

LENGUAjes.

Revista de lingüística y semiología
Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica
Año 1 - Número 2 - Diciembre de 1974

nv

Ediciones Nueva Visión

LENGUAJES.

Revista de lingüística y semiología

Orden de suscripción	Revista Lenguajes
Envíela ya a Ediciones Nueva Visión	Tucumán 3748, Buenos Aires
Sírvase suscribirme a	números, comenzando por el Nº
Nombre y Apellido	
Dirección	
Ciudad	
Acompañó cheque(Giro) Nº	Banco
Suscripciones por 3 números: \$ 160,— / u\$s 11,—	
Aparecen 3 números por año	

LENGUAjes.

Revista de lingüística y semiología
Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica
Año 1, nº 2, diciembre de 1974

Comité Editorial

Juan Carlos Indart
Oscar Steimberg
Oscar Traversa
Eliseo Verón

Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

Sumario

Publicación periódica. Aparece tres veces por año
Año 1, nº 2, diciembre de 1974
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual nº 1.251.139
Impreso en Standard S.R.L., Jorge Newbery 1728, Buenos Aires
Compuesto en Linotipia Pontalti, Fraga 49, Buenos Aires

Editores responsables: Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg,
Oscar Traversa y Eliseo Verón

- 7 Presentación
- 11 Eliseo Verón
Para una semiología de las operaciones translingüísticas
- 37 Christian Metz
El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico
- 53 Jean-Louis Baudry
Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base
- 69 Noël Burch y Jorge Dana
Proposiciones
- 101 Cine: práctica analítica, práctica revolucionaria
Preguntas a Julia Kristeva
- 121 Balance y polémica. Las imágenes del imperialismo (II)
Oscar César Traversa
Cine: la ideología de la no-especificidad
- 137 Informaciones
- 141 Bibliografía sistemática de lingüística, semiología y comunicaciones

Presentación

Este segundo número de Lenguajes se constituye a partir del intento de presentar una imagen de la reflexión de inspiración semiológica en torno al cine.

En forma deliberada se ha optado por la diversidad: una opción contraria se hubiera presentado, quizás, como poco realizable y, seguramente, como ocultadora de la realidad de un pensamiento en pleno proceso de constitución.

En términos genéricos, resultará estéril rastrear más allá de una decena de años atrás con el propósito de encontrar referencias de un enfoque semiológico del cine —la bibliografía que presentamos sirve como prueba de ello—. Unas pocas citas desbordan ese período, si bien sirven para rescatar algunas felices intuiciones; no así para marcar el comienzo de una marcha sistemática.

La llamada "teoría del cine" resume una serie de intentos que marchan por cien vías diferentes, y que poco cuidado pusieron en definir su objeto. Más de medio siglo de producción teórica y crítica deja como resultado algunos pocos trabajos, junto a poco más de una docena de nombres. Ni unos ni otros han sido olvidados por quienes realizaron el esfuerzo fundador de la semiología del cine: Eisenstein, Arnheim, Bazin y Mitry transitan por "El cine,

lengua o lenguaje"¹ como campo de análisis o de referencia permanente.

La reflexión semiológica sobre el cine no fue ajena al intento más general de abordaje de los discursos sociales que se produjo en Francia alrededor de la década del 60. Comenzó a trabajarse entonces en el proyecto saussureano de constitución de una ciencia general de los signos, abarcadora de una diversidad de producciones sociales que comprendía desde la lengua hasta los juegos. La lingüística servía de disciplina de referencia; en aquel momento se trataba de la lingüística estructuralista, horizonte metodológico para el conjunto de ese amplio movimiento.

Nombres como el de Roland Barthes no pueden quedar fuera de una reseña introductoria, no solo por su rol de exploradores avanzados en el terreno semiológico, sino también por sus intentos de particularización en el área del lenguaje cinematográfico.

Ya nadie discute el impacto de la joven semiología en el conjunto de la "teoría del cine", e incluso en la siempre subdesarrollada crítica cinematográfica. En estos momentos —y basta como prueba la lectura de las más difundidas revistas especializadas— se desenvuelve un proceso caracterizado por la decisión de situarse con respecto al "discurso semiológico"; sea para incorporarlo, sea para mostrar su inadecuación.

Si bien la producción de análisis textuales aún es escasa, y aún difícil estimar las perspectivas y consecuencias de estas modalidades de trabajo, podemos afirmar al menos que su descripción no es obvia.

Hay un propósito de ruptura, entre los que animan este nuevo discurso: hacer del cine un objeto de ciencia. Luego de la filmología, nacida cuando promediaba la década del 40, los escritos sobre el cine no habían encontrado una línea parecida de continuación y superación.

Un objetivo como el que se propone la semiología del cine no podía, por otra parte, evitar el rechazo surgido del común de las perspectivas ligadas a la crítica y al comentario; el campo amplio y todavía indiferenciado sobre el que se proyectaba —y al que iba constituyendo sobre la marcha— exhibía limitaciones radicales. Y soportaba la carga de su complejidad solo abordable con instru-

¹ Christian Metz, "Problemas de semiología del cine", en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, cap. II.

mentos específicos que se postulaban como similares a los desarrollados por la lingüística.

Hoy persisten las dificultades: el intento de cientificidad tal cual lo propuso la semiología del cine, no se funda sobre la analogía directa entre el objeto lengua y el objeto cine, sino, por el contrario, sobre la búsqueda y acentuación de sus diferencias. En otros términos, no se inspira en el objeto sino en el método. Se propone evitar el error de las viejas "gramáticas cinematográficas", que atendían al primero y lateralizaban el segundo.

*Configuraria un error esterilizante la negación de las contradicciones propias del camino seguido por la constitución del objeto y del método de la semiología del cine. Pero el error sería doble si pensásemos que esas contradicciones emanan de un objeto en particular; por el contrario, su surgimiento ha caracterizado al conjunto del intento semiológico. En *Lenguajes 2* se intenta mostrar —y encarar— su doble vigencia.*

En "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", Eliseo Verón afirma que la discusión de un problema particular de esta disciplina entraña la discusión de sus fundamentos teóricos; si bien no específicamente dedicado al cine, el artículo pone en juego un conjunto de problemas que le son propios: desde la definición del objeto, acerca de la cual postula la pertinencia del intento de Metz, hasta la formulación de los requisitos propios del estudio de los discursos sociales. El status explicativo propuesto convoca a la noción de producción discursiva, centro de las preocupaciones actuales de la semiología en su conjunto.

La lectura del artículo de Metz permitirá visualizar claramente los problemas básicos que hacen al abordaje de un objeto discursivo complejo. Si para este objeto se propone una cierta singularidad metodológica, está devendrá de su singularidad en tanto que tal. En esta línea el trabajo se conecta con la siempre discutida noción de especificidad.

Los desarrollos producidos en la semiología parecerían apuntar, por lo menos en algunas de sus líneas, al descubrimiento de las operaciones ideológicas en los textos.

El resultado de estas indagaciones permitiría integrar el trabajo científico con otra práctica: la práctica política. Intento que no estuvo ausente de otros discursos, incluidos los de la crítica y el comentario filmico, pero que se desarrollaba en un movimiento

casi siempre circular por el que se aprehendía la ideología desde otros modelos ideológicos.

"Los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" y el reportaje a Julia Kristeva retoman estas cuestiones. Mientras que el primero se refiere específicamente al cine, como vehículo de una ideología propia de sus componentes tecnológicos, el segundo aporta elementos para una discusión generalizada de la cuestión. En este caso se debe ver posiblemente más la preparación de una convergencia de disciplinas y puntos de vistas (marxismo, psicoanálisis, semiología) que un modelo operacional acabado.

El artículo que se incluye en la sección "Balance y polémica", originado en el comentario de un texto ensayístico, intenta señalar la imposibilidad de que una reflexión sobre la práctica cinematográfica (práctica política) se constituya sin definir la especificidad de su objeto.

Los análisis de textos filmicos no pueden eludir las contradicciones y tensiones propias de los planteos teóricos generales; son, inversamente, el lugar donde esas contradicciones se manifiestan como crisis. Los artículos que en este número de Lenguajes se destinan a esa práctica analítica no constituyen —no pretenden constituir— una excepción a esa regla.

El Comité Editorial

Eliseo Verón

Para una semiología de las operaciones translingüísticas*

0. Introducción

Es fácil constatar que, en la situación actual de la semiología, la discusión de cualquier problema específico lleva, de manera más o menos explícita, a la discusión de los fundamentos teóricos y metodológicos del conjunto del dominio semiótico. El análisis de un fenómeno particular plantea necesariamente todas las cuestiones básicas de la semiología. (Lo que prueba, por sí solo, que la semiología se encuentra aún en su infancia.) Esta observación es especialmente válida cuando se trata de definir, dentro de dicho dominio, el lugar de los procesos de significación que tradicionalmente han sido identificados como "analógicos" o "icónicos". Ello se debe sobre todo al hecho de que estos fenómenos plantean el problema crítico del papel de los modelos lingüísticos en la semiología y de su utilidad para el estudio de procesos en los que intervienen materias significantes que son, al parecer, radicalmente distintas de la materia significante del lenguaje.

Teniendo en cuenta esta situación, no es mi intención en este trabajo presentar un análisis específico de mensajes considerados

* La versión original de este trabajo fue publicada en *VS. Quaderni di Studi Semiotici*, nº 4, Bompiani, Milán, 1973, con el título "Pour une sémiologie des opérations translinguistiques".

"icónicos", sino más bien formular un cierto número de criterios teóricos y metodológicos generales, vale decir, me propongo bosquejar los principios de una perspectiva global acerca de los fenómenos translingüísticos.¹

La enorme mayoría de las discusiones relativas a estos fenómenos se ha colocado en el plano de una especie de "tipología de signos", tipología que en última instancia puede reducirse a la oposición entre lo digital y lo analógico. Desde este punto de vista se suele contrastar la naturaleza "continua" y los elementos de "semejanza" que caracterizarían a lo analógico, con la estructura propiamente "digital" del código lingüístico. Pero al proceder de esta manera, (1) se agrupan bajo una misma rúbrica (signos "analógicos" o "icónicos") fenómenos muy diferentes entre sí; (2) se confunden las reglas de codificación consideradas en sí mismas, con ciertos casos particulares en los que una determinada materia significativa es investida por un conjunto dado de esas reglas: se ha podido así discutir acerca de las diferencias entre el lenguaje propiamente dicho, por un lado, y "la imagen" o el "lenguaje gestual", por otro lado.

En lo que concierne al primer punto, he tratado en otro lugar de mostrar que la dicotomía digital-analógico es teóricamente inaceptable y que su empleo lleva a confundir procesos de significación muy diferentes unos de otros.² Volveré más adelante sobre este problema. Parece oportuno, ante todo, agregar algunas observaciones relativas a (2). En efecto, el punto de partida mismo de los análisis que comparan "el lenguaje" con "la imagen" o "la gestualidad" me parece reposar en un malentendido. En todo caso, se debería comparar "la imagen" o "la gestualidad" con "el sonido" y no con el lenguaje. Vale decir, si estamos interesados en este tipo de diferencias, sería preciso establecer comparaciones entre las propiedades de *materias diferentes* (definidas en un plano, por decirlo así, sensorial) y no comparar materias por un lado ("imagen", "gestualidad") con una materia *ya constituida en código* como el lenguaje, por otro lado. Ahora bien, me parece evidente que el sonido, por ejemplo, considerado en sí mismo, carece de propiedades "intrínsecas" de las que se pueda hablar desde un punto de vista semiológico: la materia sonora es trabajada de maneras diferentes dentro de sistemas diferentes. Es fragmentada en forma discontinua en la música (en el sentido clásico del término);³ ella

existe bajo una forma (relativamente) discontinua en el lenguaje, a nivel del componente fonológico;⁴ se la codifica en cambio en forma continua en los niveles llamados paralingüísticos; existen, al parecer, elementos de "semejanza" en los sonidos imitativos, etcétera. En suma: una materia, considerada en sí misma, carece de propiedades que puedan tener interés para la semiología; dicho interés solo comienza en la medida en que dicha materia es una materia *significante*. Se trata entonces, en todos los casos, de analizar una materia que ya ha sido investida por un conjunto determinado de reglas. Como consecuencia se vuelve esencial identificar esas reglas, independientemente de las materias que las mismas pueden investir en un sistema dado. Para proceder así, hay una razón suficiente: las mismas reglas pueden investir materias diferentes.

Podemos definir así un primer nivel de análisis de lo que llamaré más adelante el *proceso de producción de la significación*. Este primer nivel corresponde al estudio de las reglas en términos de las cuales las materias se convierten en materias *significantes*. Daré a dichas reglas el nombre de *reglas constitutivas*. La incorporación de estas reglas a una materia específica la vuelve "disponible" para el funcionamiento de otros niveles de operaciones, siendo estos últimos, como trataré de sugerirlo, el verdadero punto de partida de la investigación semiológica. Lejos pues de agotar la problemática sobre los fenómenos translingüísticos, el análisis de las reglas constitutivas es una suerte de discurso "preliminar", en el límite entre lo que es propiamente el discurso semiológico (en tanto discurso sobre la producción del sentido) y lo que todavía no es semiología, lo "presemiológico". Tal vez esto justifique que llamemos a esas reglas *constitutivas*.

1. Reglas constitutivas de la materia significativa

Parece conveniente introducir no menos de *cuatro* dimensiones, con el objeto de dar cuenta del nivel de análisis al que se hace referencia habitualmente en términos de la sola dicotomía digital/analógico.⁵ Diré de inmediato que no se trata de oposiciones binarias, aunque las trataremos aquí como si lo fueran, para simplificar la discusión. En verdad cada eje es un *continuo*, lo cual

1 En la segunda sección de este artículo, se explican las razones del uso del término "translingüística".

2 Cf. Verón, 1968 y 1970.

3 Véase más adelante la discusión sobre las reglas constitutivas, para la localización de la música tonal por un lado, y de la música concreta y electrónica por otro lado.

4 Ciertas reservas respecto de la naturaleza discreta de las unidades fonológicas se hallarán en Verón, 1970.

5 El esquema que sigue no pretende ser exhaustivo en lo que concierne al número de dimensiones. Mi propósito es más bien clarificar cierto número de discusiones, clásicas y recientes.

quiere decir que debemos esperar encontrarnos con valores intermedios cuando estudiemos sistemas empíricos.

Discontinuidad/Continuidad. El sentido de estos términos es aquí el habitual: si resulta imposible aislar en la materia significativa unidades discretas e invariantes hablamos de continuidad; en el caso contrario, de discontinuidad.

Arbitrariedad/No arbitrariedad. Esta dimensión es utilizada aquí en el sentido de la distinción saussureana entre lo "motivado" y lo "no motivado".

Similaridad/No similaridad. Esta dimensión traduce el criterio de la "semejanza" de que se habla habitualmente con respecto a lo "analógico".

Sustitución/Contigüidad. Todo vínculo simbólico es, por supuesto, "sustitutivo", en el sentido de que la materia significativa es siempre el soporte de una función de reenvío a "alguna otra cosa". Pero ciertos vínculos simbólicos son *solo* sustitutivos, mientras que existen otros donde la función de reenvío (es decir, el "estar-en-el-lugar-de") se funda a su vez en un lazo de *contigüidad empírica* entre los elementos relacionados. Volveré más adelante en detalle sobre esta distinción.⁶

Las dimensiones que acabo de enumerar no definen propiedades de la materia en sí misma; desde el punto de vista semiológico, una materia no es, considerada en sí misma, ni continua ni discontinua. Es bien sabido que siempre se puede transformar "digitalmente" una materia significativa continua, como la de la fotografía, por ejemplo.⁷ El pasaje de un polo al otro de cada dimensión es gradual, y la frontera está determinada por una regla cultural que opera, naturalmente, dentro de los límites de variación de la percepción humana. *Se trata pues de convenciones que determinan "hipótesis" perceptuales y no de características "objetivas" de la realidad material.* En consecuencia, estas dimensiones suponen necesariamente un vínculo entre la materia significativa por un lado, y los sujetos productores-receptores de mensajes, por otro lado. Es claro entonces que las reglas constitutivas son reglas sociales cuya función consiste en estructurar la percepción de las materias significantes. Es preciso no confundir esta naturaleza "convencional" propia de todos los conjun-

tos de reglas constitutivas, con la dimensión específica arbitrariedad/no arbitrariedad. Desde este punto de vista, *la distinción misma entre lo arbitrario y lo no arbitrario es convencional.*⁸

Si representamos mediante el signo (+) el primer término, y mediante el signo (-) el segundo término de cada dimensión, y si postulamos que es el conjunto de las cuatro dimensiones lo que permite definir las reglas constitutivas de una materia significativa dada, tenemos dieciséis combinaciones posibles. De estas dieciséis combinaciones, solo deberemos retener ocho (las que han sido recuadradas en el esquema), puesto que las otras, como veremos luego, son contradictorias.⁹ El ordenamiento, por supuesto, solo obedece a la comodidad de la presentación.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Subs./Contig	+ - -	- - +	+ + +	- - -	- + -	+ - +	- - -	+ - -
Disc./Cont	+ + -	- - +	+ - -	- - -	+ - -	- - -	+ - -	- - -
Arb./No arb	+ + +	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -	+ - -	- - -
No sim./Sim	+ + +	- - -	- - -	- - -	+ - -	+ - -	- - -	- - -

Tomemos el caso (I), es decir el conjunto constituido por las reglas de sustitución, discontinuidad, arbitrariedad y no similaridad. Resulta claro que se trata de lo que ha sido tradicionalmente identificado como "códigos digitales". Me parece más conveniente, sin embargo, hablar en este nivel de *reglas* y no de *códigos*, y reservar este último término para designar una materia significativa investida por un conjunto de reglas constitutivas, más las operaciones que definen un sistema particular. El conjunto (I) es el soporte de una pluralidad de códigos constituidos sobre la base de muy diversas materias: el sonido, en el caso del lenguaje propiamente dicho; los colores, en el caso de las señales luminosas de circulación; la materia gestual, en el caso del lenguaje de los sordomudos, etcétera. Para caracterizar cada uno de estos códi-

⁸ Umberto Eco ha hecho observaciones muy atinadas sobre el problema de la convencionalidad. Cf. Eco, 1968 y 1970.

⁹ Una primera versión de este esquema fue presentada en Verón, 1970. La tipología es, en el presente artículo, mucho más compleja y su principio de organización más sistemático.

⁶ Evito en esta exposición el empleo de la noción de "signo". Volveré sobre este punto más adelante.

⁷ Véase Eco, 1968 y 1970, y también Verón, 1968 y 1970.

gos es preciso definir muchas otras operaciones, además de las que aquí llamo reglas constitutivas.¹⁰

Pasemos ahora al conjunto (II), el constituido por las reglas de contigüidad, continuidad, no arbitrariedad y no similaridad. Uno de los casos más interesantes de materias significantes investidas por este conjunto de reglas¹¹ es el del comportamiento social espontáneo, *el de la acción en tanto lugar de producción de sentido*. De hecho, es la necesidad de comprender la naturaleza de la acción en tanto materia significativa, lo que estuvo, hace ya varios años, en el origen de la reflexión que trato de presentar ahora de un modo más sistemático.

Gregory Bateson y Don Jackson, en el contexto de una discusión sobre la naturaleza de los intercambios conductuales, que ellos asimilaban a lo "analógico", habían analizado en 1964 el mensaje constituido por el acto de cerrar el puño de una manera amenazadora. Decían entonces: "Los acontecimientos reales del intercambio pueden contener a la vez: (a) un elemento de señal; por ejemplo si A aprieta el puño, está mencionando o proponiendo la posibilidad de la violencia, y el gesto posee una función comunicacional en cuanto el puño apretado es el nombre de una clase de acción y (b) otro elemento, más directo, en la medida en que el acto de apretar el puño es un cambio real en la predisposición de A para la acción violenta. No hay una etapa de codificación que separe la afirmación relativa a la predisposición de la realidad pragmática de la predisposición. El puño apretado no es solamente el nombre de un tipo de acción, es también una parte o muestra de tal acción." Los autores llegaban así a una conclusión negativa en cuanto a la utilización de la noción de código: "Es pues peligroso, en nuestra opinión, el uso de la noción misma de código, que ha sido tan fructífera en el análisis de la comunicación digital".¹²

En un trabajo publicado en español, Paul Ekman y Wallace Friesen retomaban este problema: "Si golpeo a alguien con el puño durante una conversación, esto no es similar a la agresión, sino que es agresión; el acto es la cosa significada. Si sacudo amenazadoramente mi puño ante alguien, entonces se plantea la cuestión de si esto es icónico o no; no será icónico si estoy amena-

zando a la persona, mostrándole no algo similar a lo que haría, sino lo que voy a hacer (...). Pienso entonces que debemos considerar tres tipos de codificación: arbitraria, icónica y un tercero, que tal vez pueda decirse que se refiere a elementos no codificados".¹³ En un comentario al trabajo de Ekman y Friesen, yo había introducido en aquel momento la dicotomía sustitución/contigüidad para dar cuenta de la relación "metonímica" entre un fragmento de acción y la secuencia de la que ese fragmento forma parte, relación por la cual el fragmento se convierte en significativo de la secuencia en su conjunto. Se trataba, al parecer, de un reenvío de la parte al todo que justificaba la noción de un *lazo metonímico entre los actos*.¹⁴ En la versión inglesa del mismo trabajo, Ekman y Friesen reformularon su tipología de códigos, y pasaron a hablar de "códigos arbitrarios (extrínsecos), códigos icónicos (extrínsecos) y códigos intrínsecos"; este último tipo reemplaza la idea de "codificación no codificada", donde la contradicción resultaba demasiado evidente. "Los actos codificados intrínsecamente —dicen— están relacionados visualmente, como el comportamiento codificado icónicamente, con aquello que significan. Pero a diferencia del acto codificado icónicamente, el acto codificado en forma intrínseca no se parece a lo que significa, es lo que significa, al menos en parte. Si una persona golpea a otra durante una conversación, esto no es similar a la agresión, sino que es una forma de agresión; el acto es lo que significa." Y después: "... si una persona sacude su puño, no para mostrar algo parecido a lo que va a hacer, sino actualizando literalmente el movimiento implicado en la agresión, aun cuando no llegue a tocar a la otra persona, tenemos algo muy próximo a un acto codificado intrínsecamente".¹⁵ Es esta noción de *actos codificados intrínsecamente* la que parece haber sido retenida por Umberto Eco.¹⁶

Todo esto exige un cierto número de observaciones. En primer lugar, como ya lo señalé, me parece inadecuado hablar, en este nivel de análisis, de "códigos".¹⁷ Un código supone un conjunto de operaciones mucho más complejo que el conjunto definido por lo que llamo reglas constitutivas (y esto es válido aun cuando se introduzca, como trato de hacerlo aquí, un número de dimensiones superior al habitual). Tal vez no sea inútil entonces insistir sobre las confusiones que rodean esta problemática. Es

10 El lenguaje de los sordomudos es un caso muy claro de sistema "mixto", que no puede ser reducido en su totalidad al conjunto (I) de reglas constitutivas. Para un análisis del lenguaje de los sordomudos con relación al lenguaje hablado, véase Cicourel, 1972.

