

sobre todo, en su dimensión estructuralista, el haber introducido en la dialéctica real-imaginario, un elemento de naturaleza ambivalente que pertenece a un orden diferente y a la vez a una identidad en sentido hegeliano. Nos referimos al elemento simbólico. Su naturaleza se extiende más allá de lo real y lo imaginario y es precisamente en la capacidad de negarse a confundir lo simbólico y lo imaginario, confusión en más de un orden posible, donde estriba la originalidad de la teoría estructuralista del lenguaje.

Este elemento *diferente* de lo real y lo imaginario, pero, sobre todo, diferente en su estructura, con respecto a este último elemento, ha sido en la exploración del lenguaje de la imagen y más concretamente en el lenguaje cinematográfico donde en formas acaso más patentes se ha puesto de manifiesto. Ha sido necesaria la irrupción, en el discurso, de una retórica de la imagen, para que el carácter simbólico del lenguaje de la imagen y del lenguaje suyo de más realizada estructura estética y semiológica, apareciera en su naturaleza irreductible tanto a lo real como a lo imaginario y, como observaría Deleuze, «más profundo que ellos». «Nosotros no sabemos en absoluto por ahora en qué consiste este elemento simbólico. Podemos decir por lo menos que la estructura correspondiente no tiene relación alguna con una forma sensible, ni con una figura de la imaginación, ni con una esencia inteligible. Nada que ver con una *forma*: porque la estructura no se define para nada por una autonomía del todo, por una pregnancia del todo sobre las partes, por una *Gestalt* que se ejercitaría en lo real y en la percepción; la estructura se define al contrario por la naturaleza de ciertos elementos atómicos que pretenden dar cuenta a la vez de la formación de todos y de la variación de sus partes. Nada que ver tampoco con *figuras* de la imaginación aunque el estructuralismo esté todo él penetrado de reflexiones sobre la retórica, la metáfora y la metonimia. Porque estas figuras implican ellas mismas desplazamientos estructurales que deben dar cuenta a la vez de lo propio y lo figurado. Nada que ver, en fin, con una *esencia*, ya que se trata de una combinatoria que se refiere a elementos formales que no tienen por sí mismos ni forma ni significación, ni representación, ni contenido, ni realidad empírica dada, ni modelo funcional hipotético, ni inteligibilidad tras las apariencias ³.

Constitución de una semiología del Cine

Estas consideraciones nos pueden abrir una perspectiva fecunda hacia la comprensión de un tipo de creatividad que es, sin duda alguna, al mismo tiempo arte y lenguaje. Arte figurativo que posee características específicas de la pintura, la escultura y la arquitectura, y lenguaje expresivo que participara de los elementos que configuran la literatura, el teatro y el espectáculo. En estas condiciones el arte cinematográfico, desde un punto de vista propio, participa de aquella especie de sintagma estereotipado que se refiere al arte como lenguaje. Tarea ésta que entra en el ámbito de la semiología, que se propone «el estudio de conjuntos significantes, entre los cuales el arte puede inscribirse al lado del lenguaje» (Dufrenne). El tema nos conduce de hecho

³ Cfr. Gilles Deleuze, *A quoi reconnaît-on le structuralisme?* en «Histoire de la Philosophie», Le XX siècle, Ed. Hachette, París, 1973, págs. 301 y sigs.

hacia la constitución de una semiología cinematográfica, cuyas fechas de gestación han tenido y tienen aún sucesivas determinaciones. En efecto, una de estas determinaciones cronológicas ha podido ser la referencia que al cine ha hecho Roland Barthes al principio de la década de los sesenta, a través de sus «Elementos de semiología», y su «Retórica de la imagen». Otra ha podido ser el primer tomo del libro de Christian Metz «*Ensayos sobre la significación en el cine*» a finales de la citada década, seguido de un segundo tomo de carácter metodológico algo más disperso y de libros como «*Lenguaje y cine*» (1971) y «*El significante imaginario*» (1977), sobre psicoanálisis y cine y «*Ensayos semióticos*» (1977). En realidad, el propio Metz ponía en duda en un diálogo con Raymond Bellour (1970) la legitimidad oficial del nacimiento de la semiología del cine. No cabe duda, que consideraciones sobre el lenguaje cinematográfico que mantienen todavía su validez, se podrán encontrar en los escritos sobre la poética del film de un Bela Balazs, en las aportaciones sobre la *poética del film* de los formalistas rusos y, sobre todo, en el trabajo colectivo realizado en 1927 por Sklovski, Tynianov, Eichenbaun y, algo más tarde, en los excelentes escritos en esta misma materia del propio Roman Jakobson. En aquellos trabajos, según la misma confesión de Metz, se planteaban con bastante precisión algunos problemas esenciales en cuanto a la significación en el cine y, por tanto, «sería absurdo no tenerlos para nada en cuenta bajo el pretexto de que no emplearan oficialmente la terminología semiológica»⁴. Una auténtica empresa semiológica del cine no podría prescindir, en primer lugar, de las aportaciones de la lingüística en esta materia y, en segundo término, de una espléndida integración de los estudios cinematográficos en los dominios de una poética y de una estética que autores como Edgar Morin configuran con legítimo orgullo como una auténtica *estética generalizada*.

