia permanente se establece en función de un punto de vista psíquico. El espectador es el primero en condiciones y en la necesidad de descifrar el nuevo lenguaje. Desde esta perspectiva asistimos en cierto modo al abandono de la sintaxis y la retórica habituales frente a un nuevo sistema de signos que integran una forma de narración visual. Esto determina las relaciones del film como diégesis con la narración literaria e histórica. Se trata de relaciones aparentes en función de la falta de una sintaxis propiamente dicha en la estructura narrativa del film y en la esencia de la imagen fílmica. La representación fotográfica o fílmica produce una imagen diferente de la cosa representada, algo que se inserta en el orden de una objetivación simbólica. De ahí nace la teoría del *desdoblamiento* cinematográfico y de la alienación a través de la imagen fílmica. Se asiste así a una auténtica transfiguración o trascendencia de la realidad representada y se alcanza lo que en términos sugestivos se ha llamado *imagen fascinante*. Desde el punto de vista de la realidad, la escritura cinematográfica representa una invención ambigua. Tratándose de un lenguaje aparentemente desprovisto de las estructuras complejas del lenguaje hablado o poético, es paradójico que el

¹¹ Cfr. *Christian Metz, op. cit.*, págs. 18 y 19; Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinema*, cap. II: *L'image filmique*, Paris, Ed. Universitaires, 1963, págs. 107 y ss.

¹² Cfr. *Etienne Souriau en L'univers filmique, cit.*, págs. 11 y ss.

lenguaje fílmico participe, sin embargo, de las características de lo que podríamos llamar un lenguaje performativo donde a la manera de cierta literatura o escritura llamada violenta, «el acto se agota en su enunciado y el tiempo del acto coincide con el tiempo de su enunciación»¹³. El hecho recuerda un tipo determinado de literatura o de «escritura violenta», donde el placer de la escritura en sí —en este caso la escritura fílmica— se sustituye a todo tipo de realidad. La escritura en sí constituye en cuanto prueba una demostración de la realidad.

Distinto es en igual medida el lenguaje fílmico del lenguaje teatral y del lenguaje figurativo. Distintos los personajes del film, a los cuales, a diferencia del teatro, les falta profundidad; distinta la decoración fílmica, que realiza una reconstitución verosímil de la realidad; distinto el carácter figurativo del film, cuyo centro es la movilidad, la sucesión y la simultaneidad. Ante esta compleja situación se ha pretendido sacar, a través de los rigores sistemáticos de la semiología, las teorías fílmicas y el discurso fílmico en sí del complejo de las aporías en el cual los semiólogos pretendían que se habían adentrado. No sólo esto sino que se ha visto en el discurso fílmico algo que, a través de la evidencia con la cual pone de manifiesto «ciertas particularidades técnicas menos advertibles en las obras literarias, puede ofrecer sugerencias preciosas al crítico literario»¹⁴. Se ha dicho, en efecto, «que el film es un ejemplo de macroscópico de pluralidad de medios sémicos de una obra, en sentido amplio, narrativo. Esta pluralidad es advertible solamente después de una tenaz descomposición en un producto literario, donde las diversas funciones sémicas (desde la denotativa a las connotaciones, desde la articulación del discurso a la articulación de los contenidos), están de todas formas polarizadas en una sola dirección verbal. En el film en cambio el lenguaje verbal (con subtítulos y/o hablado) desarrolla sólo una parte, a menudo no la principal, de la comunicación artística, mientras contemporáneamente y en colaboración con ello desempeñan su función las imágenes, los gestos, los colores, los ruidos, el acompañamiento musical, etcétera. En otras palabras, la descomposición ha sido ya efectuada al principio con el recurso a varios medios expresivos». Como se ve, el análisis del discurso fílmico participa indudablemente de la tensión destinada a hacer de la especificidad cinematográfica una atalaya y un banco de pruebas al mismo tiempo, no solamente para la comprensión del lenguaje fílmico en sí, sino para atenuar dificultades en la comprensión sistemática del propio lenguaje literario y figurativo. Una vez más, la realidad creativa del film, en realidad característica del siglo XX, adquiere dimensiones paradigmáticas para una tensa interpretación de la creatividad en general en nuestro tiempo. La referencia al *lenguaje fílmico* y las pautas que su análisis ofrece abre al mismo tiempo el camino a una especie de «reingreso» de la semiología en el seno materno de la lingüística. Es curioso en este sentido que la pasión de Roland Barthes por el cine le hiciera ver más de una vez cómo la alegoría de la mecánica cinematográfica sería el camino para liberar la metáfora, el símbolo y el emblema, de lo que el semiólogo desaparecido llamaba «la manía poética». Para Barthes el porvenir lógico de la metáfora sería el *gag*. Pero esta

¹³ Cfr. *Clement Rosset, L'écriture violente*, en *La Nouvelle Revue Française*, mayo, 1980, pág. 61.

¹⁴ Cfr. *Cesare Segre, I segni e la critica, Fra strutturalismo e semiología*, Ed. Einaudi, Torino, 1969, págs. 52-53.

visión final de Barthes se nos antoja como visión crepuscular por cuanto se trata de un espíritu que en el cine ve un arte minado por el demonio de la analogía, de lo imaginario, de la similitud del significante y el significado.