11 Pero no el único. El espacio en tanto materia significativa ("la organización social del espacio") parece responder (al menos en el contexto de la cultura industrial de Occidente) a este conjunto de reglas.

12 Bateson y Jackson, 1964, p. 272.

13 Ekman y Friesen, 1969a, Apéndice.

14 Verón, 1968, p. 103.

15 Ekman y Friesen, 1969b, pp. 60-61.

16 Eco, 1972a, p. 2, y 1972b, pp. 70-71.

17 Las observaciones concernientes a la noción del "código" y sobre todo al concepto de "signo", tienen en este trabajo también un sentido autocrítico con respecto a varios de mis trabajos anteriores.

preciso distinguir de las materias que pueden ser investidas por las reglas, las reglas constitutivas mismas; las tipologías a la manera de Ekman y Friesen confunden estos dos niveles y en consecuencia se condenan a no ser otra cosa que clasificaciones *ad hoc*, puramente empíricas; especies de "listas de los códigos que encontramos en la realidad".

En segundo lugar, la distinción misma entre códigos "extrínsecos" e "intrínsecos" me parece extremadamente peligrosa: todo principio de codificación es extrínseco puesto que en ningún caso se trata de propiedades de "lo real" o de "la materia", sino de convenciones culturales. La idea de unidades "codificadas intrínsecamente" encierra a mi juicio un grave error teórico: si un fragmento de acción se convierte en el significante de una secuencia más larga o de otro fragmento, este reenvío simbólico es tan extrínseco (vale decir, tan convencional) como cualquier otro vínculo de significación.

Pienso que la idea de "actos codificados intrínsecamente" reproduce (curiosamente invertida) la misma contradicción contenida en la expresión, propuesta inicialmente por Ekman y Friesen, de "actos no codificados", actos que, sin embargo, son reconocidos como mensajes. Se aceptaba que se trata de un fenómeno de significación, rehusando sin embargo aplicar la noción de "código" (actitud que reproducía la de Bateson y Jackson a la que hemos hecho referencia). Se ha reconocido después que se trata de un código, pero se lo califica de "intrínseco". En ambos casos, subsiste la misma ambigüedad entre lo real y lo codificado.

Es preciso señalar que hay, en todo esto, un fondo de verdad: dicha ambigüedad deriva de una propiedad esencial de la materia significante, cuando ella es investida por la regla de contigüidad, como he tratado de mostrarlo en lo que se refiere a la acción.¹⁸

Pero la conceptualización de un mecanismo ambiguo no debe reproducir la ambigüedad de su objeto. La "trama" significante de los actos consiste precisamente en un sistema de reenvíos complejos, múltiples e inestables entre los fragmentos de la acción. No se trata entonces de encontrar, *detrás* de un fragmento de acción, un "significado" definido como contenido (como por ejemplo, /agresión/). La función de simbolización metonímica en el seno de la acción es un proceso que se desenvuelve en el plano mismo de la acción o, si se prefiere, dentro de la acción en tanto cadena significante. Volveré más adelante sobre el problema fun-

damental: el cuestionamiento de la noción misma de "signo". Sea como fuere, es fácil advertir las dificultades que surgen cuando se adopta un punto de vista como el de Ekman y Friesen. Estos autores dicen: "... si una persona sacude su puño, no para mostrar algo parecido a lo que va a hacer, sino actualizando literalmente el movimiento implicado en la agresión..." Pero, ¿cómo distinguir un caso del otro? Cuando la secuencia completa de acción no se produce, ¿cómo sabemos si la persona en cuestión quería "imitar" un acto o "hacerlo"? La frontera entre el código icónico ("extrínseco") y el código "intrínseco" resulta imposible de trazar, a menos de introducir consideraciones acerca de las "intenciones", que siempre plantean muchos más problemas de los que resuelven. Por lo demás, Ekman y Friesen tienen clara conciencia de la dificultad, sin proponer sin embargo ninguna solución: "El límite entre el acto icónico y el acto codificado intrínsecamente puede parecer confuso, en particular cuando un acto es solo una parte de cierta acción total..."¹⁹

La distinción entre las materias y las reglas constitutivas ayuda, a mi juicio, a resolver este dilema. En el caso que discutimos, se trata efectivamente de una convención, lo cual quiere decir sencillamente que el sistema de reenvíos simbólicos dentro de la acción está siempre investido por la cultura: el "mismo" fragmento de acción (descrito como una secuencia de movimientos anatómicos) reenvía a una cierta secuencia o a otro fragmento de acción, en el contexto de una cultura determinada; puede remitir a otras secuencias o a otros fragmentos, en otras culturas. Al mismo tiempo, la regla en términos de la cual el sentido es investido no puede ser nunca confundida con algo "real": ella es diferente de la materia que ha investido, por la sencilla razón de que puede investir materias diferentes (la regla de contigüidad, como ya lo señalé, opera también en el espacio en tanto materia significante).

Tenemos ya los elementos para justificar las exclusiones que hemos hecho en nuestro esquema, vale decir, las combinaciones de reglas que hemos calificado de "contradictorias". Hay, en efecto, tres tipos de contradicciones que derivan de la naturaleza misma de las dimensiones en juego y por las cuales un cierto número de combinaciones son "objetivamente imposibles". En primer lugar, la contradicción entre la regla de contigüidad y la regla de arbitrariedad. Está claro que si una unidad significante reposa sobre un lazo metonímico parte/todo, este hecho mismo nos impide calificar dicho lazo de arbitrario. El vínculo de contigüidad es, por

definición, "motivado". Este criterio nos permite pues eliminar las combinaciones donde tenemos el signo (—) en la dimensión sustitución/contigüidad y el signo (+) en la dimensión arbitrariedad/no arbitrariedad. No se puede tampoco combinar la arbitrariedad con la similaridad: la regla de similaridad excluye, por definición, la regla de arbitrariedad. (Lo cual no quiere decir que la no arbitrariedad implique la similaridad, como lo demuestra claramente el caso del conjunto (II) del que hemos estado hablando.) Finalmente, no podemos decir que una parte "se parece" al todo al que reenvía en virtud del vínculo metonímico: es pues contradictorio combinar la regla de contigüidad con la regla de similaridad. El conjunto de estas tres incompatibilidades nos autoriza a eliminar ocho de las dieciséis combinaciones.

Pasemos ahora al caso (IV). En este conjunto, constituido por las reglas de sustitución, continuidad, no arbitrariedad y similaridad, es fácil reconocer los fenómenos clásicamente identificados como "analógicos" o "icónicos". Una vez más: esta combinatoria no está necesariamente asociada a una materia específica: puede tratarse de imágenes, como en la fotografía o el cine, pero también de la acción, como es el caso de todos los comportamientos *imitativos*. De ahí la importancia de distinguir entre las reglas y las materias: no se debe creer que todo lo que es acción corresponde al conjunto (II); la acción imitativa responde a otro conjunto (el conjunto IV) y ya hemos mencionado el ejemplo del lenguaje gestual de los sordomudos, donde la materia conductal está organizada, al menos en parte, según el conjunto (I).

Si comparamos el caso (IV) con el (III), constatamos que la única diferencia entre ellos consiste en que el conjunto (III) incluye un principio de discontinuidad, mientras que el (IV) se coloca del lado de la continuidad. Se trata aquí de una cuestión que no podré discutir en el presente artículo, pero que merece ser señalada en razón de su importancia: las transformaciones en términos de las cuales podemos definir el pasaje de un conjunto de reglas a otro. El pasaje del conjunto (IV) al conjunto (III) corresponde al caso de un sistema "analógico" sometido a un principio de "digitalización", bajo la forma de una regla que introduce la discontinuidad. La combinatoria definida por (III) se aplica en la medida en que la introducción de un principio de discontinuidad *no anula la "semejanza"*. Esto es válido para cierto número de sistemas que reproducen imágenes "digitalmente"; otro caso que puede servir de ejemplo es el de los muchos juegos para niños, constituidos por conjuntos de piezas separadas con las cuales es posible sin embargo construir formas "reconocibles". Este ejemplo muestra bien que la discontinuidad no está necesaria-

mente asociada ni a la arbitrariedad ni a la ausencia de semejanza.

El conjunto (V) está definido por la contigüidad, la discontinuidad, la no arbitrariedad y la no similaridad. Se observará ante todo que este conjunto (V) y el (II) son los únicos que contienen la regla de contigüidad, que establece la función simbólica por metonimia; su diferencia, como en el caso del par (III)-(IV), se localiza en la dimensión discontinuidad/continuidad. Ya hemos sugerido que la acción social espontánea en tanto materia significativa resulta de la organización del comportamiento en términos del conjunto (II) de reglas. Ahora bien, los objetos por su parte se convierten en materia significativa en la medida en que son investidos por el conjunto (V) de reglas. Se ha dicho a menudo que los objetos, más allá de su función práctica, tienden fatalmente a significar dicha función; un objeto sirve para algo, pero también y al mismo tiempo se convierte en significativo de aquello para lo que sirve. De todos modos, los criterios definidos por las reglas del conjunto (V) son tal vez anteriores a la distinción entre el aspecto funcional y el aspecto significativo de los objetos, del mismo modo que la determinación de la naturaleza significativa de la acción social por el conjunto (II) es anterior a una eventual diferenciación, por ejemplo, entre acción instrumental y acción no instrumental. Los objetos se constituyen en materia significativa en la medida en que forman una suerte de "tejido" de reenvíos *entre los objetos* y de los objetos a los sistemas de acción que pueden "envolverlos". Estos sistemas de reenvíos obedecen a la regla simbólica de la contigüidad. Si tenemos en cuenta que los objetos están a su vez insertos en el "medio ambiente" de un espacio que es continuo y que por lo tanto se vuelve significativo en la medida en que resulta investido, como la acción misma, por el conjunto (II) de reglas, podemos así llegar a una primera apreciación de la naturaleza del "paquete" significativa *acción/espacio/objetos*.²⁰

La materia visual es a menudo investida por reglas constitutivas que corresponden ya al conjunto (VI) ya al (VII), en los sistemas llamados "gráficos". Algunos de estos sistemas funcionan de acuerdo con la regla de la discontinuidad (VII), como es el caso de los sistemas más o menos estandarizados que se utilizan para representar los procesos de tratamiento de la información en

²⁰ Es preciso no confundir el análisis de las reglas constitutivas con el estudio de los fenómenos discursivos, de los que hablaremos en la sección siguiente. Así, por ejemplo, si bien los sistemas de objetos se constituyen en términos de reenvíos según el principio de la contigüidad, pueden muy bien establecerse entre los objetos vínculos simbólicos de naturaleza sustitutiva. Pero se trata ya de fenómenos textuales, donde hay siempre varios conjuntos de reglas constitutivas que operan a un mismo tiempo.

computadores, y donde se puede distinguir un conjunto finito y discontinuo de elementos (flechas, rectángulos, etcétera). En otros casos, en cambio, no es posible definir unidades discretas (y entonces se trata del conjunto VI).²¹

Finalmente, es interesante comparar el conjunto (VIII), constituido por las reglas de sustitución, continuidad, arbitrariedad y no similaridad, con el conjunto (I). Una vez más, solo se diferencian en la dimensión de la discontinuidad/continuidad. Resulta claro que la materia pictórica, en el caso de la pintura llamada "no figurativa", está sometida al conjunto (VIII) de reglas, así como la música, en la medida en que no obedece a los principios de ningún sistema "digital". En consecuencia, son las reglas del conjunto (I) las que han investido la materia sonora en la música "clásica" (sean cuales fueren el conjunto de unidades discretas y las leyes de los intervalos), mientras que la música electrónica, la música electroacústica y la música concreta son sistemas que obedecen (al menos en parte) al conjunto (VIII) de reglas. Se observará entonces que la noción de "pansemismo" propuesta por Bertin lleva a poner en una misma clase la "música" y la "imagen no figurativa", diferenciadas solamente en términos del "sistema de percepción" en juego.²² Sin embargo, "música" e "imagen no figurativa" son nombres que se prestan a confusión si no se identifican las reglas constitutivas: además de la diferencia en cuanto a la materia sensible (sonora o visual), la imagen no figurativa se diferencia de la música en la dimensión discontinuidad/continuidad, si se trata de la música tonal; por el contrario, y no obstante la diferencia de materias, la imagen no figurativa y la música concreta, por ejemplo, obedecen ambas, en este nivel de análisis, al mismo conjunto de reglas.

Como ya lo señalé, las reglas constitutivas expresan principios de organización perceptual que definen una materia como significativa, volviéndola así disponible para las operaciones por medio de las cuales es investida por el sentido. Ahora bien, dimensiones tales como arbitrariedad/no arbitrariedad o similaridad/no similaridad suponen una comparación entre lo que es significativo y lo que, respecto de una relación determinada, no lo es;²³ vale decir, suponen el establecimiento de una relación entre una materia (que se vuelve significativa en virtud de dicha relación) y "alguna otra cosa" respecto de la cual se define la arbitrariedad o la similaridad. Pero esta relación no tiene nada que ver con el vínculo entre un

"signo" y su "referente". Digamos por el momento que nociones tales como "denotatum" o "referente" corresponden a otro nivel de análisis: "denotar un objeto" es una de las muchas operaciones por medio de las cuales es posible investir el sentido en una materia significativa ya disponible en cuanto tal, es decir, ya organizada en términos de lo que aquí llamo las reglas constitutivas.

El interés de este análisis "protoposemiológico" de las reglas constitutivas reside precisamente en el hecho de que dichas reglas definen propiedades de la materia en tanto materia significativa o, si se prefiere, constricciones: algunas de estas constricciones pueden tener como consecuencia que ciertas operaciones no puedan ser aplicadas a una materia determinada. Las materias investidas por la regla de la contigüidad, por ejemplo, no admiten al parecer la operación de "denotación".

Hasta aquí, hemos renunciado a utilizar la noción de "código". Tal vez se habrá observado que en todo lo que precede no hemos empleado tampoco la noción de "signo". Tendremos que volver a estas cuestiones, porque mientras la noción de "código" nos parece siempre útil para designar el conjunto constituido por una materia significativa (es decir, por una materia organizada en términos de uno o varios conjuntos de reglas constitutivas) más un sistema complejo de reglas de producción del sentido, la noción de "signo", en cambio, es a mi juicio no sólo inútil, sino peligrosa.

Llegamos así a lo que puede ser el grupo de problemas más decisivos en la etapa actual de la semiología y, hay que decirlo, el grupo de problemas respecto del cual la lucha ideológica alcanza su máxima intensidad. Dada la complejidad de las cuestiones en juego, resulta imposible justificar, dentro de los límites de este artículo, las decisiones teóricas (y por lo tanto ideológicas) que están detrás. Me limitaré pues a bosquejar una perspectiva, a señalar en qué dirección me parece conveniente desarrollar algunas de sus consecuencias, y en qué aspectos ella se separa más radicalmente de otros puntos de vista que han sido propuestos. De más está decir que, en estas condiciones, mi exposición tendrá un aire inevitablemente dogmático.

2. La pertinencia semiológica: sobre la producción del sentido

Ya dije que el estudio de las reglas constitutivas se ubica en cierto modo en el límite entre lo semiológico y lo "presemiológico" (psicología de los procesos cognitivos, psicología social de la percep-

²¹ Se hallarán numerosos ejemplos en Bertin, 1970.

²² Bertin, 1970, p. 170.

²³ "respecto de una relación determinada": es preciso no olvidar la verdad contenida en la noción de infinito semicóico de Peirce.

ción, etcétera). El punto de partida que define la pertinencia semiológica no es pues el que corresponde a las materias significativas mismas (malentendido ejemplificado en expresiones tales como "semiología de la imagen" o "semiología de la gestualidad"), sino el que se refiere a los discursos sociales donde una materia significativa (y con frecuencia varias) ha sido "trabajada" por conjuntos de operaciones mediante la cuales el sentido es investido en las materias. Si se quiere, estos conjuntos pueden ser llamados "códigos", a condición de entender por código precisamente conjuntos operatorios (es decir, conjuntos de reglas que definen procedimientos) y no repertorios de "unidades".

Lo que acabo de decir exige ciertas aclaraciones. Ante todo, acerca de la naturaleza discursiva de los objetos semiológicamente pertinentes (volveré en seguida sobre su carácter social). "La semiología —ha dicho Metz— es un estudio de los discursos y de los textos."²⁴ Suscribo enteramente este principio; todo depende, por supuesto, de lo que se entienda por discursos y por textos. En primer lugar, tal vez fuese más conveniente hablar de textos o de objetos textuales, en la medida en que la noción de discurso ha sido durante mucho tiempo utilizada por oposición a lo que sería no discursivo, como por ejemplo la "frase". En la actualidad, son bien conocidas las dificultades que se plantean en la lingüística cuando se busca justificar teóricamente una frontera entre frase y discurso.²⁵ Se podría entonces emplear el término "discurso" siempre que resulte claro que el objeto que designa no se opone a una unidad mínima no discursiva y cuya combinatoria produciría el discurso. Por otra parte, el término discurso tiene la ventaja de poder ser asociado más fácilmente a la noción de un sujeto productor, que el término "texto": un discurso es siempre un mensaje situado, producido por alguien y dirigido a alguien. Como veremos luego, este aspecto es esencial para nuestra perspectiva. Sea como fuere, la inestabilidad terminológica persistirá sin duda por bastante tiempo.

La noción de discurso tiene mucho que ver con la observación hecha más arriba acerca del concepto de "código". Este último parece inevitablemente asociado, en el contexto lingüístico y semiológico heredero del estructuralismo, a la idea de un repertorio de unidades disponibles. En el origen de la búsqueda infatigable de unidades mínimas de significación se encuentra la hipótesis

²⁴ Metz, 1971, pp. 7-8.

²⁵ Esto no quiere decir que no exista recursividad en la producción del discurso, sino que la recursividad debe definirse en el plano de las operaciones y no en el plano del significante: una misma operación puede recaer en "lugares" diferentes de un discurso sobre fragmentos de materia significativa de dimensiones muy diversas.

estructuralista del paralelismo entre el plano del contenido y el plano de la expresión: es fácil advertir que, en definitiva, es el modelo mismo del signo el que está aquí en cuestión. Ahora bien, es posible identificar unidades en el plano del significante puro, vale decir, dentro de los sistemas llamados de "doble articulación". Pero cuando se trata del sentido y sea cual fuere el tipo de sistema, parece necesario concluir que la noción de unidad mínima es totalmente relativa e incluso engañosa. La dimensión de las unidades depende enteramente del nivel de análisis en el que nos coloquemos para abordar el estudio del discurso. Es cierto que la lingüística misma necesitó más de cincuenta años para llegar a esta conclusión. Fue preciso, sobre todo, que se volviera evidente la inutilidad de la hipótesis del paralelismo, y esta evidencia sólo adquirió todo su peso con el trabajo transformacionista.²⁶ Simultáneamente, a medida que se avanza en la comprensión de la naturaleza de las operaciones semánticas en juego dentro del lenguaje natural, se vuelve más clara la disolución del modelo de la frase. Si queremos retener la noción de código, será para designar el conjunto de operaciones de producción del sentido dentro de una materia significativa, y no una colección de unidades. En su libro reciente sobre el cine (excelente ejemplo de una primera descripción de un objeto semiológicamente pertinente), Metz ha señalado hasta qué punto la búsqueda interminable de "unidades mínimas" ha sido estéril para la semiología del cine, y ha mostrado que es perfectamente posible comenzar el estudio sistemático de los códigos del lenguaje cinematográfico sin siquiera plantearse la cuestión de las "unidades".²⁷

Como lo acabo de señalar, es la noción de signo la que debe ser sometida a una crítica radical. Esta noción, ubicada en el corazón mismo de la semiología, plantea sin duda problemas muy complejos de los que no podemos desembarazarnos en unas pocas líneas. Sin embargo, esas pocas líneas tal vez sean útiles, no a título de argumentación, sino solo para completar, de la manera más explícita posible, la caracterización del punto de vista en el que me coloco en este trabajo. Me limitaré entonces a una sola observación: la complejidad de los objetos discursivos muestra bien la imposibilidad de echar mano de la noción de signo para dar cuenta de los fenómenos de significación. Esto quiere decir simplemente que no existen operaciones de producción del sentido que puedan ser reducidas a un modelo biunívoco/significante/significado. Toda

²⁶ Se ha comparado a menudo la fórmula chomskiana según la cual el lenguaje es un mecanismo que asocia sentidos y sonidos, con el modelo saussureano del signo. Pero al referirse a un sistema de relaciones sentidos/sonidos, Chomsky no habla de "signos", es decir, de unidades mínimas, y en esto reside a mi juicio, toda la diferencia.