Tarea que va sin duda allende el propósito de llegar al término de la metáfora «lenguaje cinematográfico» e incluso es capaz de superar la alternativa del cine entendido como arte o como lenguaje, alternativa nacida sin duda alguna, del mismo interrogante estético atribuido al arte en general. Lo cierto es, y en esto tiene razón Metz, que un estudio sobre la naturaleza del lenguaje cinematográfico no puede prescindir, como lo hacen algunos estudiosos, de la tricotomía saussuriana lengua-palabra-lenguaje, para demostrar precisamente que la carga energética en cuanto al cine se refiere está marcada por el primero de los tres términos. Y esto porque, forma de creatividad en pleno dinamismo, el cine se presta con facilidad a la evasión de las estructuras fijas, de los sistemas codificados y de los «patterns» de las más diversas índoles. Pero todo ello, partiendo de la base de que el cine se configura en un lenguaje «distinto», fuera en buena parte de la materia de los «analogon», y accede a un tipo propio de estructuras expresivas. Esta autonomía de lenguaje se ha ido fijando en unos dominios teóricos de paradójico carácter polémico. Hasta el punto de que, sostenedores suyos, han detectado en los estudios no demasiada lingüística, sino «demasiado poca». Así, formulado todo, en una especie de *vademecum* del propio Metz, referente a su propio método de trabajo en la materia a través de una década de actividad que corona en cierto modo, esfuerzos anteriores notables. «La empresa

⁴ Cfr. Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*, Tome II, Ed. Klincksierk, París 1972, pág. 195.

semiológica, escribe Metz, me ha aparecido al comienzo bajo una doble faz: una negativa, la que debe precisar que el cinema no es (se procede entonces por diferencia con lo que se sabe de la lengua) que tiene la ventaja de ser mejor conocida; la otra, positiva, teóricamente segunda (incluso si, en el espíritu del investigador, ellas se apoyan sin cesar la una sobre la otra en una ida y vuelta), que debe estudiar lo que el cinema es: la lingüística, por tanto, permanece útil por sus métodos en la medida en que se supera a sí misma en una semiología general. De esta forma, ella sirve doblemente al estudio del film, pero no lo hace del mismo modo en las dos fases y por ende no se trata exactamente de la nueva lingüística ⁵.

Aventuras de una terminología

Sí es cierto que la contribución de la lingüística no ha sido todo lo satisfactoria que se quiera en esta delicada materia no es menos cierto que la contribución de la estética no se ha mantenido tampoco siempre a la altura de un papel inspirador y fecundo. Un ejemplo lo constituye en este último sentido la labor formal y metodológica del Instituto de Filmología de París, de un equipo importante de estudiosos encabezado por Etienne Souriau, catedrático de Estética de la Sorbona ⁶. Jamás la poética del cinema había accedido a un tipo de nominalismo tan deletéreo como el que caracterizara la terminología del equipo encabezado por Souriau, que iba a justificar los célebres sarcasmos del polemista Jean François Revel en su libro *Pourquoi les philosophes* «He asistido últimamente, escribía Revel, en la Sorbona a una reunión de un «grupo de trabajo». Se trataba de estética, más precisamente de “filmología”. Se preguntaban qué estatuto ontológico había que dar al film, aún sin proyectar en la pantalla, cuyas imágenes, por tanto, no han alcanzado todavía la “realidad ecránica” (de pantalla), monsieur Souriau para el cual la Estética y la filmología son una especie de feudo fuera del cual no hay salvación en este dominio, introdujo el término de “realidad pelicular”. Pero antes de estar proyectado en la pantalla, a saber, de pasar de la “realidad pelicular” a la “realidad ecránica”, el “film”, en sus imágenes, atraviesa la lente de los proyectores. A este nivel, las lentes gozan de una “realidad lenticular”. Ahora, en el fondo, ¿qué es la proyección? Es una marcha hacia adelante. Se dirá, por tanto, que es una “promoción”. Pero esta promoción se hace igualmente de abajo hacia arriba. Se trata, por tanto, de una promoción “anafórica”. Se puede así considerar como definitivamente demostrado por la filmología, y gracias a monsieur Souriau, fuera del cual no hay punto de salvación en el vasto dominio de la Estética, que el paso de la realidad pelicular a la realidad de la pantalla por el intermedio de la realidad lenticular constituye una auténtica promoción anafórica» ⁷.

En efecto, una de las tareas menos felices del equipo de estudiosos reunidos por Souriau a principios de la década de los cincuenta en el Instituto de Filmología de la

⁵ *Ibid.*, págs. 197-198.

⁶ Cfr. Autores varios: *L'univers filmique*, texte et présentation d'Etienne Souriau, Ed. Flammarion, París, 1953, pág. 210.

⁷ Cfr. *Jorge Uscatescu, Fundamentos de Estética y Estética de la imagen*, Ed. Reus, Madrid, 1979, págs. 65-66.