Un «langage sans langue». Hacia la «pertinencia»

La semiología del cine se inserta en el momento en que se pretende, mediante la apertura jakobsoniana hacia los dos discursos dominantes —metafórico y metonímico— realizar el paso de la lingüística misma a la semiología. Es el momento de la búsqueda del lenguaje articulado detectable en sistemas de significación distintos del lenguaje mismo. Momento por otra parte no desprovisto de aporías cuya evolución reclama, como hemos visto, la reinserción de la semiología en la lingüística. En cuanto lenguaje no verbal se ha establecido que el lenguaje fílmico no presenta la doble articulación en fonemas y monemas, del lenguaje verbal. Se trataría simplemente, de acuerdo con Metz, de «un langage sans langue». Un lenguaje fundamentado en los sintagmas y en una sintaxis o pseudosintaxis primaria desprovista de fonología y de morfología. Ahora bien, Saussure afirmaba, como se sabe, que la lingüística del sintagma es imposible. Sintagmas, prueba de conmutación en la línea de Troubetskoy y Hjelmslev, unidades significativas y unidades sintagmáticas, sistema de signos, codificación, todo ello es un campo semiológico que no parece tener otra salida, desde el punto de vista de la estructura del lenguaje fílmico, que la «gran sintagmática» metziana. Según ella, el cinema, que jamás ha poseído sintaxis y gramática en el sentido lingüístico, ha obedecido en cambio siempre a determinadas leyes semiológicas. Lo cierto es que en su crítica semiológica Segre parece negar al discurso fílmico no solamente una sintaxis sino incluso las unidades mínimas sintagmáticas, por cuanto el discurso fílmico, por la naturaleza de su lenguaje y su estilo, es algo distinto. «Un discurso que es, en sus varios niveles, prelingüístico, lingüístico y postlingüístico, y en su totalidad semiológico y nada más que semiológico»¹⁵. El tema, si en realidad no se trata de una aporía, podría llevar a la asimilación del cine con el lenguaje pictográfico o mímico, en una amplia teoría de las artes de la visión con todas las implicaciones inherentes al estudio del lenguaje primitivo. Todo ello hace que en el ámbito mismo de la semiología el estudio del lenguaje cinematográfico no logre una auténtica coherencia. Su propia definición sintagmática parece dificultarlo. Ello hace que el propio Metz en la rica sucesión de obras que al tema dedica, en la línea de Hjelmslev, opte por hablar más que de lenguaje cinematográfico de semiótica cinematográfica, acudiendo en la fase última, como surrealistas, a la ayuda de la interpretación psicoanalítica. En esta línea, sin embargo, otros estudiosos aceptan el carácter de continuidad del lenguaje fílmico, a pesar de que, como afirma Garroni, se trata de un lenguaje que ha superado el esfuerzo negativo de la búsqueda de sus unidades mínimas. A través de este proceso se reafirma la unidad fundamental del lenguaje cinematográfico que por otra parte parece enriquecer el lenguaje verbal

¹⁵ Cfr. Segre, *op. cit.*, pág. 55; cfr. E. Garroni, *Semiótica ed estetica. L'eterogenità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*, Ed. Laterza, Bari, 1968; G. Bettetini, *Cinema: lingua e scrittura*, Ed. Bompiani, Milán, 1968.

mediante su reducción a elementos significativos, más ricos, más expresivos y mejor distribuidos. Este proceso produce fecundos elementos connotativos y pretende ofrecer a la estética cinematográfica la posibilidad de salida de algunas dificultades fundamentales mediante el campo sugestivo desde el punto de vista semiológico y crítico, de la *pertinencia*. Superando y reforzando los límites expresivos del lenguaje verbal, el carácter diegético del lenguaje cinematográfico hace que éste busque sus recursos en una vasta gama libre de elementos expresivos, espacio-temporales, decorativos, arquitectónicos y del vasto mundo de los objetos a los cuales el director puede recurrir con fines expresivos.

Todo ello converge en esta realidad poética así formulada en algunas afirmaciones del gran realizador italiano Alessandro Blasetti en un texto pronunciado en un congreso de la UNESCO en Venecia en el verano de 1952: «El cinema es expresión equilibrada concorde y ordenada de un grupo de individualidades. El regista no es el autor del film, cuyo contenido humano, social y poético pertenece al texto, a saber al guión llegado al término de su última elaboración. De este guión el director puede ser uno de los colaboradores, pero con ello no disminuye la decisiva importancia de los escritores que en él participan. El éxito del cinema italiano de la posguerra fue el éxito de un mundo moral, del tema, del contenido narrativo fundamental del film: el texto. El cual no tiene valor literario porque en la palabra no se agota la totalidad de la expresión, sino cinematográfico porque la palabra suscita la expresión de la imagen. Cinematógrafo en el sentido creativo, principal. De este texto, al cual puede ser extraño, el director no es el realizador. El realizador debe prever el film en su contenido esencial, en su fundamento poético y moral, en sus acciones reveladoras y determinantes, en el equilibrio de su arquitectura general. El escritor en la búsqueda creadora y en la provocación del detalle, en la forma. Así que mañana se admitirá que de estos textos podrán desaparecer, por consumación de la materia, las interpretaciones y las creaciones participantes de los directores, pero no se permitirá que desaparezca entre los papeles deteriorados de las casas de producción lo que habrá llegado a ser, en una diversa atmósfera crítica, su nueva dignidad y validez poética, su humanidad participe de su tiempo».

La filosofía llegará al final para explicarnos y revelarnos las preguntas secretas que el cineasta-poeta se hace como fundamento de su arte. Ahí se descubre, como observaba Deleuze, la afinidad entre Kurosawa y Dostoievsky. Por ello, Kurosawa, como otros grandes del cine, «es un metafísico a su manera e inventa un ensanchamiento de la gran forma: él supera la situación y se encamina hacia una cuestión (pregunta) y eleva los datos al rango de datos de la cuestión, no de la situación»¹⁶.

JORGE USCATESCU
O'Donnell, II.
MADRID.

¹⁶ Cfr. Deleuze, *L'Image-Mouvement*, cit. pág. 258.