²⁷ Metz, 1971, pp. 139 y ss.

operación de producción de sentido (y correlativamente, todo "efecto de sentido") es una operación que pone en juego un número n de términos, y n no es nunca igual a dos. En esto reside, como se sabe, el núcleo de verdad contenido en la noción saussureana del valor, a pesar de que ella haya sido definida en el *Curso* en el plano de la "lengua": es necesario ahora transferir este núcleo de verdad a una teoría de la producción del sentido en el seno del discurso. Nacida del psicologismo saussureano (que por otra parte era históricamente inevitable), la noción de "signo" se nos revela como una seudounidad perceptual que oculta el funcionamiento real del proceso de producción del sentido.²⁸

Los discursos sociales son objetos semióticamente heterogéneos o "mixtos", en los cuales intervienen varias materias significantes y varios códigos a la vez. El discurso lingüístico mismo no es nunca, estrictamente hablando, "monocódico": ya se trate de la escritura o del discurso hablado, existen siempre reglas paralingüísticas que no pueden ser reducidas al código de la "lengua".

Esto es cierto de los discursos que circulan en el plano de las "comunicaciones masivas", pero lo es también de la comunicación interpersonal, constituida siempre por "paquetes" de comportamiento-y-palabra. Ante la naturaleza "mixta" de los discursos sociales, la primera tarea del semiólogo ha de ser, por supuesto, la de desentrañar esa complejidad, delimitando los códigos y sus maneras diferenciales de trabajar las materias significantes. De lo contrario, correríamos el riesgo de reproducir las categorías sociales de "tipos" de discursos. Es necesario entonces recordar siempre que "...para la investigación semiológica, las delimitaciones más importantes no coinciden forzosamente con las unidades de intención social consciente (= géneros) ni tampoco con las unidades técnico-sensoriales".²⁹

Sea como fuere, es preciso no perder de vista esta "impureza" del significante y de los códigos, en la medida en que es ella la que produce el "efecto de sentido" global de estos discursos, lo que quiere decir que, dentro de estos "paquetes", las operaciones por medio de las cuales el sentido es investido en las diferentes materias significantes, se *co-determinan*. Una vez más, olvidar este principio de método equivaldría, en mi opinión, a caer en la ilusión de que es posible estudiar "la imagen" en general: en todo caso, se podrá tal vez estudiar el lenguaje cinematográfico o el de la publicidad, y el papel de las imágenes dentro de estos

universos discursivos constituidos por determinaciones intercódicas múltiples.

Lo que acabo de decir me permite justificar el empleo de la expresión "fenómenos translingüísticos". Si nos colocamos en el nivel de análisis de la producción del sentido en los discursos sociales, trabajamos siempre sobre textos donde el lenguaje jamás está enteramente ausente; lo hallamos ya sea en los discursos mismos que estamos estudiando, ya en otros discursos que circulan en la sociedad y con los cuales aquellos que estudiamos en un momento dado mantienen relaciones de transformación, ya por fin en los *procesos de producción* de los discursos. Se trata, pues, de fenómenos que podemos llamar translingüísticos en la medida en que intervienen diversas materias significantes, pero a los cuales no podríamos referirnos con justeza como fenómenos "no lingüísticos".

La investigación semiológica debe en consecuencia tener en cuenta no menos de tres dimensiones diferentes del principio de *intertextualidad*.³⁰ En primer lugar, las operaciones productoras de sentido son siempre intertextuales en el contexto de cierto universo discursivo (hasta ahora, el que parece haber despertado el mayor interés es el universo de la "literatura"). Así, por ejemplo, los filmes se codeterminan unos a otros, y el sistema de operaciones propiamente cinematográficas se ha constituido progresivamente a lo largo de la historia del cine.³¹ En segundo lugar, el principio de intertextualidad es también válido *entre universos discursivos diferentes*. Se han señalado muchas veces las influencias recíprocas entre el cine y la televisión. Sometida a condiciones técnicas particulares tales como la duración de los *spots*, la publicidad televisada —por ejemplo— ha creado procedimientos discursivos que son especialmente evidentes en ciertos países (un empleo particular del *zoom*, la duración de ciertos planos, la economía del montaje, etcétera). Estos procedimientos han sido a su vez incorporados al lenguaje cinematográfico, aun cuando por supuesto en este último no existían ya las restricciones técnicas que los originaron. Otro ejemplo: una buena parte de las propiedades de los semanarios de información, dentro de la prensa escrita, son incomprensibles si no se toman en cuenta sus relaciones sistemáticas con el discurso de los diarios; desde este punto de vista, los semanarios constituyen un "metalenguaje"

28 Cf. las observaciones sobre la teoría saussureana en Haroche, Henry y Pêcheux, 1972.

29 Metz, 1970, p. 7.

30 Sobre este principio, véase sobre todo Kristeva, 1969. Cf. también las observaciones sobre los vínculos interdiscursivos en la primera parte de Pêcheux, 1969.

31 Metz, 1963.

cuyos presupuestos solo pueden ser descritos como operaciones intertextuales.³²

En tercer lugar, existe un vínculo intertextual al que no se le ha prestado tanta atención como a los dos primeros. Se trata del papel que cumplen, dentro del proceso de producción de cierto discurso, otros discursos relativamente autónomos, que si bien funcionan como momentos o etapas de la producción, *no aparecen en la superficie del discurso "producido" o "terminado"*. Estos textos mediadores corresponden a menudo a códigos enteramente diferentes de los que determinan el discurso en cuya producción participan, y pueden también implicar materias significantes que están ausentes del discurso que es producido gracias a su mediación.

Un solo ejemplo: que yo sepa, nadie ha investigado todavía, desde un punto de vista semiológico, el papel del *guión*, como tipo particular de relato lingüístico, en la producción de un filme. Y sin embargo, esta intervención del lenguaje propiamente dicho puede darnos preciosas indicaciones acerca del modo en que el sentido es investido en la imagen cinematográfica y por lo tanto acerca de las operaciones de producción.³³

El análisis de estos textos y códigos que no aparecen en la superficie de un discurso dado, pero que sin embargo forman parte del proceso de producción del mismo, me parece esencial: su estudio puede ofrecernos aclaraciones fundamentales sobre el proceso de producción y también sobre la lectura del discurso en el plano de la recepción. Estos discursos "ocultos" (podemos también pensar, por ejemplo, en el papel de los croquis y dibujos en los proyectos de arquitectura) desempeñan un rol instrumental en la producción de un cierto objeto discursivo y constituyen por esta razón un lugar privilegiado para estudiar los mecanismos ideológicos que operan en la producción. Tienen que ver con relaciones intertextuales "en profundidad", por decirlo así, puesto que se trata de textos que si bien forman parte del proceso de producción de otros textos, no llegan jamás ellos mismos (o llegan muy rara vez o por canales muy restringidos) al plano del consumo social de los discursos.

Las operaciones productoras del sentido en el seno del discurso, vale decir, las operaciones por medio de las cuales el sentido es

investido en las materias significantes, son al mismo tiempo *prácticas sociales específicas*. Los "códigos" en tanto conjuntos de operaciones no son pues otra cosa que *los sistemas de reglas a las que obedece el trabajo social productor de significaciones*. Ya dije que los discursos están siempre situados: es evidente, en efecto, que la noción de proceso de producción supone la noción de un *sujeto productor*. Ahora bien, este sujeto productor no es otra cosa que el soporte de las operaciones que definen la producción de cierto tipo de discurso. Aquí conviene guardarse muy bien de caer en una concepción psicologista o instrumental de la producción del sentido.³⁴ La producción del discurso no tiene nada que ver con la intencionalidad de un sujeto dispuesto a "transmitir un mensaje". Por esta razón una semiología de la producción del sentido es irreductible (e impenetrable) a una teoría "comunicacional" de la significación.³⁵ En una situación dada, todo discurso es a la vez *efectivo* (en la medida en que modifica el proceso de producción de otros discursos) y *opaco*, tanto para el productor como para el consumidor. El sujeto productor solo puede ser definido en términos de su *lugar social*. El conjunto de determinaciones que definen el lugar social de los productores es lo que podemos designar como las *condiciones de producción* de los discursos.

Solamente en este punto la semiología adquiere su dimensión *explicativa*. ¿Por qué, en situaciones determinadas (una vez más: solo hay discursos *situados*) un conjunto de materias significantes ha sido investido por ciertas operaciones y no por otras? Este tipo de interrogante plantea la cuestión de la explicación, y solo puede responderse mediante un análisis de las condiciones de producción. Proceso de producción, entonces, por un lado, vale decir, operaciones por las cuales el sentido es investido en las materias significantes, dando lugar a objetos textuales; condiciones de producción, por otra parte, determinando el lugar de los productores en el seno de la sociedad. En estos dos momentos (que constituyen en conjunto lo que podemos llamar el *modo de producción* del sentido) se juega la cientificidad del proyecto semiológico.

Ahora bien, estos dos momentos no son solo complementarios, sino inseparables. Podría creerse que la descripción de los procesos de producción es anterior a las cuestiones sobre las condiciones de producción: se trataría entonces de hacer una buena descripción de las operaciones discursivas, para después pregun-

32 Una discusión más detallada acerca de operaciones intertextuales en los semanarios de información, con un largo ejemplo, se hallará en Verón, 1973b.

33 Lo que muestra bien, dicho sea de paso, que el semiólogo debe poseer siempre un conocimiento minucioso de los aspectos propiamente técnicos de la producción de los objetos textuales en el seno de los medios masivos.

34 Hace mucho tiempo, Frege lo había comprendido muy bien.

35 Como por ejemplo la propuesta por Prieto, 1966, o por Mounin, 1970.

tarse por qué determinado tipo de textos (ya convenientemente descritos) exhiben ciertas propiedades y no otras. Desgraciadamente, la situación no es tan simple; la distinción entre ambos momentos es posible (e incluso necesaria) en el plano de la teoría, pero resulta imposible hacerla en el plano de la *práctica* del análisis semiológico. No se trata de dos etapas sucesivas. La ilusión contraria obedece al formalismo que domina todavía buena parte de la teoría semiológica. Desde el inicio mismo de cualquier investigación semiológica se formulan (con o sin conciencia de ello) hipótesis *externas* a los textos y concernientes a sus condiciones de producción. La razón es muy simple: no existe una lectura, "universal", de lo discursivo que pueda permitirnos descubrir las estructuras universales de todo objeto textual, independientemente de criterios específicos sobre la producción de textos específicos. Esto no quiere decir que no podamos llegar algún día a la construcción de modelos de gran generalidad, pero la proclamación pretenciosa de "universales" es aquí, igual que en lingüística, siempre sospechosa. El único camino para establecer la existencia de universales del lenguaje es el análisis comparativo de gran número de lenguas: hasta hoy, la mayoría de las hipótesis sobre los universales lingüísticos no ha hecho otra cosa que poner de relieve el etnocentrismo de quienes las han formulado. En semiología, necesitamos un largo trabajo acumulativo de análisis de textos antes de poder formular este tipo de hipótesis, y este trabajo apenas ha comenzado.

Una última observación nos lleva a un principio central del método: el análisis semiológico solo puede avanzar por diferencia, vale decir, por comparación entre objetos textuales. Un texto carece de propiedades "en sí mismo": lo que lo caracteriza no es otra cosa que aquello que lo diferencia de otro texto. Es justamente la diferencia lo que exige una explicación, y en el plano del lugar social de los productores podemos obtener una respuesta. Resulta claro, entonces, que la noción de intertextualidad no es solo la constatación de uno de los aspectos más importantes del proceso de producción de los discursos; es también, a un tiempo, la expresión de una regla básica del método. Es imposible analizar *un* texto (otra ilusión del formalismo); se trabaja siempre sobre *varios* textos, en forma explícita o implícita, puesto que las operaciones que invisten la materia significativa son por definición intertextuales. Pero en la medida en que no existe una lectura exhaustiva o "absoluta" de un texto, en la medida en que todo texto admite siempre varias lecturas, no hay tampoco diferencias absolutas: es preciso siempre determinar cierto punto de vista respecto del texto. Si carecemos de criterios externos (referidos a las condiciones de producción, es decir, a los mecanismos de

funcionamiento de la sociedad) no podemos ni siquiera elegir textos susceptibles de ser comparados.

Lo que llamaría la "ilusión inmanentista" deriva, al menos en parte, del hecho que la semiología se ocupó, sobre todo en sus comienzos, del discurso lingüístico, bajo la inspiración de una teoría lingüística a la vez *descriptiva* y *no discursiva*. Esta circunstancia alimentó perspectivas semiológicas que buscaban a cualquier precio encerrarse dentro de las fronteras intocables de un *corpus*. En tales condiciones, el listado de "semas" y de "ejes semánticos" no ha hecho más que reproducir, con el pretexto de lo discursivo, las generalidades de una semántica de diccionario. A medida que creció el interés por los sistemas translingüísticos, las cosas se complicaron, porque no existe un trabajo prediscursivo comparable al que fuera producido por la lingüística de los últimos cincuenta años. Por supuesto, en una perspectiva inmanentista se nos ha propuesto construir una "semiología de la imagen", pero en este caso las trivialidades son demasiado flagrantes: así se nos dice que una imagen se organiza ante todo en dos ejes ("horizontalidad" y "verticalidad") o se nos muestra como rasgos semánticos de la silla sus invariantes perceptuales. El discurso semiológico se convierte de esta manera en el lugar de manifestación de una suerte de recorrido ingenuo, con pretensiones universalizantes, de lo "real" fenomenológico.

3. *Lingüística y translingüística*

El progreso posible de la semiología hacia una teoría de las operaciones de producción del sentido (hacia lo que me gustaría llamar una *concepción operatoria*) está sin duda relacionado con las transformaciones que tienen por escenario la lingüística misma. Conviene pues señalar que es una convicción de este tipo la que está en la base del presente trabajo, aunque no sea posible entrar aquí en los detalles de la problemática lingüística.³⁶ Me limitaré a mencionar los aspectos más importantes de este proceso de desarrollo de la lingüística de los últimos diez o quince años; el *conjunto* de este desarrollo contiene en mi opinión un cambio teórico radical. He hecho alusión al pasar, en lo que precede, a algunos de estos aspectos. Lo que aquí interesa es subrayar que se trata de una configuración muy orgánica de modificaciones y de evidencias teóricas, donde cada aspecto se encuentra estrechamente ligado a los demás.

36 Un análisis más sistemático de este aspecto se hallará en Verón, 1973a.

a) La disolución del límite entre frase y discurso o, si se prefiere, la evidencia cada vez más clara de que es imposible justificar teóricamente semejante frontera. El transformacionalismo, incluso en su versión más clásica (vale decir, aquella que reduce la lingüística a una teoría sintáctica de la producción de frases) ha utilizado siempre procedimientos intertextuales, y por lo tanto discursivos, como por ejemplo el método de las paráfrasis. Una primera conciencia (extremadamente confusa y contradictoria) de las dificultades planteadas por esa frontera aparecían ya en la versión inicial de la teoría semántica dentro del transformacionalismo.³⁷

b) La evidencia cada vez más clara de la necesidad de introducir, de una manera explícita, hipótesis sobre el sujeto de la enunciación; esta evidencia ha sido sobre todo estimulada por el estudio de los fenómenos performativos y de diversos problemas vinculados con la modalización.

c) La destrucción progresiva de la distinción entre el componente sintáctico y el componente semántico. Esta destrucción ha sido acelerada por el desarrollo de las teorías generativas "de base semántica". En el fondo, es la trilogía sintáctica/semántica/pragmática la que, en su conjunto, debe ser puesta en duda.

d) La complejidad creciente de lo que se llama "estructura profunda", lo cual conduce a una doble evidencia: 1) resulta posible desarrollar los modelos de la estructura profunda bajo la forma de modelos de operaciones de una "lógica natural"; 2) no existe una correspondencia necesaria entre estas operaciones y una unidad determinada en el plano de la superficie discursiva (ya sea la "frase" o alguna otra unidad).

Claro está, fue necesario que emergiera una teoría lingüística definida explícitamente como teoría de la producción de frases, para que se volviera por fin evidente que la lingüística no puede evitar las consideraciones relativas al discurso. El estructuralismo no se había pronunciado nunca de un modo tan decidido acerca del problema de las unidades de análisis. En un plano más profundo, es la noción saussureana del "signo", como ya lo dije, la que estos desarrollos ponen radicalmente en cuestión, y simultáneamente la frontera entre lengua y habla (y también entonces la frontera entre lo paradigmático y lo sintagmático), tal como estos límites habían sido trazados por la concepción estructuralista clásica.

Uno de los resultados más importantes de esta transformación es la constitución progresiva, dentro de la lingüística, de una teoría metalingüística que describe las operaciones cognitivas que se manifiestan en la materia significante del lenguaje. Aquí reside, a mi juicio, la significación de las perspectivas interesadas no ya en las relaciones entre "lógica y lenguaje", sino más bien en el estudio de la lógica en el lenguaje, y a partir de este punto de vista es posible dar toda su importancia a ciertos desarrollos recientes de la teoría de la argumentación y de la retórica.³⁸ Ahora bien, el esfuerzo de formalización de estas operaciones cognitivas sobre la base del análisis lingüístico (esfuerzo que produce al mismo tiempo una ampliación de la problemática de la misma lógica) lleva a una conclusión que puede parecer a primera vista paradójica: resulta cada vez más claro que estos modelos no se refieren forzosamente a operaciones específicamente lingüísticas; dicho de otro modo, se puede plantear la cuestión de saber si no es posible encontrar las mismas operaciones en otras materias que no son la materia lingüística.

Tomemos un ejemplo que es particularmente estratégico: la vieja distinción entre denotación y connotación. Nacida de la filosofía y de la lógica, esta dicotomía fue adoptada más tarde por la lingüística. Siguiendo a esta última, la semiología la incorpora en el centro de sus preocupaciones y la utiliza incluso para definir su dominio. Ya los primeros esbozos de una concepción operatoria de los fenómenos referenciales en la teoría desarrollada por la llamada "escuela analítica inglesa del lenguaje ordinario" han mostrado que esta partición en dos del universo de la significación es a todas luces inadmisibles: no hay menos de cinco operaciones diferentes (y probablemente aun más) que han sido siempre confundidas bajo el rótulo de "denotación": la denotación propiamente dicha, la referencia, la descripción, la identificación y la denominación.³⁹ Hay probablemente docenas de operaciones diferentes agrupadas bajo el nombre de "connotación". Está claro entonces que, incluso con relación a los fenómenos que han sido clásicamente denominados "denotativos", necesitamos, por decirlo así, una teoría de la modalización; dicho de otro modo, una teoría de los vínculos complejos del sujeto productor con los discursos producidos: son las variaciones de estos vínculos las que determinan lo que Frege había llamado, muy adecuadamente, el "modo de donación del objeto". Parece claro que la denotación propiamente dicha es la única operación que exige, desde el punto de

37. Entre las publicaciones recientes, véase el número especial de *Communications* sobre las "investigaciones retóricas", y también J. Dubois et al., 1970; Wignaux y Borel, 1970.

38. Sobre este punto, las fuentes pertinentes se hallarán en la bibliografía selectiva del número de *Communications* sobre "La sociologie et la linguistique", n.º 21, 1972.

37. Cf. Katz y Fodor, 1962. Véase también Verón, 1972a.

vista de la descripción formal, el modelo ruseiano de la función proposicional. En consecuencia, una vez que las otras operaciones han sido desvinculadas de la problemática extensional concerniente a los valores de verdad, cabe preguntarse si ciertas operaciones por las cuales la imagen cinematográfica es investida por el sentido, por ejemplo, no son acaso bastante parecidas a operaciones tales como la identificación y la descripción, que han sido descritas primero en el seno de la materia significativa del lenguaje propiamente dicho.

Hace muy poco tiempo que la lingüística ha comenzado a plantearse este tipo de problemas. Le fueron necesarios largos años de análisis lingüístico, y la puesta en cuestión de una tradición teórica venerable. Sería una lástima que la semiología no sea capaz de extraer de esta historia las lecciones que tanto necesita. En la medida en que el desarrollo teórico se orienta hacia la construcción de modelos autónomos respecto de materias significativas específicas, cabe esperar la posibilidad de arrojar nueva luz sobre las relaciones entre lo lingüístico y lo translingüístico.⁴⁰ Y como el discurso lingüístico es para el lingüista un objeto casi tan desconocido como el discurso translingüístico lo es para el semiólogo, los intercambios futuros tenderán a hacerse, cada vez más, en ambas direcciones.

Referencias bibliográficas

- Bateson, G. y Jackson, D. D. (1964), "Some varieties of pathogenic organization", *Disorders of communication*, 42, pp. 270-290.
- Bertin, Jacques (1970), "La graphique", *Communications*, n° 15, pp. 169-185. (Hay trad. cast.: Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973.)
- Cicourel, Aaron (1972), "Cross-modal communication: the representational context of sociolinguistic information processing", *The Georgetown University Monographs Series on Language and Linguistics*, n° 25.
- Dubois, J.; Edeline, F.; Klinkenberg, J. M.; Minguet, P.; Pire, F y Trinon, H (1970), *Rhétorique générale*, Larousse, París.
- Eco, Umberto (1968), *La struttura assente*, Bompiani, Milán; (1970), "Semiologie des messages visuels", *Communications*, 15, pp. 11-51; (1972a), "Introduction to a Semiotic of Iconic Signs", *VS. Quaderni di studi semiotici*, n° 2, pp. 1-16; (1972b), *La struttura assente*, Mercure de France, París.
- Ekman, P. y Friesen, W. (1969a), "Origen, uso y codificación: bases para cinco categorías de conducta no verbal", en: E. Verón (Comp.), 1969; (1969b), "The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, use and coding", *Semiotica*, 1 (1), pp. 49-98.

- Haroche, Cl.; Henry, P. y Pêcheux, M. (1972), "La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours", *Langages*, n° 24, pp. 93-106.
- Katz, J. J. y Fodor, J. A. (1963), "The structure of a semantic theory", *Language*, n° 39, pp. 170-210.
- Kristeva, Julia (1968), "Le geste, pratique ou communication?", *Langages*, n° 10, pp. 48-64; (1969), *σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, París.
- Metz, Christian (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, París; (1970), "Au-delà de l'analogie, l'image", *Communications*, n° 15, pp. 1-10. (Hay trad. cast.: Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973); (1971), *Langage et cinéma*, Larousse, París.
- Mounin, Georges (1970), *Introduction à la sémiologie*, Editions de Minuit, París.
- Pêcheux, Michel (1969), *Analyse automatique du discours*, Dunod, París.
- Prieto, Luis J. (1966), *Messages et signaux*, Presses Universitaires de France, París. (Hay trad. cast.: Mensajes y señales, Seix Barral, 1967.)
- Verón, Eliseo (1968), *Conducta, estructura y comunicación*, Jorge Álvarez, Buenos Aires; (1969), (Comp.) *Lenguaje y comunicación social*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires; (1970), "L'analogique et le contigu. Notes sur les codes non-numériques", *Communications*, n° 15, pp. 52-69. (Hay trad. cast.: *Conducta, estructura y comunicación*, 2ª edición, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972); (1973a), "Linguistique et sociologie. Vers une 'logique naturelle des mondes sociaux'", *Communications*, n° 21; (1973b), "Idéologie et communications de masse: sur la constitution du discours bourgeois dans la presse hebdomadaire", *Actes du Colloque International de Royaumont*, París.
- Vignaux, G. y Borel, M. J. (1970), "L'étude de l'argumentation", *Travaux du Centre de Recherches sémiologiques*, Université de Neuchâtel, n° 5.

40 Cf. por ejemplo las indicaciones sobre los fenómenos anafóricos en Kristeva, 1968.

El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico

El título de esta exposición,¹ incluso en su longitud, tiene algo de prudente y de reservado. Sugiere que la distancia que nos separa de toda posibilidad de formalización es considerable; y también que todas las posibilidades de formalización no son reales, es decir que es preciso desconfiar de las seudoformalizaciones precipitadas, en las que un imponente aparato de notación viene a tapar incertidumbres fundamentales en cuanto a las unidades específicas del campo.

Mi auditorio de hoy, e incluso la Asociación que me ha invitado, están formados por investigadores en lingüística formal, por matemáticos y por teóricos de la información. Por consiguiente es preciso que aclare de entrada que no he de *proponer modelos* (de esto volveremos a hablar dentro de algunas décadas), sino que permaneceré en el nivel de una reflexión metodológica preliminar y muy general, para tratar de mostrar a los lingüistas de qué modo se plantean los problemas en un dominio en el que casi todo está por hacerse, y que por ello es muy diferente del suyo.

1 Este artículo retoma una conferencia que di el 20 de enero de 1973 en la A.T.A.L.A. (Asociación para el procesamiento automático de las lenguas). Salvo la eliminación de algunas "rebasas", no he intentado privar a esta transcripción de su carácter "oral".

¿Cuál es la situación inicial con que se encuentra el semiólogo del cine? Podríamos resumirla de la siguiente manera: en la sociedad existe desde el año 1895 cierto tipo de *secuencias de señales*, denominadas "filmes", a las cuales el usuario social (el "nativo") considera como poseedoras de un sentido, y a propósito de las cuales tiene en sí mismo, en estado de *intuición semiológica* —en el sentido en que la "intuición lingüística" nos dice que una frase B es la paráfrasis, o la transformada pasiva de una frase A—, algo así como una *definición*: porque el sujeto social no confunde un filme con una pieza musical o con una obra de teatro.

De allí surge la primera tarea del semiólogo (del semiólogo que es también un nativo, es decir que va al cine): elevar al estado explícito esa definición del filme que, sin estar corrientemente formulada, funciona en la sociedad de manera muy real.

Me parece evidente que se apoya implícitamente sobre un criterio que Hjelmslev habría llamado *materia de la expresión* (= "signo típico" en Roland Barthes), o sea sobre la naturaleza física del significante: caracterización sensorial de las señales que constituyen el filme y que, si hubiesen sido físicamente distintas, hubiesen producido algo diferente de un filme (por ejemplo, una ópera). La definición del filme por parte del usuario es de tipo técnico-sensorial: técnico en la emisión y sensorial en la recepción.

De hecho, se llama "filme" —lo he mostrado en otra parte con mayor detalle— a toda secuencia de señales cuyas señales, en cuanto a su materialidad, pertenecen a las siguientes cinco categorías (combinadas entre sí en la cadena):

1) *Imágenes* (acerca de las cuales es necesario precisar en seguida, puesto que el filme no se confunde con la historieta, la fotografía fija, el dibujo animado, etcétera, que implican como mínimo tres determinaciones físicas agregadas: son imágenes fotográficas, móviles y múltiples; por "múltiples" quiero decir que una sola unidad de lectura implica muchas de ellas).

2) *Trazados gráficos* que corresponden a las diversas menciones escritas que aparecen en la pantalla.

Se observará que estas dos materias significantes definen de por sí al filme mudo; las siguientes tres son propias del cine sonoro y hablado, es decir, en la actualidad, propias del "filme" a secas.

3) *Sonido fónico grabado* mediante un procedimiento de duplicación mecánica (= las "palabras" del filme).

4) *Sonido musical grabado* (este elemento puede faltar; hay filmes sin música).

5) *Ruido grabado*. Se trata de los ruidos llamados "reales" (= *sound-effects*), en otras palabras de un sonido que no es ni fónico ni musical (con casos intermedios para la música concreta, o que así es llamada, que acompaña a ciertos filmes).

Nuestra sociedad ha elaborado implícitamente una verdadera *taxonomía de los lenguajes*: existe el "lenguaje musical", el "lenguaje pictórico", etcétera. Esta clasificación cultural, cuando su lógica interna es formulada explícitamente, adopta la forma de un cuadro de presencias y de ausencias, un cuadro de doble entrada en el que se podría poner arriba, horizontalmente, una lista de características físicas del significante y a la izquierda, verticalmente, una lista de "lenguajes" en el sentido corriente (= estético-periódico) del término. Cada lenguaje se define por la presencia, en su significante, de ciertos rasgos sensoriales, y por la ausencia de ciertos otros. En resumen, cada lenguaje posee su específica materia de la expresión o bien (como en el caso del cine) su específica combinación de muchas materias de la expresión.

La breve enumeración que sigue ofrece un ejemplo de ello, tomado del dominio que se conoce con el nombre de "audio-visual". Para esta muestra me he atendido a un número muy pequeño de lenguajes (aquellos que son más usuales socialmente). Me abstendré de materializar gráficamente el cuadro de doble entrada (del que solo quería hacer notar el principio general): puesto que mi ejemplo antojadizo reúne solo algunos lenguajes (entre muchos otros), la manía de los gráficos hubiese correspondido en este caso (tanto como en muchos otros a propósito de los cuales se es menos consciente de ello) a un cientificismo pomposo dictado meramente por la moda:

a) *Fotografía*: Imagen obtenida mecánicamente, única, inmóvil.

b) Fotonovela: Imagen obtenida mecánicamente, múltiple, inmóvil. Leyendas.

c) Historieta: Imagen hecha a mano, múltiple, inmóvil. Leyendas.

d) Cine-Televisión: Imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil. Leyendas. Tres tipos de elementos sonoros (palabras, música, ruido).

e) Radiofonía: Tres tipos de elementos sonoros (palabras, música, ruido), etcétera.

Das observaciones acerca de este punto:

1) Si se hace entrar en la conmutación un número mayor de lenguajes (magnetoscopio, pantalla catódica, etcétera), entonces la formulación misma de los rasgos clasificatorios seleccionados anteriormente tendrá que ser modificada con retroactividad (= fenómeno clásico en lingüística). Ejemplo: en mi cuadro, elegí considerar el par cine-televisión como si formaran un solo lenguaje; pero si decidimos tratarlos como dos lenguajes distintos —elección estratégica que implica problemas complejos de los que no he de hablar aquí, y que evidentemente nada tienen que ver con el caso especial y sencillo de los filmes que se pasan por televisión—, entonces nos vemos llevados a desdoblarse el rasgo "Imagen obtenida mecánicamente" en "Imagen fotográfica versus Imagen electrónica".

2) Se advierte que los diferentes lenguajes (incluso en aquel nivel de su definición que sigue siendo puramente físico, precódico, pregramatical) mantienen entre sí relaciones lógicas netamente más complejas de lo que el sentido común imagina. Este último se los representa confusamente como si estuviesen todos situados sobre un solo eje clasificatorio, y en una relación uniforme de exterioridad (= exclusión en el sentido lógico) de los unos con respecto a los otros. Ahora bien, si se toma cada uno de los lenguajes y se los considera por pares (= si se examinan sucesivamente cada par de lenguajes), se destacan casos de exclusión, pero también aparecen casos de inclusión y de intersección.

Exclusión: los dos lenguajes no tienen en común ningún rasgo pertinente de la materia de la expresión; ejemplo: fotografía/radiofonía. Inclusión: uno de los dos lenguajes posee todos los rasgos materiales del otro y además rasgos materiales que el otro no posee; ejemplo: el cine "incluye" la obra de teatro radiofónica. Intersección: los dos lenguajes poseen ciertos rasgos fisi-

cos en común pero cada uno de ellos posee rasgos que el otro no posee; ejemplo: foto-novela/historieta: tienen en común los rasgos "Imagen", "Inmóvil", "Múltiple", y "Leyendas", pero el rasgo "Imagen mecánica" concierne a la foto-novela y no a la historieta, mientras que el rasgo "Imagen hecha a mano" concierne a la historieta y no a la foto-novela. En resumen: los diferentes lenguajes, que permanecen distintos en cuanto conjuntos se entrelazan y se superponen en un juego suficientemente complejo como para inhibir todo fanatismo normativo de la "especificidad"; las especificidades existen pero se encuentran de entrada entrelazadas.

4

Creo que aquí tocamos un primer punto acerca del cual una cierta formalización —por supuesto que puramente componencial, pero que sin embargo representa un progreso en relación con las consideraciones tradicionales acerca de las virtudes expresivas comparadas de los diferentes medios de expresión— puede ser emprendida dentro de plazos razonables: la tarea consistiría en establecer, mediante conmutación de los lenguajes entre sí, rasgos pertinentes de la materia del significante. En resumidas cuentas, se trataría de hacer jugar a Hjelmslev contra sí mismo (puesto que para él un rasgo material no podría ser pertinente, como tampoco la inversa). Se trataría también de hacer que al final del recorrido reapareciese cada lenguaje —o sea cada unidad que normalmente pasa por ser un lenguaje, es decir cada punto de partida socialmente atestiguado— como si fuese la combinación terminal (= el punto de llegada) de cierta cantidad de rasgos específicos de la sensorialidad socializada.

Remitir al usuario social su propia clasificación, pero vista al revés, y en camino hacia una cierta axiomatización. Con relación a la etnografía del indígena, la etnografía del etnógrafo es una reprise, en los dos sentidos de la palabra: una mezcla de admisión y de desenganche.

5

Es preciso no olvidar nunca que, acerca de estos problemas, la situación de trabajo del semiólogo del cine difiere profundamente

de la del lingüista. Este último tiene que ocuparse de secuencias de señales que se manifiestan en una sola y misma materia de la expresión (el sonido fónico); por este hecho el problema de las *variaciones de la materia significante* (= hacer variar ese parámetro, lo que quiere decir, por comenzar, considerarlo como un parámetro) no se le plantea en verdad. O al menos, si se encuentra con él, éste se le presenta en una forma que llamaría *débil*, al menos comparándola con la manera en que el semiólogo debe enfrentarlo.

Por cierto, el lingüista se ve llevado a reflexionar acerca de ciertos universales que se encuentran relacionados con la materia fónica: universales, por así decirlo, materiales, por oposición a esos otros universales: los caracteres formales universales de las gramáticas (Ruwet). De este modo, la ambición de un cuadro universal de los rasgos fonéticos lleva a preguntarse por dónde pasa la frontera entre el sonido fónico lingüístico y el sonido fónico de la risa o del sollozo; o incluso, esta vez desde una perspectiva estructuralista, los lingüistas se han preguntado cuáles son aquellos caracteres físicos-sensoriales de la fonía (= relativa linealidad, variaciones de altura melódica, de energía articulatoria, etcétera) que, de haber sido distintos, hubiesen provocado una modificación de la lengua como estructura, y cuáles en cambio son aquellos cuya alteración (imaginaria) habría dejado inalterada la estructura lingüística: se trata del problema de la relación entre la forma y la materia (en la formulación glosemática), y este es por último uno de los puntos acerca de los cuales Hjelmslev se separa del modo más definitivo con respecto a la herencia de Praga en su extensión más lata.

La preocupación por hacer variar la materia del significante no es, pues, ajena al lingüista. Pero, en su campo, tales variaciones siguen siendo imaginarias, se trata de *variaciones como si*, y durante todo el tiempo la única materia con la que el lingüista debe tratar efectivamente sigue siendo la materia fónica con sus caracteres físicos que son fijos y están dados.

El semiólogo, en cambio, se enfrenta con muchas materias significantes que difieren realmente unas de otras: el cine no es la pintura, la pintura no es la gestualidad. Frente a variaciones ricas y complejas (que no necesita *inventar*), el semiólogo no puede hacer más que preguntarse cuáles son los rasgos físicos que, cuando se los modifica, nos hacen pasar de un "lenguaje" a otro, y cuáles son en cambio aquellos que puedan cambiar dejándonos sin embargo dentro del campo de un mismo lenguaje. En el cine, si se suprime la banda-imagen (es decir el conjunto de rasgos

que podríamos denominar "Presencia de elementos visuales"), se cae en la radiofonía. Por el contrario, las diferencias en el tamaño del rectángulo, incluso si son considerables, no nos hacen salir de lo que denominamos el lenguaje fotográfico.

Es justamente porque el semiólogo encuentra el problema del significante físico *de frente*, en toda su amplitud, en un "estado" que me parece *fuerte*, por lo que sus primeras tentativas (¿o tentaciones?) por el camino de una cierta pre-formalización pueden referirse, aparentemente de un modo algo paradójico (y sobre todo para mi público de hoy), a esas clasificaciones materiales del significante, a esa taxonomía sensorial y cultural de la que he procurado dar cierta idea en mis puntos 2, 3 y 4.

Evidentemente, esto deja intactos los problemas de formalización en el nivel propio de las *gramáticas* (de las estructuras), es decir, lo que denominaré las *formalizaciones códicas*. Sobre esto último he de tratar ahora.

6

Es necesario reconocer que el lenguaje cinematográfico, al comienzo, da la impresión insistente de que no es posible dominarlo en términos formales. Con él, nos encontramos de lleno dentro del llamado campo estético, donde todo parece corresponder al desempeño y donde la idea misma de una competencia se impone muy débilmente al espíritu. Además, ni siquiera podemos apoyarnos sobre esa base matemática que ayuda al semiólogo de la música, o sobre esa base lingüística que ayuda al analista del lenguaje poético (el cual siempre se *efectúa* en una lengua, si bien no se reduce a ella). El semiólogo del cine tiene una especie de inspiración general (en última instancia, un simple "estado de ánimo", lo que por lo demás es mucho) que le llega desde la lingüística, pero ninguno de los conceptos técnicos de la lingüística puede ayudarlo directamente en el detalle de su trabajo, ninguna noción operativa de la lingüística es aplicable tal cual al estudio del cine.

Por consiguiente, existe una incomodidad fundamental, y como una situación de desafío, en la posición del semiólogo del cine. Es un poco un lingüista sin lengua. (¿O acaso habría que decir —aceptando el juego de palabras— un lingüista sin competencia?)

Hay especialmente en el lenguaje cinematográfico dos rasgos, o más bien dos ausencias de rasgos —solamente dos en este nivel,

pero de respetable importancia... —que parecen desafiar a la empresa filmo-semiológica:

1) La ausencia de toda unidad discreta (= elementos sintácticos, dentro de una perspectiva generativa) que fuese común a todos los filmes y que por lo tanto fuese propia del cine y pudiera ser concatenada, mediante una formalización, con otras; la ausencia de toda instancia que tuviese alguna mínima semejanza con el morfema o con el formante; de todo alfabeto (vocabulario), fuese éste terminal o no terminal. En primera instancia, el filme nos ofrece solo *planos* sucesivos (tomas distintas, rodadas por separado y compaginadas luego en el montaje). Cuando se pasa de uno a otro (estoy pensando en un "pasaje" paradigmático, no sintagmático), todo cambia: la duración, la movilidad infinita (o bien la inmovilidad, que representa solo el caso límite de aquélla), la amplitud del campo visual abarcado, la cantidad y la identidad de los objetos filmados, la óptica utilizada, la iluminación, el tipo de película, etcétera.

2) La ausencia de todo *criterio de gramaticalidad*. No cabe imaginar una serie de planos, por más insólita y caprichosa que sea, acerca de la cual el nativo (el espectador habituado al cine) pudiera decir: "esto no es un filme" o incluso: "esto no es un filme bien formado". Por cierto, el espectador podrá decir, frente a tal o cual filme de vanguardia, por ejemplo: "este es un filme estúpido, sin pies ni cabeza"; pero otro espectador cuyo condicionamiento sociocultural es diferente y cuya anterior escolarización no ha seguido los mismos caminos, dirá de la misma cinta: "este es un filme extraño y hermoso". En resumen, nos encontramos rechazados de entrada fuera del criterio de gramaticalidad, deportados desde un principio hacia juicios que corresponden a *aceptabilidades* (= modelos de desempeño) que hacen jugar, en la recepción, clases socioculturales de usuarios y en la emisión *géneros cinematográficos* (estén o no oficialmente reconocidos como tales por los historiadores de cine). Aquí vemos cómo se perfila en el horizonte el problema epistemológico de una lingüística del desempeño. Lo que equivale a afirmar que, en el cine, no encontramos una instancia que tenga los caracteres *internos* de una lengua (= problema "lengua y lenguaje"), aun si encontramos una que tenga las mismas funciones externas.

que precisamente no hay que *salir de ellas*; esto último entraña el peligro de una especie de voluntarismo lingüístizante, que con mucha facilidad puede convertirse (con una mera vuelta de *superyó*) en desaliento científico, con la tentación de volver por el camino más corto hacia la vía tradicional.

La cuestión se plantea de otra manera: tener conciencia de aquellas dificultades, pensar las cosas en esa región, implica ya *desplazar* el estudio del cine, de manera irreversible, hacia otro tipo de exigencias y de seriedad. De allí en adelante, habrá que ver qué es lo que se puede hacer con las dificultades que he señalado (teniéndolas en cuenta): no salir de ellas, sino partir de ellas.

No creo que en la actualidad se pueda plantear útilmente el problema de un modelo formal total (véanse las posiciones recientes de Z. S. Harris, en la propia lingüística), es decir de un modelo que valiese, por una parte, para todos los filmes y, por otra parte, para *todo lo que compone a los filmes* (= todas las configuraciones significantes que aparecen en un solo filme).

Es preciso trabajar en modelos parciales, e incluso doblemente parciales: parciales con respecto a dos ejes. Parciales, en primer término, porque cada uno de ellos se refiere a cierta clase de filmes (y no al "cine"), a cierto campo de aceptabilidad para cuya definición podemos basarnos inicialmente en la existencia histórica de los *géneros fuertes*: western clásico, "filme negro" norteamericano de los años 1940-1955, etcétera.

Tomaré un ejemplo deliberadamente caricaturesco. Imaginemos la siguiente secuencia filmica formada por dos planos:

Plano 1: Un hombre sonriente, con un ramo de flores en la mano se adelanta hacia una mujer que lo espera con visible emoción y placer.

Plano 2: El suelo se hunde, y el señor del ramo de flores desaparece totalmente, como en una trampa teatral.

Esta secuencia (y aquí utilizo el término en su doble sentido, cinematográfico y lingüístico) es *inaceptable* en un melodrama sentimental (= género), pero es perfectamente aceptable en un filme burlesco de la época muda (= otro género). Y hay aun más: esta "serie" forma precisamente parte de los elementos en nombre de los cuales el usuario pronunciará un *juicio de género* acerca del filme, es decir, un juicio de pertenencia a una clase: "este es un filme burlesco". Se sabe que las proposiciones de perte-

nencia constituyen uno de los principales usos de la cópula ("esto es..."), en las lenguas que la poseen (ahora bien, mi ejemplo estaba formulado en francés).

Las preformalizaciones en que es posible trabajar actualmente serán parciales también en otro sentido. No abarcarán todas las configuraciones semiológicas del filme, incluso dentro de un género determinado. Estamos obligados a seriar las cuestiones y a estudiar por separado (por el momento, y con una importante salvedad de la que me ocuparé antes de finalizar) el montaje, la iluminación, el color, el tipo del plano, las estructuras propiamente narrativas, etc. (esta enumeración es puramente ejemplificadora y no prejuzga nada acerca de la enumeración de los códigos; así pues, quizás tengamos que llegar a proponer, al menos en ciertos casos, modelos que vuelvan a agrupar al montaje con los movimientos de cámara; se trata del problema de los niveles de trabajo; no se vincula sólo con la naturaleza intrínseca del objeto-cine y con sus caracteres propios, sino también con las exigencias del trabajo científico y con las estrategias de formalización; esto es lo que resulta más difícil de hacerles comprender a los puros "hombres de cine", e incluso a quienes se distinguen dentro de ese grupo como los más ágiles de espíritu, cuando carecen de la experiencia, también terriblemente "concreta", de esa otra forma de "creación" que representa la tentativa de dominar un objeto en el plano del conocer, y ya no en el del hacer-ser).

Por consiguiente, mi hipótesis de trabajo consiste en el pluralismo códico, o en la pluralidad de los códigos. Denomino "código" a cada uno de los campos parciales de los que cabe esperar una cierta formalización, a cada una de las unidades de aspiración a la formalización, o incluso, a cada nivel de estructura dentro de cada clase de filmes.

Solo me queda ahora, para dar una idea más precisa del grado de formalización que puede pretenderse en la actualidad, tratar un ejemplo que deliberadamente estará muy limitado con relación a la amplitud cuantitativa de los problemas que deben afrontarse, pero que he de analizar con cierto detalle. Se tratará de una figura que propongo denominar *montaje durativo*. Forma parte de un código que aproximadamente puede ser designado así: el código del montaje en el filme narrativo clásico.

En los filmes narrativos (= filmes de intriga fuerte) de la época denominada clásica, se destacan diversos tipos de montaje cuyo número no es infinito. El sistema que éstos constituyen (y que ha recibido el nombre de "montaje clásico", o incluso "*découpage* clásico") no se refiere a los objetos o a las acciones filmadas, sino a las relaciones espacio-temporales entre tales objetos y acciones. En relación con esto, cada tipo de montaje corresponde a cierta manera de presentar el acontecimiento perceptivo, a cierto principio lógico en la organización de un espacio-tiempo propiamente cinematográfico (es decir distinto tanto del de la percepción real como del de la lengua — por ejemplo, los tiempos de los verbos), a cierta "fórmula sintagmática" en el encadenamiento de las sucesivas imágenes en el seno de una misma secuencia. En el cine de esa época, la "secuencia" estaba dotada de un fuerte grado de existencia social y de pregnancia afectiva. Ese código de las secuencias es una especie de máquina formal, pero ha desempeñado a la vez un importante papel histórico e ideológico: corresponde a los esfuerzos que ha realizado el cine clásico para encontrar los prestigios diegéticos de la novela de la gran época (siglo XIX): creación de un universo de ficción con su disposición imaginaria (pero coherente) de tiempos, lugares, acciones, etcétera.

Las figuras de montaje adquieren su sentido, en gran medida, las unas con relación a las otras. Por consiguiente, nos encontramos, por así decirlo, con paradigmas de sintagmas. Solo mediante una especie de conmutación resulta posible identificarlos y enumerarlos. De este modo, a menudo se habla del "montaje paralelo": ¿pero cómo sabríamos siquiera que existe — que existe como unidad discreta, como artículo de código — si no se encontraran en los filmes de la misma época y del mismo género otros tipos de montaje que no son paralelos?

Precisamente entre estos últimos figura el montaje durativo, que quiero tomar como ejemplo. Sea un filme que muestra dos hombres caminando penosamente por una vasta extensión. Vemos, por alternancia, planos de detalle de sus zapatos hechos pedazos, primeros planos de sus rostros paulatinamente invadidos por una hirsuta barba, planos medios en los que se adivina la inmensidad que deberán recorrer, y en los que aparecen de cuerpo entero con su andar brusco y sonambúlico. Las sucesivas imágenes están enlazadas entre sí por fundidos-encadenados en cascada, y también por un motivo musical unitario. Fundidos y música se detendrán cuando ambos hombres, por ejemplo, hayan alcanzado un ojo de agua y descansen a la sombra de un árbol intercambiando al-

gunas palabras: entonces se trata del comienzo de otra secuencia, armada por otro principio de montaje.

En el plano del significado esta configuración ofrece tres rasgos pertinentes:

1) Mezclado estrecho y cíclico de muchos motivos recurrentes extraídos de un mismo espacio. (En realidad, es su mismo agrupamiento el que crea ese espacio y da la impresión de que se trata de aspectos extraídos de un mismo espacio.)

2) Utilización sistemática de un solo y único efecto óptico (en este caso, el fundido-encadenado).

3) Coincidencia cronológica entre un motivo musical (uno solo) y la serie icónica considerada.

¿Por qué tales rasgos merecen ser considerados como pertinentes? Por una parte, porque no aparecen (o porque su exacta combinación no aparece) en los otros tipos de montaje utilizados en la misma época. Por otra parte, porque en cambio aparecen en todos los montajes durativos de esa época (y de ese género de filmes), más allá de la diversidad de objetos y de acciones filmadas (que en ese código son irrelevantes). Esta figura no corresponde, pues, a una ocurrencia, sino a una clase de ocurrencias: es una unidad de código.

En el plano del significante, esta configuración ofrece tres rasgos pertinentes (pero que no están en relaciones biunívocas con los del significante; aquí la igualdad de la cifra 3 es un azar).

1) El rasgo semántico de "simultaneidad": *mientras* la barba crece, *mientras* los zapatos se gastan, la extensión desértica es atravesada poco a poco.

2) El rasgo semántico propiamente "durativo". En otras secuencias del cine clásico, la temporalidad es fuertemente vectorial: las acciones se suceden y se suman (= continuación temporal). Aquí, el tiempo se organiza para la duración de la secuencia, en una vasta sincronía, inmóvil y estacionaria (= estasis del avance diegético). La acción *única* (la de "caminar penosamente") es interminable y no progresa: son los protagonistas quienes avanzan, no la intriga.

3) Un rasgo semántico que se refiere a la *modalidad de la enunciación*. Corrientemente, el filme clásico es plenamente asertivo:

afirma positivamente que los acontecimientos se han desarrollado, hasta en sus detalles, exactamente como los vemos en la pantalla. En este caso, la modalidad se convierte por así decirlo en *sub-asertiva*: la secuencia no pretende presentarnos la larga marcha de los héroes en toda la factualidad de su aparición como acontecimiento, sino más bien ofrecernos una *ilustración plausible* de ella, proporcionarnos una "idea" de ella, una muestra verosímil. No se trata de un "quizás", menos aun de una modalidad negativa o jusiva o interrogativa, incluso ni siquiera de una "afirmación atenuada" como de la que disponen ciertas lenguas. El modalizador es específicamente cinematográfico. Su traducción más aproximada sería "debió haber sido más o menos así" (por oposición al "fue así", más corriente en el cine).

9

A propósito de este ejemplo sería preciso todavía desarrollar una serie de puntos que por falta de tiempo me limitaré a indicar:

a) Ese montaje no se apoya sobre la analogía perceptiva (incluso si las imágenes montadas lo hacen), y tampoco sobre relaciones arbitrarias (en el sentido de Saussure); pertenece al orden de lo *simbólico*.

b) Opera en el nivel de la *retórica*, es decir de las connotaciones por medio de grandes unidades; pero también interviene en el sentido literal del filme (denotación). Este carácter funcional mixto es propio del cine, cuya "gramática" misma es una poética.

c) Ese montaje solo puede ser materialmente producido mediante el instrumental tecnológico del cine (y, en la actualidad, de la televisión). Fuera de ese ámbito no encontramos algo que *verdaderamente* sea equivalente a él. Si bien pertenece al orden códico, está vinculado con una materia de la expresión que es específica (= noción de *código específico*).

d) Ciertos rasgos pertinentes pueden más bien ser redundantes que distintivos. (Recordemos que lo "pertinente", tanto en este caso como en todos los otros, va más allá de lo "distintivo".) Así sucede con el motivo musical: puede faltar, pero en tal caso su ausencia se extiende a *toda* la secuencia.

e) Ciertos elementos que clasificamos del lado del significante (por ejemplo, la barba hirsuta) son también significados. Pero lo

son en otro código, que en este caso es el de la analogía perceptiva. En relación con el del montaje funcionan como significantes (como una parte del rasgo signifiante "Retorno cíclico de motivos"). De este modo, la configuración del montaje presupone la analogía como estadio anterior, si bien de por sí y en cuanto figura no sea analógica.

Conclusiones

1) Se comprobará que el punto exacto en la marcha hacia la formalización, del que he tratado de dar una idea, sigue siendo de tipo taxonómico. En términos de teoría de los modelos (e incluso dentro mismo de los modelos taxonómicos), esta formalización es evidentemente muy modesta. Sin embargo, ha resultado muy duro lograr conquistarla, en un dominio que, en el momento en que empecé mi trabajo, era un desierto científico y donde (con algunas raras excepciones) ni siquiera existía, como en literatura o en pintura, la simple tradición de un mínimo de seriedad.

Todavía no tengo una opinión clara en cuanto a la posibilidad de transformar ulteriormente en generativas las codificaciones cinematográficas. En el trasfondo, está el problema mismo de toda semiología: a la inversa de la lingüística, la semiología estudia discursos cerrados (un filme, un poema, un afiche publicitario), y no (o al menos no directamente) una productividad infinita y sujeta a reglas. La existencia misma de una semiología generativa plantea un importante problema epistemológico.

2) En efecto, los códigos cuya imagen he esbozado son códigos del cine y no del filme. Son otros tantos esquemas cinematográficos que nada nos dicen todavía acerca de la estructura global de un filme dado considerado como totalidad singular (por ejemplo, como "obra de arte", o, mejor aún, como texto). Un filme no es una frase, sino que más bien habría que compararlo con un libro entero.

Cada filme combina de manera singular cierta cantidad de esquemas cinematográficos no singulares (y también diversos esquemas extracinematográficos, tomados de otras artes y más generalmente de otras producciones culturales). La lógica de esta combinación es irreductible a la de los códigos combinados; es una estructura textual y ya no un código (sigue perteneciendo al orden de lo sistemático, pero ha dejado de ser intercambiable);

en relación con ella cada código se convierte en un mero material que debe ser reagrupado con los otros.

Llegado a este nivel, me parece posible que la inspiración lingüística (tanto generativa como distribucional) tenga que ceder su sitio a (o combinarse con) tipos de inteligencia radicalmente distintos y en particular —si se tiene en cuenta los aspectos afectivos, representativos y sobredeterminados que presenta el hecho mismo de un imaginario en movimiento— a aquellos procesos primarios definidos por Freud, como la condensación, el desplazamiento, los diversos modos de "figuración", etcétera. En esto hay una especie de lógica diferente (llegado el caso, una lógica de lo ilógico). Toda lingüística, estructuralista o generativa, está del lado de los procesos secundarios.

3) Lo que tengo la esperanza de haber mostrado es el hecho de que una secuencia de señales que exteriormente se presenta como informalizable (puramente "concreta", analógica, continua, coloreada con infinitas variaciones perceptivas no discretas) puede sin embargo albergar sistemas de relaciones que son tan abstractos y formales como otros. La imagen es concreta, pero las relaciones de montaje entre varias imágenes (en el ejemplo que he desarrollado) forman redes inteligibles.

Con otras palabras: en primera instancia se tiene la impresión de que existe una considerable diferencia de "formalizabilidad" entre el lenguaje cinematográfico y la lengua. Pero mientras la semiología del cine no haya avanzado más resultará muy difícil saber cuál es, en la diferencia así advertida, la parte que corresponde a los caracteres intrínsecos de los dos objetos dados, y cuál es la que deriva de la considerable desigualdad histórica en cuanto al desarrollo de las respectivas disciplinas. Recuerdo que ese desfase es grosso modo del orden de medio siglo, y del medio siglo durante el cual la lingüística ha progresado más.

En la actualidad, tendemos fácilmente a olvidar (porque, en gran medida, la cosa ya está hecha) que el estudio del lenguaje fónico ha tenido que construir un objeto de conocimiento a partir de ciertos fenómenos concretos, y que estos últimos, por sí solos, no hubiesen bastado de ninguna manera para definir el campo de un procedimiento riguroso. Antes de que se franqueara aquel estadio, se podía con todo derecho —y de ello es testimonio toda una tradición filológica del siglo XIX, que por todas partes solo veía "vida del lenguaje" y movilidad infinita —experimentar frente a la lengua esta misma impresión de variación indomable que corrientemente se siente hoy frente al lenguaje cinematográfico.

Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base

"No hay arte nuevo sin objetivo nuevo. El objetivo nuevo es la pedagogía."

Brecht

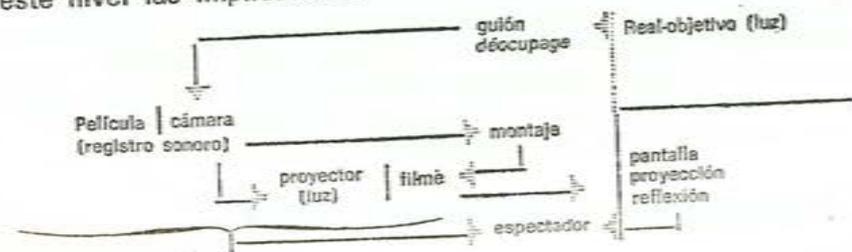
Al final de la *Interpretación de los sueños*, en el momento en que procura integrar los procesos de elaboración del sueño y su economía particular dentro del conjunto del psiquismo, Freud asigna a este último un modelo óptico: "Tratemos solo de representarnos el instrumento que sirve para las producciones psíquicas como una especie de microscopio complicado, como una especie de aparato fotográfico." Pero Freud no parece valorar excesivamente ese modelo óptico que, como lo subraya Derrida,¹ hace aparecer el atraso de la representación gráfica en el terreno cubierto ya por su trabajo sobre el sueño. Por lo demás, abandonará el modelo óptico en beneficio de una máquina de escritura: el block mágico. Sin embargo, aquella elección óptica parece prolongar la tradición de la ciencia occidental cuyo nacimiento coincide justamente con la puesta a punto de aparatos ópticos que tendrán como consecuencia el descentramiento del universo humano, el fin del geocentrismo (Galileo); pero también, paradójicamente, el aparato óptico —la cámara negra— servirá dentro del mismo campo histórico para elaborar en la producción pictórica un modo nuevo de representación, la *perspectiva artificialis*, cuyo efecto será el de provocar un recentramiento —al menos

¹ Acerca de este asunto, cf. el trabajo de Derrida: "La scène de l'écriture", en *L'écriture et la différence*, Colección "Tel Quel", Seuil, París.

un desplazamiento del centro, por el cual éste se llega a fijar en el ojo, es decir que llega a asegurar la instalación del "sujeto" como foco activo y origen del sentido. No cabe duda de que podríamos preguntarnos acerca del puesto privilegiado que parecen ocupar las máquinas ópticas en la línea de contacto entre las ciencias y las producciones ideológicas. ¿Acaso no podríamos interrogarnos si el carácter técnico de las máquinas ópticas directamente vinculadas con la práctica científica no sirve para ocultar no solo su implementación en las producciones ideológicas sino también los efectos ideológicos que ellas mismas son capaces de provocar? Su base científica les aseguraría una especie de neutralidad y les evitaría ser objeto de una interrogación.

Pero ya surge una pregunta: si es preciso tener en cuenta las imperfecciones de tales aparatos, sus limitaciones, ¿con respecto a qué criterio, entonces, cabe definir esas imperfecciones y limitaciones? Por ejemplo: si se puede hablar de la limitación de una profundidad de campo, ¿acaso este mismo término no está evocando una determinada concepción de lo real para la cual no existiría esta limitación? Aquí se apunta a las producciones significantes contemporáneas principalmente en la medida en que la instrumentación desempeña un papel cada vez más importante y su difusión cada vez es más amplia. De todas maneras es curioso (¿pero en realidad lo es?) que hasta ahora la preocupación haya estado dirigida casi exclusivamente a la influencia, a los efectos que pudieran tener los productos terminados, su contenido, si se quiere el campo de lo significado, mientras que se ha permanecido indiferente con respecto a los datos técnicos de los que ellos dependían y a las determinaciones específicas de esos datos. Aquí intervendría esa especie de inviolabilidad que la ciencia está encargada de asegurar. Desearíamos desentrañar para el caso del cine ciertas líneas de orientación que requerirían ser completadas, verificadas, corregidas.

En primer término, sería necesario establecer cuál es el puesto ocupado por la base instrumental dentro del conjunto de operaciones que concurren en la producción de un filme, excluyendo en este nivel las implicaciones económicas.



Este esquema² permite acentuar los siguientes puntos: Entre lo "real objetivo" y la cámara —lugar de la inscripción—, entre la inscripción y la proyección, se sitúan operaciones, un trabajo cuyo resultado es un producto terminado.

En la medida en que se encuentra seccionado, separado por una barra del material en bruto ("lo real objetivo"), ese producto no permite percibir la transformación que se ha efectuado. La cámara ocupa a la vez una posición extrema igualmente alejada de lo "real objetivo" y del producto terminado, y una posición intermedia en el proceso del trabajo que va del material al producto terminado. En efecto: es necesario distinguir —cualquiera que sea por lo demás su recíproca dependencia— el *découpage* y el montaje, a causa de la diferencia esencial del material significativo sobre el que cada uno de ellos opera: sobre la lengua (guión) o sobre la imagen. Entre ambas etapas de la producción se ha operado una mutación del material significativo (que evidentemente no es ni una traducción ni una transcripción, porque la imagen es irreductible a la lengua) en ese lugar designado justamente por la cámara. Por último, entre el producto terminado (marcado con el índice "valor de cambio", mercancía) y su consumo (su valor de uso) se introduce otra operación efectuada por medio de un conjunto instrumental —proyector, pantalla— con restitución de la luz que se había perdido durante el proceso y transformación de una sucesión de imágenes separadas, en una continuidad ininterrumpida, en un desarrollo que restituye también, pero de acuerdo con una escansión distinta, el movimiento tomado de lo "real objetivo".

La especificidad cinematográfica remite, pues, a un trabajo, es decir a un proceso de transformación. Se tratará de saber si el trabajo es mostrado, si el consumo del producto provoca un efecto de conocimiento; o si se encuentra disimulado y en tal caso el consumo del producto estará evidentemente acompañado por una plusvalía ideológica. En el plano práctico, esta pregunta plantea la cuestión de los procedimientos por medio de los cuales el trabajo puede efectivamente hacerse legible en su inscripción. Tales procedimientos tienen obligatoriamente que hacer intervenir la técnica cinematográfica. Pero, por otra parte, y en relación con la primera pregunta, cabe interrogarse acerca de si los instrumentos (la base técnica) producen efectos ideológicos específicos, y si tales efectos se encuentran a su vez determinados por la ideología dominante; en cuyo caso también la disimulación de la base

² La disposición de los elementos y las líneas punteadas —trayectorias del proceso ideológico— resultarán aclaradas en el texto ulterior.

técnica provocará cierto efecto ideológico. Su inscripción, su manifestación como tal, debería producir en cambio un efecto de conocimiento, a un tiempo como actualización del proceso del trabajo, como denuncia de la ideología y como crítica del idealismo.

El ojo del sujeto

Hemos visto que la cámara ocupa un puesto central en el desarrollo de los procesos de producción³ de un filme. Constituida por la reunión de un instrumental óptico y uno mecánico, por su intermedio se lleva a cabo cierto modo de inscripción caracterizado por el marcado, la fijación de diferencias de intensidades luminosas (y de longitudes de onda, en el caso del color) y de diferencias entre las imágenes. Fabricada sobre el modelo de la cámara oscura, permite construir una imagen análoga a las proyecciones perspectivistas elaboradas por el Renacimiento italiano. Sin duda el empleo de objetivos con diferentes longitudes focales puede hacer variar el campo perspectivo. Pero —esto se pone claramente de manifiesto en la historia del cine, al menos— en el origen es la construcción perspectivista del Renacimiento la que sirve de modelo; y el empleo de objetivos múltiples, cuando no está dictado por consideraciones técnicas orientadas a reestablecer un campo perspectivo habitual (tomas en espacios limitados o extendidos, que es preciso ampliar o angostar) no destruye la perspectiva sino que, más bien, la lleva a desempeñar el papel de norma referencial. La distancia —por medio ya de un gran angular, ya del teleobjetivo —queda perfectamente señalada por una comparación con la llamada perspectiva normal. Por lo demás, veremos que el efecto ideológico que de esto resulta se define todavía en relación a la ideología inherente a la perspectiva. Las dimensiones de la imagen misma —la proporción entre la altura y el ancho— parecen por cierto calculadas a partir de una media extraída de la pintura de caballete.

La concepción del espacio que condiciona la construcción de la perspectiva en el Renacimiento difiere de la de los griegos. Para estos últimos el espacio es discontinuo y heterogéneo (en Aristóteles; pero también en Demócrito, para quien el espacio es el lugar de una infinidad de átomos indivisibles), mientras que con Nicolás de Cusa nacerá una concepción del espacio formada por la relación entre elementos que se encuentran igualmente próxi-

mos y alejados con respecto a la "fuente de toda vida". Por otra parte, parece que la construcción pictórica de los griegos ha respondido a la organización de la escena, es decir se ha fundado sobre la multiplicidad de puntos de vista, mientras que la pintura del Renacimiento elaborará un espacio centrado ("La pintura no es más que la intersección de la pirámide visible siguiendo una distancia dada, un centro fijo y luces determinadas" —Alberti—) cuyo centro coincide con el ojo que precisamente Jean Pellerin Viator habrá de denominar "sujeto". ("El punto principal en perspectiva tiene que estar colocado en el nivel del ojo: ese punto se denomina fijo o sujeto".)⁴ La visión monocular, que —como lo subraya Pleynet— es la de la cámara, suscita una especie de juego de reflexión. Fundada sobre el principio de un punto fijo a partir del cual se organizan los objetos visualizados, circunscribe a su vez retroactivamente la posición del "sujeto",⁵ el lugar mismo que éste tiene que ocupar necesariamente. Al focalizarlo, la construcción óptica aparece por cierto como la proyección-reflexión de una "imagen virtual" cuya realidad alucinatoria es creada por ella. Acondiciona el lugar de una visión ideal y de ese modo asegura metafóricamente (por lo desconocido a que apela —y aquí se debe recordar el puesto estructural que ocupa el punto de fuga—) y metonímicamente (por el desplazamiento que parece operar: un sujeto es a un tiempo un "en-lugar-de" y "una parte-por-el-todo") la necesidad de una trascendencia. Al contrario de la pintura de los chinos y de los japoneses, el cuadro de caballete presenta un conjunto inmóvil y sin intervalos y por consiguiente elabora una visión plena que responde a la concepción idealista de la plenitud y de la homogeneidad del "ser"⁶ y, por así decirlo, es el representante de esta última. En tal sentido, colabora de una manera singularmente acentuada en la función ideológica del arte que consiste en asegurar una representación sensible de la metafísica. Ese principio de trascendencia que condiciona y es condicionado por la construcción perspectivista representada en la pintura y en la imagen fotográfica calcada sobre ella, parece inspirar por cierto todos los discursos idealistas que el cine ha suscitado: "La extraña máquina, parodiando el espíritu del hombre, parece realizar mejor que él su tarea específica. Ese juego de imitación, hermano y rival de la inteligencia, es en el fondo el de los procedimientos que permiten descubrir la verdad" (Cohen-Séat). "Le-

4 Cf. L. Brion-Guerry, Jean Pellerin Viator. *Se place dans l'histoire de la perspective*, Belles Lettres, Paris, 1962.

5 Entendemos el término "sujeto" como vehículo y lugar de intersección de implicaciones ideológicas que progresivamente procuraremos ir precisando, y no como la función estructural que el discurso analítico se esfuerza por localizar. Tal como lo entendemos, en él residiría por una parte el lugar de ese Yo del que no se sabe con precisión cuáles son las desviaciones que ha suscitado dentro del campo analítico.

6 El "encuadre" perspectivista que tanto influirá en la filmación cinematográfica cumple la función de intensificar, de acrecentar, la densidad del espectáculo. Ninguna desviación tiene que hacerle falta.

jos de encaminarnos por la vía determinista —como legítimamente podría creerse— ese arte, el más positivo de todos, insensible a lo que no sea hecho bruto, pura apariencia, nos presenta por el contrario la idea de un universo jerarquizado, ordenado con vistas a un fin último. Detrás de lo que el filme presenta a la vista, no es la existencia de los átomos lo que se nos impulsa a buscar, sino más bien la de un más allá de los fenómenos, la de un alma o cualquier otro principio espiritual. La poesía, les propongo que la busquen ante todo en esta revelación de una presencia espiritual" (André Bazin).

La proyección: la diferencia negada

Sin embargo, cualesquiera que sean los efectos propios de la óptica, la cámara —diferente en este aspecto del aparato fotográfico—, al registrar gracias a su instrumentación mecánica una sucesión de imágenes, podría parecer que corrige el carácter unificador y "substancializante" de la imagen perspectivista única. Esas imágenes, que serían como cortes o extracciones de instantes efectuados sobre lo "real" (pero se trata de una realidad ya desde siempre trabajada, elaborada, elegida) permiten suponer —tanto más por cuanto la cámara se desplaza— una multiplicación de los puntos de vista que neutralizaría la posición fija del ojo-sujeto y de ese modo la anularía. Nos vemos obligados a introducir aquí la relación entre la sucesión de las imágenes inscriptas por la cámara y la proyección, dejando por el momento vacío el puesto ocupado por el montaje, que desempeña un papel decisivo en la estrategia de la ideología producida. La operación de proyección (proyector, pantalla) reestablece a partir de las imágenes fijas y sucesivas la continuidad del movimiento y la dimensión del tiempo. Sucedería con la relación entre las imágenes y su resultado en la proyección, como sucede con la relación entre los puntos de una curva y la curva misma. Pero precisamente esa relación y esta reconstitución de la continuidad a partir de elementos discontinuos presenta una dificultad. El efecto de sentido no depende solo del contenido de las imágenes sino también de los procedimientos materiales por medio de los cuales una continuidad ilusoria que tiene en cuenta la persistencia de las impresiones retinianas es reestablecida a partir de elementos discontinuos, entrañando esos elementos, las imágenes, diferencias entre las que preceden y las que suceden. Diferencias indispensables para que se cree la ilusión de continuidad, de paso continuo (movimiento, tiempo). Pero con una condición: que como tales

esas diferencias sean borradas.⁷ Se tratará, pues, en el nivel técnico, de llegar a la elección de la diferencia mínima entre cada imagen, tal que ésta en función de un factor orgánico se encuentre en la imposibilidad de aparecer. De este modo, cabe decir que el cine —y quizás por ello resulta ejemplar— vive de la diferencia negada (la diferencia es necesaria para su vida, pero él vive de su negación). Esta es por cierto la paradoja que surge al observar una película impresionada: repetición casi total de las imágenes contiguas, pero repetición por así decir con variación, variación ésta que requiere ser verificada comparando dos imágenes suficientemente distantes. Recordemos, por otra parte, el efecto perturbador que se da cuando en una proyección se producen fallas en la transmisión del movimiento y el espectador se ve bruscamente devuelto a la discontinuidad, es decir, al cuerpo, a la maquinaria técnica que estaba *olvidada*. Quizás no nos alejaríamos mucho de una apreciación adecuada con respecto a lo que se juega sobre esta base material si recordáramos que el "lenguaje" del inconsciente tal como se lo aprehende en el sueño, el lapsus, el síntoma histérico, se manifiesta como una continuidad frustrada, quebrada y como el surgimiento inesperado de una diferencia marcada. ¿Acaso no podríamos decir, entonces, que el cine reconstruye y forma el modelo mecánico (con las simplificaciones que ello puede entrañar) de un aparato que entraña al mismo tiempo un sistema de escritura constituido por una base material y un contrasistema (ideología, idealismo) que utiliza al primero disimulándolo? Por un lado, el dispositivo óptico y la película que permiten el marcado de la diferencia (pero ya negado, como vimos, en la constitución de la imagen perspectivista cuyo efecto es especular); por el otro, el dispositivo mecánico que escoge la diferencia mínima y en la proyección la reprime a fin de que se constituya el sentido: a la vez dirección, continuidad y movimiento. El mecanismo de la proyección permite suprimir los elementos diferenciales (la discontinuidad inscripta por la cámara) haciendo jugar solamente la relación. Las imágenes en cuanto tales se borran para que movimiento y continuidad aparezcan. Pero el movimiento y la continuidad son la expresión —habría que decir: la proyección— visible de sus relaciones calculadas de acuerdo con un mínimo diferencial. Así cabe presumir que aquello que ya operaba como fundamento constitutivo de la imagen perspec-

⁷ "Sabemos que el espectador se encuentra imposibilitado de notar que las imágenes que desfilan ante sus ojos fueron ensambladas unas con otras, porque la proyección del filme sobre la pantalla ofrece una impresión de continuidad por más que tales imágenes que lo componen sean distintas en realidad y además se diferencian por las variaciones de espacio y de tiempo." "En un filme, pueden haber centenares y millares de cortes e intervalos. Pero si la cinta es confiada a especialistas duchos en el oficio, el espectador no los advertirá. Solo un error o una falta de capacidad pueden permitirle a este último captar —y se trata de una sensación desagradable— los cambios de tiempo y de lugar de la acción" (Pudovkin, "El montaje", en Cine de hoy y de mañana, Moscú, 1956).

tivista, es decir el ojo, el "sujeto", es activado, liberado (de la misma manera en que una reacción química libera una sustancia) a través de la operación que transforma imágenes sucesivas, discontinuas (en cuanto imágenes aisladas carecen —hablando con propiedad— de sentido, o al menos carecen de unidad de sentido) en continuidad, movimiento, sentido. La continuidad reestablecida es a un mismo tiempo sentido y conciencia que lo siente.⁸

El sujeto trascendental

Sentido y conciencia, indudablemente. Y precisamente en este punto es necesario volver a la cámara. Como vimos, ésta solo es un aparato óptico que permite tomar vistas tan rápidamente como se desee. Su instrumentación mecánica, que permite fijar la diferencia mínima, la destina a cambiar de posición, a desplazarse. La historia del cine muestra que, por causa de la inercia conjugada de la pintura, del teatro y de la fotografía, solo con un atraso se advirtió esa movilidad inherente a su mecanismo. El hecho de poder reconstituir el movimiento es solo un aspecto parcial, elemental, de un movimiento más general. Aprender el movimiento significa hacerse movimiento; seguir una trayectoria, convertirse en trayectoria; captar una dirección, tener la posibilidad de escoger una; determinar un sentido, darse un sentido. A partir de allí el ojo-sujeto, constitutivo pero implícito en la perspectiva artificial, que de hecho no es más que el representante de una trascendencia en su esfuerzo por reencontrar el orden regulado de esta última, resulta absorbido, "relevado" para una función más englobante, a la medida del movimiento que es capaz de realizar. Y si el ojo que se desplaza ya no está trabado por un cuerpo, por las leyes de la materia, por la dimensión temporal, si ya no hay límites atribuibles al desplazamiento —condiciones que se cumplen por las posibilidades de la filmación y de la película—, entonces el mundo no se habrá de constituir solo por él, para él.⁹ Los movimientos de la cámara parecen realizar las condiciones más favorables para la manifestación de un sujeto trascendental. Se da al mismo tiempo una fantasmaticación de una realidad objetiva: imágenes, sonido, colores, pero de una realidad objetiva que, reduciendo sus poderes de constricción, parece aumentar correlativamente las posibilidades o la potencia del

sujeto.¹⁰ Como se dice de la conciencia —y por lo demás no se trata de otra cosa que de ella—, la imagen será siempre imagen de algo; responderá a un apuntar intencional. "La palabra intencionalidad significa sencillamente esa particularidad que tiene la conciencia de ser conciencia de algo, de llevar en su calidad de ego, su *cogitatum* en sí misma."¹¹ En una definición como ésta quizás no sería demasiado arriesgado pretender encontrar el status de la imagen cinematográfica o, más bien, de la operación —del modo de efectuación— que esa imagen realiza. Porque para ser imagen de algo tiene que ser precisamente constitutiva de ese algo en cuanto sentido. Imagen que parece reflejar el mundo pero solamente en la inversión ingenua de una jerarquía fundadora: "El dominio de la existencia natural carece, pues, de toda autoridad como no sea de segundo orden, y siempre teniendo como presupuesto el dominio trascendental".¹² El mundo ya no es solo "horizonte abierto e indeterminado". Tomado en el interior del encuadre, apuntado, puesto a la distancia adecuada, entrega un objeto dotado de sentido, un objeto intencional, implicado por e implicando la acción del "sujeto" que lo apunta; a un tiempo su transferencia en cuanto imagen parece realizar esa reducción fenomenológica, esa puesta entre paréntesis de su existencia real (suspensión necesaria —como veremos— para la formación de la impresión de realidad) que funda la apodicticidad del ego. La multiplicidad de los aspectos del objeto apuntado remite a una operación sintética, a la unidad de ese sujeto constitutivo: "aspectos" unas veces de "proximidad" y otras de "lejanía", con modalidades variables de "aquí" y de "allí", opuestas a un aquí absoluto que para mí se encuentra en "mi cuerpo propio" que a la vez se me parece (cuya conciencia, aunque permanezca *desapercibida* [el subrayado es nuestro] los acompaña siempre [por lo demás hemos de ver la parte que le cabe al cuerpo en la puesta en escena de la proyección]). Cada "aspecto" que retiene el espíritu, por ejemplo "ese determinado cubo en la esfera de proximidad", se revela a su vez como una unidad sintética de una multiplicidad de modos de presentación correspondientes. El objeto cercano puede presentarse como idéntico, pero lo hace con tal o cual "cara". Puede haber entonces variación de las perspectivas visuales, pero también fenómenos "táctiles", "acústicos" y otros "modos de presentación",¹³ como podemos observarlo dan-

⁸ Por consiguiente, ante todo es en el nivel del aparato donde el cine funciona como un lenguaje; inscripción de elementos discontinuos cuyo borrado, en la relación que entre ellos se instituye, sería productor de sentido.

⁹ "En el cine me encuentro a la vez dentro de esta acción y fuera de ella, dentro de este espacio y fuera de él. Puesto que tengo el don de la ubicuidad, estoy en todas partes y en ninguna parte", Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, P.U.F., París, 1965.

¹⁰ El cine manifestaría de una manera alucinatoria la creencia en la omnipotencia del pensamiento descrita por Freud, la cual desempeña un papel tan importante en el modo de defensa neurótico.

¹¹ Husserl, *Méditations cartésiennes*, Vrin, París, 1953, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ En este punto, es verdad que el cine resulta ser incompleto. Pero solo se trata de una imperfección técnica que, desde el nacimiento del cine, ya ha sido remediada en gran parte.

do a nuestra atención la dirección adecuada".¹⁴ Y Husserl escribe también: "Su operación original (se trata del análisis intencional) consiste en poner de manifiesto las potencialidades implícitas en las actualidades (estados actuales) de la conciencia. Y de ese modo es como se opera, desde el punto de vista noemático, la explicitación, la especificación y la eventual elucidación de aquello que es significado por la conciencia, es decir su sentido objetivo".¹⁵ Y siempre en las *Meditaciones cartesianas*: "ahora se nos presenta un segundo tipo de polarización, una especie distinta de síntesis que abarca las multiplicidades particulares de las cogitaciones, que las abarca a todas y de una manera especial, a saber, como cogitaciones del yo idéntico que —activo o pasivo— vive en todos los estados vividos de la conciencia y que —a través de éstos— se relaciona con todos los objetos".¹⁶

De esta manera se encuentra articulada la relación entre la continuidad necesaria para la constitución del sentido, y el "sujeto" constitutivo de ese sentido: la continuidad es un atributo del sujeto. Lo presupone y circunscribe su puesto. Aparece en el cine con dos aspectos complementarios: una "continuidad formal" establecida a partir de un sistema de diferencias negadas, y una "continuidad narrativa" dentro del espacio filmico. Por lo demás, esta última —tal como es posible descifrarlo por debajo de la mayoría de los textos de los cineastas y de los críticos— no hubiese sido conquistada sin una violencia ejercida contra la base instrumental. Sucede que la discontinuidad borrada en el nivel de la imagen podía resurgir en el nivel de la secuencia narrativa provocando efectos de ruptura perturbadores para el espectador (para un lugar que la ideología tiene a la vez que conquistar y —en cuanto ya se encuentra dominado por ella— satisfacer: colmar). "Lo que importa en un filme es el sentimiento de continuidad que vincula los planos y las secuencias al mantener la unidad y la cohesión de los movimientos. Esta continuidad fue una de las cosas más difíciles de obtener."¹⁷ Y Pudovkin definía el montaje como "el arte de ensamblar fragmentos de película, impresionados por separado, de manera tal que el espectador tenga la impresión de movimiento continuo". La búsqueda de tal continuidad narrativa —tan difícil de obtener a partir de la base material— solo puede explicarse por el hecho de que aquí se juega algo ideológicamente esencial: se trata de salvaguardar a toda costa la unidad sintética del lugar originario del sentido, la función tras-

centenal constitutiva a la que la continuidad narrativa remite como su secreción natural.¹⁸

La pantalla-espejo: especularización y doble identificación

Pero para que el mecanismo que acabamos de describir pueda desempeñar eficazmente su papel de máquina ideológica, es preciso todavía que se le agregue una operación suplementaria preparada por un dispositivo específico: que lo que tenga el poder de representarse no sea solo la inscripción trabajada de la "realidad objetiva" sino también la función específica que hemos descrito.

Sin duda, la sala oscura y la pantalla rodeada de negro como una participación fúnebre presentan ya condiciones privilegiadas de eficacia. Ninguna circulación, ningún intercambio, ninguna trans fusión con un afuera. Proyección y reflexión se producen en un espacio cerrado y los que permanecen en él —sépanlo o no (pero no lo saben)— se encuentran encadenados, capturados o captados (¿qué podría decirse de esta función de la cabeza en esta captación!: recuérdese solamente que para Bataille el materialismo se hace acéfalo —sin cabeza como una herida sangrante; y precisamente como si se tratase de una transfusión—). Y el espejo es —al mismo tiempo que superficie reflejante— superficie encuadrada, limitada, circunscripta. *Un espejo infinito ya no sería un espejo*. Indudablemente el carácter paradójico de la pantalla-espejo del cine reside en que al reflejar imágenes se sigue dando la ambigüedad de que la imagen que refleja no es una imagen de la "realidad" (una ambigüedad dejada en suspenso por la transitividad de "reflejar"). (Realidad) que de todas maneras viene desde detrás de la cabeza del espectador (y es muy cierto que si pudiese darse vuelta y mirarla de frente no vería nada más que los haces móviles de una fuente luminosa ya velada). La disposición de los diferentes elementos —"proyector", "sala oscura",

¹⁸ El "objetivo" de la cámara solo es, por cierto, un lugar particular de lo "subjetivo". Caracterizado por la oposición idealista interior/exterior, situado topológicamente en el punto de encuentro de ambos, se adecua —si se quiere— al órgano empírico de lo subjetivo, a la apertura, a la falla de los órganos de los sentidos, por la cual el mundo exterior puede penetrar en el interior y adquirir un sentido: "Lo que manda es lo interior —dice Bresson—. Sé que esto puede parecer paradójico en el caso de un arte que es todo exterior." También la utilización de objetivos variables ya está condicionada —mediante el desplazamiento de la cámara como implicación y trayectoria del sentido— a esa función trascendental que intentamos circunscribir: se trata de la posibilidad de escoger un campo como acentuación o modificación del "apuntar intencional". Indudablemente, esta función trascendental alcanza —sin dificultades— el campo psicológico. Por lo demás, el propio Husserl lo subraya al indicar que el descubrimiento de Brentano —la intencionalidad— "permite despejar realmente el método de una ciencia descriptiva de la conciencia, tanto filosófica y trascendental, como psicológica".

¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶ Husserl, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ Mitry, *op. cit.*, p. 157.

"pantalla"—, además de reproducir de una manera bastante impactante la puesta en escena de la caverna —decorado ejemplar de toda trascendencia y modelo topológico del idealismo¹⁹— reconstruye el dispositivo necesario para el desencadenamiento de la fase del espejo descubierta por Lacan. Como se sabe, la fase del espejo —momento genético que se produce a partir del sexto mes de vida y hasta los dieciocho meses— provoca, por la espejularización por parte del niño de la unidad de su cuerpo, la constitución —o al menos el primer esbozo— del "yo" como formación imaginaria: "La imagen especular da sus vestiduras a esta imagen inaprehensible en el espejo".²⁰ Pero para que pueda producirse esta constitución imaginaria del yo es necesario —Lacan acentúa mucho este punto— que se den dos condiciones complementarias: la inmadurez motriz y la maduración precoz de su organización visual (señalada desde los primeros días de vida). Si se considera que ambas condiciones resultan repetidas en ocasión de la proyección cinematográfica —suspensión de la motricidad y predominio de la función visual— quizás podría llegar a suponerse que se trata de algo más que de una mera analogía. Y quizás aquí se hallaría el origen de esa impresión de realidad tan frecuentemente invocada a propósito del cine y cuyas diferentes explicaciones parecen más bien circunscribir una pregunta. Para que aquella impresión se produjese sería necesario que se volvieran a producir las condiciones de una escena formadora, que esa escena fuese repetida y puesta en escena de manera tal que el orden imaginario activado por la espejularización —que, en resumidas cuentas, ocurre en la realidad— llevara a cabo allí su función propia de ocultación o de llenado de la separación, de la disociación del sujeto en el orden del significante.²¹

Por otra parte, en la medida en que el niño puede sostenerse con una mirada diferente en la presencia de un "tercero", está en condiciones de encontrar la seguridad de una identificación con la imagen de su cuerpo. Por el hecho mismo de que en ella se establece una relación dual, esta fase del espejo, conjugada con la formación del yo en lo imaginario, constituye el núcleo de las identificaciones secundarias.²² Es un hecho que, en cuanto perte-

19 Disposición de la caverna: salvo que en el cine se encuentra ya redoblada en una especie de inclusión donde la cámara negra —la cámara— se encastra dentro de una cámara negra —la sala de proyecciones—.

20 Lacan, *Écrits*. Seuil, París, 1966. Véase particularmente "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je".

21 Se advierte que lo que hemos definido como impresión de realidad remite no tanto a la realidad como al aparato que, siendo de carácter alucinatorio, no deja por ello de fundar la posibilidad de tal impresión. La realidad aparecerá siempre como relativa a las imágenes que la reflejan, inaugurada en cierto modo por una reflexión que le es anterior.

22 Remítimos aquí a lo que dice Lacan de las identificaciones en relación con la estructura determinada por un aparato óptico (el espejo), en cuanto éstas se constituyen —dentro de la figura predominante del yo— como líneas de resistencia al avance del trabajo analítico.

nece al orden de lo imaginario, el origen del yo descubierto por Lacan subvirtió con ello singularmente la máquina óptica del idealismo que reproduce bastante escrupulosamente la sala de proyección.²³ Pero el yo no es recibido como si perteneciese al orden específico de lo imaginario, ni en su construcción inaugural y constituyente. Lo será, por el contrario, a título de prueba o de verificación, una vez constituido en su repetición. De este modo se advierte que lo "real" que el cine imita es ante todo lo real de un "yo". Pero puesto que la imagen reflejada no es la del cuerpo propio sino la de un mundo y de un mundo ya dado como sentido, se podrá entonces distinguir un doble nivel de identificación: el primero estaría anclado en la imagen misma (entendida de acuerdo con sus desplazamientos espaciotemporales, es decir, derivando sobre el personaje en cuanto foco de las identificaciones secundarias, portador de una identidad que requiere ser aprehendida, reestablecida, permanentemente). El segundo nivel está anclado en el orden que permite la aparición de aquella imagen y que lo pone en escena, a saber el sujeto trascendental al que sustituye la cámara en cuanto constitutiva y en cuanto dominio de los objetos intramundanos. Por consiguiente, el espectador se identifica menos con lo representado —el espectáculo mismo— que con aquello que pone en juego o en escena al espectáculo; con aquello que no es visible pero hace ver, hace ver con el mismo movimiento en virtud del cual él, el espectador, ve —obligándolo a ver aquello que ve, es decir por cierto la función asegurada en el lugar cuyo relevo está a cargo de la cámara.²⁴ Del mismo modo en que el espejo reúne en una especie de integración imaginaria del yo al cuerpo fragmentado, el ego trascendental reúne los fragmentos discontinuos de los fenómenos, de las vivencias, en un sentido reunificador; por obra de él, cada uno adquiere sentido al integrarse en una unidad "orgánica". Entre el cuerpo fragmentado que es retomado en una unidad, por un lado, y la trascendentalidad del ego que da un sentido reunificador, por el otro, se establece una corriente que es indefinidamente reversible.

Por consiguiente, el mecanismo ideológico que opera en el cine parece concentrarse en la relación entre la cámara y el sujeto. Se trata de saber si ella le permitirá constituirse y aprehenderse en un particular modo de reflexión especular. Poco importa en el fondo qué formas de relato se adopten ni cuáles sean los "con-

23 "Que el yo sea allí de derecho lo que en la experiencia resulta ser una función de desconocimiento", *Écrits*, p. 637.

24 "Que se sostiene como 'sujeto' quiere decir que el lenguaje le permite considerarse como el maquinista o incluso como quien pone en escena toda la captura imaginaria de la cual de otro modo solo sería el títere viviente", *Écrits*, p. 637.

tenidos" de la imagen, siempre que siga siendo posible una identificación.²⁵ Aquí se perfila perfectamente la función específica que desempeña el cine como soporte e instrumento de la ideología: la que viene a constituir al "sujeto" por medio del deslinde ilusorio de un puesto central (ya sea éste el de un dios o el de cualquier otro sustituto). Aparato destinado a obtener un efecto ideológico preciso y necesario para la ideología dominante —crear una fantasmización del sujeto—, el cine colabora con marcada eficacia en el mantenimiento del idealismo.²⁶ El cine viene a retomar de hecho el papel desempeñado en la historia de Occidente por las diferentes formaciones artísticas. La ideología de la representación como eje principal que orienta la concepción de la "creación" estética y la especularización que organiza la puesta en escena indispensable para la constitución de la función trascendental, forman en él un sistema singularmente coherente. Todo sucede como si el sujeto mismo, que es incapaz —y no casualmente— de responder por su propio puesto, haya necesitado que se lo sustituya por órganos secundarios, injertados, que reemplacen sus propios órganos defectuosos, por instrumentos o formaciones ideológicas susceptibles de cumplir con su función. De hecho esta sustitución solo es posible con la condición de que el instrumento mismo sea ocultado, reprimido. De aquí derivan los efectos perturbadores —precisamente análogos a los que anuncian la vuelta de lo reprimido— que no deja de provocar la llegada del instrumento "en carne y hueso", como sucede en *El hombre de la cámara* de Vertov. Lo que se viene abajo con el desocultamiento del mecanismo, es decir la inscripción del trabajo, es a un tiempo la tranquilidad especular y la seguridad en la propia identidad. Por lo tanto, el cine puede aparecer como una especie de aparato psíquico sustitutivo que corresponde al modelo definido por la ideología dominante. El objetivo del sistema represivo (en primera instancia económico) consiste en impedir las desviaciones o la denuncia activa de ese "modelo".²⁷ Análogamente podría de-

cirse que el "inconsciente" no es reconocido en el cine (hablamos por cierto del aparato y no del contenido de los filmes que del inconsciente han hecho el uso por todos conocido). Con el inconsciente se vincularía el modo de producción de los filmes, es decir la puesta en evidencia del proceso del trabajo considerado en sus múltiples determinaciones, entre las que sería necesario contar las que dependen del instrumental. Por esta razón una reflexión acerca del aparato de base debería poder integrarse dentro de una teoría general de la ideología del cine.

25 En este punto —y en función de los elementos que intentamos sentar— podría abrirse una discusión acerca del montaje. Procuraremos ulteriormente aportar algunas observaciones.

26 De este modo, el discurso sobre el cine puede suscitar una caricatura casi sonambulesca del idealismo: "El ojo de la cámara, su acuidad, su precisión, su imparcialidad, su potencial, recoge como un espejo las imágenes de los objetos y las fija mágicamente. Ve todo, no omite nada, nunca es negligente. Intentad, provistos de una lupa, atraparla en falta: la perseguiréis hasta el detalle infinito sin alcanzarla jamás. La luz dicta, ella escribe. ¿A la luz quién la acusaría de impostora? Sin duda el realismo del 'ojo superreal' es bastante diferente del de nuestra visión normal. Por encima de cierta manera de objetividad mecánica, se descubrirá una complacencia de la luz para devolverles a los objetos todos los rostros de lo que ellos son. A veces estamos lejos de la abstracción, pobre y casi única, que nuestra visión termina por darnos detrás del nombre de las cosas que conocemos. Sin embargo, esta exactitud puesta en un 'campo' y concentrada, exacta en ese punto y de tal modo limitada, se enriquece con un sentido y con un valor. Las cosas eran reales y se convierten en presentes: se las veía y ahora se las habrá de conocer. Es el b. a. ba del Loque" (Cohen-Séat).

27 *Mediterráneo*, de J. D. Pollet y Ph. Sollers (1963), que con una eficacia ejemplar desbarata la "especularización trascendental" que intentamos circunscribir, aporta una prueba manifiesta de ello. Ese filme nunca pudo franquear la censura económica.

Proposiciones

Único entre las artes, el status sociocultural del cine, recubierto como se encuentra en su cuasi-totalidad estadística por el concepto y el vocablo *mass media*, es al parecer la fuente principal de perspectivas, única también entre las disciplinas críticas, y que afecta a la cuasi-totalidad de aquellos que han querido emprender la tarea de elucidar los filmes. Dejando de lado cualquier cuestión de afinidad "existencial", es evidente que a ningún crítico musical ni a ningún musicólogo se les ocurriría incluir en un mismo *campo de pertinencia estético* (y, por consiguiente, destinarlas a un examen con los mismos instrumentos de análisis, partiendo de la misma axiomática y, eventualmente, de los mismos criterios de juicio) a *Tristán e Isolda* y a *West Side Story* (ni a ningún crítico de arte para el caso de Georges Braque y de Jean Eiffel; o a ningún crítico literario para el de Robbe-Grillet y Delly).¹

Lo que acabamos de enunciar equivale a un truismo. Y, sin embargo, resulta patente que dentro de la literatura que asedia al "arte cinematográfico" son habituales tales yuxtaposiciones. Na-

¹ Un campo de pertinencia diferente del estético —por ejemplo semiótico— podría muy bien abordar tales apareamientos por tratar precisamente de aquello que sus miembros tienen en común, pero en la actualidad está demostrado que cuando la semiótica aborda el campo del "mensaje estético" tiene que agenciarse otras disciplinas (psicoanálisis, crítica de las ideologías, descripción fenomenológica).

die se asombra por el hecho de que un estudio sobre la obra de Otto Preminger apele a la de Bresson, de que Howard Hawks sea evocado a propósito de Dreyer o de Mizoguchi, o de que se mezcle alegremente los filmes alemanes de Fritz Lang con sus filmes norteamericanos. Es evidente que todos aquellos que —de diversas maneras— mantienen esta confusión sostendrán —con argumentos también diversos— que no se trata de fenómenos paralelos. No es nuestra intención emprender una polémica que no corresponde a nuestra zona de pertinencia sino más bien a la de la crítica de las ideologías: rehusarse a ver una solución de continuidad estéticamente decisiva entre las prácticas de un Bresson y de un Preminger representa un caso flagrante de "falsa conciencia".

Por cierto, cada uno es libre de experimentar el mismo júbilo frente a filmes que pertenecen a prácticas esencialmente antinómicas. Pero en lo que insistimos —y a ello hemos de dedicarnos ahora— es en la exigencia de que esa antinomia sea reconocida y asumida, que los investigadores y los críticos especializados del filme puedan ser considerados como *responsables* de un eclecticismo que en cualquier otro dominio no dejarían de confesar o al menos no se atreverían a negar.

Después que el pensamiento musical contemporáneo (con Boulez) asumió la tarea de definir una "línea de cumbres" retrospectiva (Machault, Gesualdo, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Schoenberg, Webern, Varèse, Cage), le tocó a la literatura moderna (con *Tel Quel*) originarse en "prácticas textuales" ejemplares (Dante, Sade, Lautréamont, Mallarmé, Roussel, Artaud, Bataille...²). Acaso se nos objete que setenta y cinco años de cine son insuficientes para legitimar tal búsqueda de paternidad a partir de una modernidad que a su vez se encuentra mal definida. Y ciertamente un trabajo tan avanzado como el de Kristeva o el de Derrida casi está más allá del alcance de una "epistemología" del cine, que es todavía mucho menos antigua que su objeto. Sin embargo, pensamos que ya desde ahora son viables —y se imponen— *taxonomías elementales* basadas sobre análisis incompletos.

2 El reconocimiento universal de que gozan obras tales como la *Op. 18* de Beethoven frente al ostracismo con que se encontró *Le Philosophie dans le boudoir*, pudo hacer aparecer a la "línea de cumbres" bouleziana como una especie de cuadro de honor de obras maestras, por consiguiente no paralelo a ese conjunto de puntos de ruptura definido por *Tel Quel*. En realidad, sin embargo, la no lectura de Sade pretextando su escabrosidad (o de Mallarmé con el pretexto de su ilegibilidad) es exactamente el equivalente de la no lectura de Beethoven o de Debussy con el pretexto de la (falsa) familiaridad, en virtud de lo cual sus obras fueron evacuadas sobre un pedestal. Por otra parte, la extensión de la noción de textualidad a trabajos no literarios (Marx, Freud) corresponde bastante —*mutatis mutandis*— a la importancia concedida por Boulez a músicos como Varèse, Cage y sobre todo Webern, tanto por razones teóricas como estéticas: "Por lo tanto, es necesario insistir en el hecho de que la significación de la obra de Webern, su razón de ser histórica —independientemente de su indiscutible valor intrínseco— consista, pues, en introducir un nuevo modo del 'ser musical'." (*Relevés d'apprenti*, p. 18.)

A partir de los primeros formalistas rusos, parece que tres generaciones de investigadores orientados hacia los problemas del *mensaje estético* (cf. especialmente Shlovski, Jakobson, Eco) coinciden en considerar que éste se transmite a través de los sistemas internos por los que la obra impugna la codicidad en vigencia dentro del ámbito de las prácticas artísticas de la ideología dominante en un momento dado y en un lugar dado. La prueba de que en la actualidad esta noción se encuentra fuertemente registrada, quisiéramos verla en la sucinta celeridad con que el grupo Action Poétique puede demostrar en el Coloquio de Cluny —1970—³ de qué manera una novela de Dely se encuentra ideológicamente determinada en todos los niveles por el desvío de ese conjunto de códigos que Barthes ha señalado como constitutivos de la escritura burguesa —celeridad que explícitamente colocaba esa tarea bajo el signo de lo ya adquirido—, antes de pasar a una novela (de Hugo) en la que se imponía un examen más en profundidad puesto que en ella el status de los códigos ya no era unívoco.

Ahora bien, recientes trabajos que hemos podido realizar sobre cierta cantidad de filmes —reconocidos generalmente como "obras maestras" por los críticos y los historiadores menos audaces— nos permitieron comprobar que es precisamente por el trabajo de "deconstrucción", de "subversión" de los códigos dominantes de la representación y de la narratividad por lo que tales filmes se singularizan de manera tan notable, y que esta crítica implícita es consustancial con una redistribución de los significantes *de acuerdo con "partis pris" peculiares para cada filme*, los cuales de hecho fundan lo que llamamos su forma. Considerada en estos términos, ésta revela estar constituida por estructuras de dos tipos: las que corresponden al pensamiento *structural*, vale decir a la producción de un sentido socializado y que remiten a una codicidad; las que corresponden al pensamiento *structurel*, vale decir a la negación del sentido socializado más allá de la *mera ambigüedad del mensaje estético* (surgida de la puesta en crisis de los códigos - cf. Eco) y que remiten a las organizaciones propias de disciplinas tales como la música serial, la pintura no-figurativa, la danza no-narrativa y la escultura conceptual —organizaciones que son homólogas a esa redistribución de los significantes que se encuentra en ciertas obras filmicas en las que ella se lleva a cabo de acuerdo con modelos para-matemáticos semejantes—.

Umberto Eco⁴ formula la hipótesis de que el método serial es "como la contrapartida dialéctica del método estructural. El polo del

3 Cf. "Littérature et Idéologie", número especial de *La Nouvelle Critique*, 1971.

4 La oposición entre *structural* y *structurel* está tomada de Umberto Eco, *La structure absente*. *La estructura ausente*, Bompiani, Milán, 1968 (trad. cast. Lumen, Barcelona, 1971; trad. franc. Marouze de France, París).

devenir opuesto al polo de la permanencia. La contribución que la semiótica del mensaje puede aportar a la semiótica del código. El intento por insertar el desarrollo diacrónico en una visión sincrónica de las convenciones comunicativas. Entonces la serie ya no (sería) la negación de la estructura, sino la estructura que duda de sí misma y se reconoce como histórica". Nos parece que partiendo de una concepción como ésta podría construirse una verdadera teoría de "la producción textual" en materia filmica, la que según nosotros se caracteriza por la dialectización de ambos pensamientos —estructural y "serial" (*structurel*)—. Sin embargo, resulta significativo en relación con el estatuto particular del cine tal como más arriba lo hemos evocado, el hecho de que Eco —uno de los poquísimos semiólogos que han abordado con conocimiento de causa los problemas del mensaje estético fuera de la literatura— no haya pensado para nada en conectar este tipo de consideraciones con el cine. Sucede que, a pesar de todo, comparte con la casi totalidad de los semiólogos, y con la mayoría de los analistas de la literatura, esa actitud que consiste en ver los "rasgos pertinentes" del cine en general confundidos con los de la "cultura de masas": "El discurso arquitectónico es recibido con desatención, del mismo modo en que son recibidos el discurso filmico y televisivo, las historietas, las novelas policiales (no es así como se recibe el arte propiamente dicho, que exige que se le preste atención, que uno se sumerja en él y que se dedique a la obra, la cual debe ser interpretada en relación con las presuntas intenciones del emisor)".⁵ Uno se pregunta cómo un autor tan atento a los movimientos de vanguardia logra conciliar esta manera de ver el "discurso filmico" con una realidad tan imponente como el New American Cinema. Quizás considere que sus filmes están "fuera del cine" —actitud que predomina entre los teóricos franceses—. Esta doble confusión no deja de recordar el error amalgamador cometido por una cantidad excesivamente grande de melómanos que no perciben ninguna solución de continuidad entre Charlie Parker y Ray Charles, menospreciando las escasas cumbres del jazz y poniéndolas en pie de igualdad con el rock o con el rhythm and blues. Por consiguiente, nuestra convicción de que tal definición del mensaje estético vale también para el filme surge del análisis (fundamentalmente morfológico) de los ocho filmes siguientes (el orden es cronológico): *El gabinete del Dr. Caligari*, *El acorazado Potemkin*, *La pasión de Juana de Arco*, *El dinero*, *El hombre de la cámara*, "M" *Vampiro* y *Gertrud*.

⁵ Esta observación requeriría un examen detallado. Porque si bien el espectador atento de las "obras" no siempre es el espectador distraído del cine, de la televisión, de la historieta, en cambio el espectador distraído de los mass media es casi siempre también el visitante distraído del museo, el oyente distraído del disco, etcétera. Por más que el arte solicite una lectura, solo rara vez lo logra, como lo prueba la distracción de los semiólogos ante los filmes estéticamente sobresalientes.

Las conclusiones totalmente provisionales de algunas de esas investigaciones serán publicadas a corto plazo. Aquí solo deseamos señalar brevemente algunos aspectos destacados que sirven de apoyo para nuestra propuesta taxonómica (que, sin embargo, hemos de ilustrar con tres análisis más desarrollados).

1895-1919: es el período durante el cual se constituyen, en sus rasgos fundamentales, los códigos específicos de la representación y de la narrativa cinematográficas⁶ (excepto, por supuesto, la mayoría de los códigos que se relacionan con el sonido; pero éstos, cuando llegue el momento, serán simplemente una equivalencia secundaria, un refuerzo isomorfo de los códigos de la imagen); constitución determinada por la necesidad —ideológica, pero también directamente económica— de reconstituir en esta nueva escena el funcionamiento de los códigos que desde hacía dos siglos habían sido los garantes de la linealidad y del efecto ilusionista en la literatura dominante.

El hecho de que *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) —el primero de todos los filmes que se funda plena y deliberadamente sobre una desconstrucción de los códigos recién instituidos de la transparencia, de la ilusión de lo continuo —haya tenido que recurrir a los "anti-códigos" cargados de idealismo cosmogónico y ya ampliamente "recuperados" del expresionismo teatral, nada quita a la radicalidad del corte que ese filme introduce. Porque se ha comprobado que los códigos expresionistas podían tener un efecto infinitamente más corrosivo sobre los del cine dominante, que sobre los del teatro (hasta el extremo de que ese filme casi siempre⁷ fue rechazado fuera del cine y devuelto a una teatralidad "caduca"), y esto es así quizá porque precisamente los proyectos "naturalistas" o "realistas" siempre se han beneficiado en el cine con una mayor credibilidad, por oposición al teatro donde "the willing suspension of disbelief" parece menos unívoca (cf. O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, p. 180). Para ilustrar nuestra declaración bastará simplemente con enumerar los *partis pris* que informan a ese momento capital de la historia del cine representado por *Caligari*, cada uno de los cuales se dirige a un

⁶ Junto con especialistas mucho más competentes que nosotros mismos (Metz, Eco) estamos dispuestos a reconocer que lo que denominamos códigos cinematográficos están lejos de haber sido descritos de una manera satisfactoria. Sin embargo, los trabajos de Mitry, de Metz y, en cierta medida, de *Praxis du Cinéma* (a pesar de ciertas orientaciones erróneas) han hecho avanzar suficientemente el estudio de los códigos como para autorizarnos a hablar de ellos como una realidad heurística incluso si no los conocemos en sus formas más generales, e incluso si no los hemos identificado a todos.

⁷ Véase, sin embargo, el estudio de Michael Henry, interesante a pesar de adolecer de cierto esquematismo, *Le cinéma expressioniste allemand*, Ed. du Signe, París.

código de representación o de narración fundamental, en su estado de desarrollo de la época: 1º) evacuación y/o impugnación radical de los códigos de orientación ("raccords" contiguos/continuos) mediante un retorno estratégico a la frontalidad y al plano-cuadro "arcaicos", y mediante la utilización diversificada —puesto que se trataba de planos designados diegéticamente como contiguos— de un sistema de ocultadores multiformes (y de algunos fundidos encadenados privilegiados) cuyo efecto residía en hacer que se destacase la autonomía de cada plano, incluso y especialmente cuando éste había sido extraído del espacio proscénico de un cuadro original (*mastershot*); 2º) negación dialéctica de la ilusión de profundidad espacial, que se opone explícitamente a la superficie plana material de la pantalla (se trata de la oposición entre lo que Focillon denomina "espacio límite y espacio ambiente") obtenida exagerando las perspectivas mediante artificios que remiten al dibujo plano, iluminando los decorados de la manera más uniforme posible, y luego haciendo que esa superficie plana entre en contradicción con amplios movimientos axiales de los personajes, en cierto modo ofrecidos como la garantía materializada de una profundidad representacional; 3º) rechazo de esos garantes del ilusionismo que son: a) lo "natural" de los objetos (una silla es solo un respaldo de dos dimensiones; la llama de un farol que se enciende es simplemente una pintura animada), b) la sujeción de los objetos a los personajes (por el contrario, son aquéllos los que —al faltar a los principios del funcionalismo "natural"— determinan la mayoría de las veces los gestos y las actitudes de éstos); c) la "verosimilitud" de la actuación de los actores (ésta oscila, según los personajes, entre extremos de exageración y de sobriedad); y d) la homogeneidad estilística (histórica) de los trajes (mezcla de una gran cantidad de épocas, reales o ficticias); por último 4º), subversión de la linealidad del relato de acuerdo con tres modalidades distintas: a) una oposición elipsis-redundancia (ejemplo: primer asesinato anónimo radicalmente elidido vs el anuncio del asesinato de Alain *vuelto a representar* tres veces seguidas, para Francis, para su novia y para su padre); b) un trabajo sobre el paradigma de funcionamiento de los inter-títulos (los cuales alternativamente "desarticulan" la imagen, la duplican, la completan, la sustituyen, etc. . .); y sobre todo c) la introducción de una ambigüedad fundamental en lo que Jean Ricardou llama el "grado de realidad del relato":⁸ las secuencias finales —consideradas como una representación de la "vida real" del narrador loco (puesto que su relato es designado retrospectivamente por ellas como "fantasía")— se desarrollan, no obstante, en los mismos decorados estilizados que cumplen la función de principal garante connotativo de esa cualidad supuesta-

mente de fantasía (juno de ellos —el patio del asilo— es incluso de una estilización todavía más marcada para la secuencia "real" que para la de la "fantasía"!).

Este estallido paradigmático de los funcionamientos códicos —por lo cual *Caligari* es la primer obra filmica *auto-reflexiva*, y por lo cual escapa ampliamente a las actitudes ideológicas inherentes a la representación ilusionista—, no es aún más que la anáfora de lo que habrá de ser la "profundidad textual":⁹ la plena articulación semántica del filme narrativo en todos los niveles. Y si bien Eisenstein —mediante su rigurosa dialectización de los principales modos de continuidad espacio-temporal— logra episódicamente en sus cuatro filmes mudos construir narraciones no-lineales, si bien Dreyer en su *Pasión de Juana de Arco* —suprimiendo todo punto de referencia proscénico y privilegiando "raccord" de mirada— elabora la imagen plana *como tal*, creando un espacio filmico que se designa como un alineamiento de cuadros, como una cadena ficticia y autónoma, habrá que esperar al *Hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov para que ese trabajo de desconstrucción paradigmática de los códigos ilusionistas dé paso a la constitución de una dialéctica comprehensiva, que informe la totalidad de la obra sobre el eje *sintagmático*. En el primero de una serie de artículos dedicados a este filme —y que está en vías de publicación en la revista norteamericana *Artforum*—¹⁰ Annette Michelson muestra de qué manera Vertov, al elaborar una vasta metáfora del "desciframiento comunista de la realidad" (funcionamiento de una ciudad, procesos industriales, mecanismo del cuerpo humano, ciclo de la vida, etcétera), establece para ello un conjunto de cadenas paradigmáticas que se engranan sobre una cantidad muy grande de ejes oblicuos: la de la percepción (chatura/profundidad, desfile continuo/discontinuo), la de la representación (trucaje/fotomontaje/imagen "bruta", cámara lenta/imagen inmóvil/acelerada, movimiento al derecho/movimiento invertido) y la de la "producción (rodaje/montaje/proyección, fotogramas/imágenes enhebra-

⁸ El empleo de este término —así como el de "textualidad" y "texto"— tomado de la teoría literaria moderna, y señalado en cada caso por el empleo de comillas, debe considerarse como producto de una mera aproximación analógica, apta para estimular las investigaciones futuras. En ningún caso la noción de texto podría abarcar aquí un campo conceptual tan vasto, tan complejo, como en el uso que de ella hace Julia Kristeva, por ejemplo. Por el momento nos atenemos a esa "primera definición operativa" que, sin embargo, ella misma ha dado: "Analizar una producción significativa como textual equivaldría a demostrar de qué manera el proceso de generación del sistema significativo se manifiesta en el feno-texto. Sería considerada como textual toda práctica significativa que realice en todos los niveles del feno-texto (en su significativo y en su significado) el proceso de generación del sistema significativo que ella afirma." (J. Kristeva, "L'engagement de la formule", en *Semiotique*, Seuil, Paris). Los desarrollos filmicos de ese concepto habrán de divergir, por fuerza, de los que pudo recibir en la escena de la escritura propiamente dicha, tal como Kristeva lo da a entender: "Producido en la lengua, el texto solo es pensable en la materia lingüística y, como tal, cae dentro de la jurisdicción de una teoría de la significación." (op. cit.)

¹⁰ El primero de ellos apareció traducido al francés en la *Revue d'esthétique*, 1973.

das/imágenes animadas normalmente). Los elementos de tales cadenas se articulan entre sí y entre una y otra cadena de un modo extremadamente complejo por medio de figuras que no dejan de evocar las de la retórica clásica (Michelson, dentro de esta óptica, privilegia el *hysteron proton* o inversión de las secuencias causales), pero las numerosísimas relaciones *enhebradas* que se observan emparentarían más la estructura sintáctica del filme con ciertas organizaciones musicales de tipo serial. De cualquier modo, y aun en el estado actual (inconcluso) de los trabajos dedicados a él, *El hombre de la cámara* aparece como un filme-hito que inaugura en el seno mismo del discurso fílmico un enfoque "epistemológico" en virtud del cual la forma del filme no es más que la inscripción en su "texto" de un enunciado de su proceso de producción (no es casual que Godard haya colocado sus últimos filmes bajo el signo de Dziga Vertov... ni que Michelson sea el principal exégeta de los filmes de Michael Snow).

Dos años más tarde, Fritz Lang, con su obra maestra "M" (1931), ponía punto final al trabajo que desarrollaba desde hacía diez años y cuyo objetivo había sido no tanto la desconstrucción de los códigos que regían los parámetros narrativos como su re-organización en una superestructura *paradigmáticamente y sistemáticamente diversificada*. A pesar de hacerse cargo de los presupuestos ideológicos del ilusionismo cinematográfico (para cuya edificación había aportado una piedra decisiva con su primer *Mabuse*),¹¹ introduce sin embargo en el cine un tipo de trabajo sobre las articulaciones narrativas que se puede comparar —*mutatis mutandis*— con el de Flaubert o con el de Proust sobre los tiempos narrativos, las figuras de retórica, etcétera (cf. los trabajos de Gérard Genette). "M" es siempre quizás solo un "esqueleto literario con una piel cinematográfica" (Dziga Vertov), pero posee —en un nivel que corresponde por cierto a los códigos específicos del cine¹²— esa cualidad autorreflexiva que Umberto Eco¹³ define como destinada a "atraer la atención del destinatario (del mensaje estético) ante todo hacia su forma propia".

Poco después del filme de Lang, Carl Dreyer realizó una obra cuya "profundidad textual" —resultado de una desconstrucción constante dirigida al conjunto de los códigos puestos en juego (la mayo-

ría de los cuales hasta ese momento no habían sido objeto de ningún trabajo) —sigue siendo relativamente única hasta la actualidad. De manera muy somera cabe decir que el esfuerzo de Dreyer se volcó sobre los siguientes ejes: puesta en evidencia (cuestionamiento) de la dicotomía ya tradicional entre cámara "subjetiva" (que "pone al espectador en el puesto de un personaje") y cámara "objetiva" (que convierte al espectador en el "mirón" ideal, inmaterial, de una seudorealidad profílmica), y lo logra mediante la introducción de un tercer término, la cámara designada como presencia "omnipotente y omnisciente" (manipuladora y precognitiva), término que define y "desenmascara" a las otras dos actitudes como roles; la huella dejada por los pasos sucesivos de uno a otro de esos tres roles (que en este caso se convierten en equiprobables) constituye uno de los ejes estructurales del filme. Un segundo eje lo proporciona un trabajo homólogo al que estaba dirigido hacia los roles de la cámara y que a menudo se encuentra estrechamente asociado con él: consiste en privilegiar de manera cuasi-exclusiva la figura del *montaje alternado* y en mostrar la relatividad de las codificaciones establecidas produciendo toda una serie de mensajes ambiguos en cuanto a la continuidad/simultaneidad/causalidad temporal, cuyo efecto consiste en colocar a ese paradigma "en abismo" y en convertirlo en el generador de múltiples subestructuras.

Pero el filme arremete también contra numerosos códigos no específicos: solo hemos de mencionar la manera en que los que son propios de una literatura fantástica resultan sutilmente desplazados, distorsionados, dados vuelta o condensados: poderes mágicos intrínsecamente atribuidos a personajes "profanos" —la llave que gira por sí sola en la cerradura y que permite que el dueño del castillo penetre en la habitación de David Gray— o bien su "inútil" utilización al servicio de personajes sobrenaturales —la puerta que se abre por sí sola antes de que el vampiro aparezca... ¡por otra parte!—; permutaciones y transformaciones de las reglas de los géneros: "los vampiros temen la luz del día" → los vampiros son sombras proyectadas por el sol; "los vampiros no podrían atravesar el agua corriente ni reflejarse en un espejo" → los vampiros son reflejos sin cuerpo que caminan con la cabeza para abajo al borde del agua (aquí como en otras partes podemos pensar en Magritte: esas figuras forman parte de un sistema complementario que se refiere a la noción de contradicción).

Por consiguiente, a propósito de este filme cabe afirmar —como casi en ningún otro caso— que en el "nivel técnico y físico de la substancia con la que están hechos los significantes, (en el) nivel

11 Cf. Noël Burch, "Travail de Fritz Lang", en *Revue d'esthétique*, 1973.

12 Por ello se distingue este trabajo del de Robbe-Grillet, por ejemplo, quien organiza en sus filmes —con su consabido espíritu de sistema— los códigos no específicos (en el sentido —no peyorativo— de Metz) tomados sobre todo de la literatura (no hablamos del trabajo de Michel Fano dentro de esos mismos filmes, el cual —incluso si recurre esencialmente a los "códigos" de la música— adquiere con frecuencia una especificidad real en su articulación con las imágenes).

13 La estructura susente, p. 124 (de la trad. franc. cit.).

de la naturaleza diferencial de los significantes; (en el) nivel de los significados connotados, (en el) nivel de los sistemas de expectativas psicológicas a los que los signos remiten (...) se establece un sistema de relaciones estructurales homólogas, como si todos los niveles fuesen definibles, y lo son, sobre la base de un solo código que los estructura a todos".¹⁴ Y ese código no es más que la dialéctica que se instaura entre los códigos ideologizados y su crítica, en síntesis: la Forma misma del filme.

Una vez postulada la existencia en el cine (como en la literatura, en la música y en las artes plásticas) de obras que "dejan de ser combinatorias para ser institucionales" —según la expresión de Pierre Francastel—,¹⁵ empieza a pesar la necesidad de resituar a tales obras dentro de ese conjunto mucho más amplio en el que económicamente se encuentran fundadas (y confundidas ideológicamente gracias a los modos de lectura dominantes).

Por lo tanto, nos pareció que una primera taxonomía que siguiera la dirección de aquella resituación —por más grosera que aún sea— podía enunciarse así en este estadio preliminar:

a) *Filmes totalmente recubiertos, informados en todos los niveles por los códigos dominantes.*

Se trata del equivalente de las novelas de Dely. A primera vista, el ejemplo más puro en este caso serían los folletines norteamericanos de los años treinta y cuarenta, los más conocidos de los cuales son los realizados por William Whitney y Joseph English para la Republic Pictures. Pero esos filmes, destinados a los niños, y que efectivamente son de una codicidad delirante (limitémonos a citar a título informativo el decorado-señal perfectamente este-reotipado que aparece cada vez que se prepara una riña, o bien esos planos de conjunto, siempre idénticos a sí mismos, que nos advierten que la escena siguiente transcurre ya sea en el domicilio del justiciero, ya sea en la guarida de su temible enemigo), esos

¹⁴ Umberto Eco, op. cit., p. 127 [trad. cit.].

¹⁵ Pero también en este caso el status peculiar del cine determina que esta institucionalización siga siendo por mucho tiempo virtual: el impacto de los grandes filmes soviéticos sobre el cine dominante ha sido prácticamente nulo, si se deja a un lado la utilización —con otros fines— de algunos procedimientos aislados. Quizás no resulte osado sugerir incluso que hasta el fin de los años cincuenta, solo las experiencias de Griffith —y en menor grado las de esos inventores de academicismos que fueron Murnau, Welles, etcétera— podían ser consideradas "institucionalizantes"; los trabajos verdaderamente innovadores —a partir del que llevó a cabo el equipo de Caligari— siempre fueron reprimidos, castrados. Pero por ello su trabajo está aun más cargado de consecuencias en la actualidad, cuando comenzamos a descifrarlos y —a través de Godard, de Straub y de algunos jóvenes norteamericanos— a institucionalizarlos en el sentido en que lo entiende Francastel.

filmes preceden en realidad a una forma de desconstrucción (precisamente por medio de esta esquematización "infantil" pero irónica para el espectador adulto) de los códigos narrativos. Así ha sucedido, por lo demás, frecuentemente con las series: Gasnier ya anticipa la desconstrucción de Griffith con sus exageraciones en las técnicas dramáticas, y los superrealistas fueron sensibles de entrada a la nivelación de los códigos folletinescos realizada por Feuillade.

En realidad, la verdadera "transparencia", la escritura ideológica en estado puro, se encuentra en los filmes de "serie A", norteamericanos por cierto, pero también de muchos otros países (si se requieren nombres, digamos: Vicente Minelli, Denis de la Patellière, Sergio Bondarchuk).

b) *Filmes totalmente recubiertos por los códigos pero en los que este hecho se encuentra enmascarado por una estilística (llamada en el vocabulario dominante "forma").*

Según Roland Barthes (*El grado cero de la escritura*), el estilo es una forma abortada. Ahora bien: en efecto, existe toda una categoría de filmes —esa misma categoría de la que se ocupan prioritariamente nuestras salas de arte y de ensayo y nuestros cineclubes— a la que la crítica tradicional trata ya sea de "formalmente realizados", ya sea de "formalistas", mientras que lo que se designa de ese modo con el vocablo "forma" no es en verdad más que un conjunto de *partis pris* —utilización sistemática del gran angular o del teleobjetivo, contra-picados o cuadros "quebrados", tinte dominante (para los filmes en color) o claroscuro (para el blanco y negro), etcétera, la lista es inagotable— todas las cuales entrañan, por cierto, un potencial dialéctico y podrían participar en esa desconstrucción de los códigos que introduce la Forma (la "textualidad") auténtica, pero que, a fuerza de ser hipostasiados, y a falta justamente de ser dialectizados, proyectados *paradigmáticamente* sobre el eje sintagmático, "se coagulan" en ese nivel estilístico donde solo pueden reforzar —al maquillarlos como "innovadores"— los códigos menos inocentes. En cineastas como Losey o Welles, el estilo es producido sobre todo por medio de una *amplificación* de los códigos cuyo funcionamiento se vuelve tan monstruosamente sobredeterminado que da la impresión de ser inédito; en Ophüls asume el carácter de motivos decorativos incansablemente trazados alrededor de una anécdota más o menos "teatralizada"; en un Fellini el estilo es ante todo profilmico: trajes, decorado, maquillaje, imágenes trucadas, juegos de luz, fundan un "mundo onírico" que por el hecho de ser artificial a voluntad no deja de serlo *linealmente*.

c) *Filmes que intermitentemente escapan a la determinación ideológica de los códigos.*

Evidentemente resulta difícil y ambiguo definir esta categoría. Pero en el curso de nuestros análisis nos ha parecido que ciertos filmes, profundamente innovadores en algunas de sus partes, y en los que cabe detectar un "acceso a la Forma" a través del trabajo de desconstrucción que hemos evocado, contenían igualmente importantes pasajes donde los códigos retomaban innegablemente su hegemonía. Esto es particularmente evidente en la importante obra de Marcel l'Herbier, *El Dinero* (1928), primer filme que "desvía" los movimientos de la cámara, que los aparta de las funciones unívocas ("descriptiva", "subjéctiva", "dramática", "reveladora", etcétera) que revistieron a partir de su primera utilización sistemática por Pastrone (*Cabiria*, 1913) en cuanto *alternativas con respecto a los sintagmas del montaje* (alejarse, acercarse, desviarse) y esto precisamente en el momento en que Griffith por su parte perfeccionaba los códigos correspondientes en el nivel del montaje.¹⁶

En ciertas secuencias de *El dinero* la combinatoria de los movimientos y del montaje obedece a una gran complejidad de determinismos que engendra una ambigüedad esencial (comparables con las que se producen en *Vampiro*). En otros momentos, el campo-contra-campo y el montaje paralelo son sometidos a análogas reconsideraciones. Sin embargo, hay extensos pasajes en los que "no sucede nada", en los que la escritura se hace totalmente transparente y el filme ya no se distingue entonces del producto estándar (salvo en el plano estilístico, por sus *partis pris* plásticos: iluminaciones, decorados, trajes). En el caso de aquel filme de l'Herbier, realizador que ni antes ni después logró alcanzar tales cimas, cabe pensar que al establecer y manipular *partis pris* que dentro de su conceptualización propia no apuntaban sin duda más "alto" que al estilo, *la lógica del diálogo con el material* pudo desembocar epistémicamente en descubrimientos como los que hemos evocado.¹⁷

Aplicada a Eisenstein, por ejemplo, tal hipótesis puede parecer insolente, y sin embargo un trabajo en profundidad nos ha convencido de que si bien las dos primeras partes y también la cuarta de *Potemkin* (*De los hombres y de los gusanos*, *Drama sobre el puente de proa*, *La escalera de Odesa*) ofrecen efectivamente una ela-

boración dialéctica ejemplar en todos los niveles —el diegético del conflicto histórico, el de las "unidades del montaje" (dialéctica de los "raccords" "precisos" y "falsos"), el del movimiento temporal (dialéctica elipsis-"encabalgamiento")— en cambio las partes tercera y quinta retoman prácticamente al pie de la letra los presupuestos fundamentales del cine con codicidad fuerte, y el montaje en particular solo sirve para acrecentar el patetismo (velatorio del cadáver de Vakulinchuk) o el suspenso (enfrentamiento con la flota) dentro de la más pura tradición lineal.

d) *Filmes informados por una constante designación/desconstrucción de los códigos y que por más ideológicamente determinados que se encuentren en el nivel estrictamente diegético, implícitamente cuestionan sin embargo esta determinación por su manera de situar los códigos y por el trabajo que sobre ellos realizan.*

Ya hemos ilustrado esta categoría restringida, pero aquí remitimos especialmente al análisis de *Gertrud*, más abajo desarrollado, filme ejemplar entre todos por la manera en que el trabajo de zapa que en él se efectúa sobre los códigos logra dialectizar el contenido ideológico de un texto preexistente.

Categoría a: "The secret beyond the door"

La elección de un filme perteneciente al período norteamericano de Fritz Lang puede parecer guiada por una intención voluntariamente polémica. Si bien no es ese nuestro principal propósito, es preciso admitir que tal elección no es inocente. Sucede que los filmes realizados por el gran cineasta alemán en Hollywood constituyen a nuestro parecer el lugar privilegiado para una actitud "de especialista" que según nuestro criterio es tanto más sospechosa por cuanto oculta bajo los rasgos de un seudoanálisis "textual" (pero que en realidad solo se dirige a los significados) una última metamorfosis de las teorías cinematográficas universalistas cuyo objetivo final consiste en legitimar el discurso de la linealidad en el cine.

Ciertamente, no negamos el valor documental de esos filmes, y de los que a ellos se asemejan, en calidad de vestigios que sumados a otros tantos pueden contribuir a la constitución de un corpus de estudios sociológicos, semiológicos e incluso antropológicos. Pero lo que queremos atacar es la mistificación que consiste en erigir a tales filmes como "modelos de escritura", en establecer

16 Por lo demás, en el plano del montaje *Cabiria* es todavía un filme primitivo, en el sentido de que en él la frontalidad domina absolutamente así como —salvo algunas excepciones— el plano-cuadro. Al observar este caso (¿único?), en que el movimiento precede diacrónicamente al montaje (en Griffith y en Perret lo sucede), vemos aparecer con nitidez el papel asignado ante todo —y en la actualidad perpetuado— al movimiento dentro del conjunto de los códigos.
17 Este análisis de *El dinero* será desarrollado en una obra de Noël Burch —que publicarán las Éditions Seghers— dedicada a la producción de Marcel l'Herbier.

una diferencia determinante entre su "trabajo formal" (calificado con frecuencia prudentemente como "dominio de los códigos") y la maquinaria anónima de los filmes "corrientes". Reconocemos que las formas cinematográficas están históricamente determinadas, que no están instaladas en un cielo platónico de las formas inmutables; y por lo tanto reinsertamos a esos filmes dentro de su contexto histórico y en el papel efectivamente privilegiado que en él les corresponde: el de ser un vehículo refinado, altamente perfeccionado, de las representaciones de la clase dominante.

Planteemos como característica esencial del discurso lineal la relación mecanicista de causa a efecto, la "sujeción" del significante al significado, "la transparencia perfecta de las representaciones con respecto a los signos que las ordenan" (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*), o sea en el nivel de la práctica artística, la ausencia de todo trabajo del significante, y esforcémonos en demostrar por qué *The secret beyond the door* (1947) constituye una ilustración ejemplar de la misma.

Es difícil rastrear el proceso exacto de entronización de los códigos de la linealidad en el seno del discurso cinematográfico. Pero resulta interesante notar la velocidad con que en apenas unos pocos años el cine pasará del status de juguete científico, de diversión marginal, a la de industria de la mayor importancia que reivindicaba ya desde antes de 1910 —al menos en los Estados Unidos y en Francia—. Esta transformación condujo rápidamente a que el cine fuese retirado de las manos de los científicos, de los técnicos, de los modernos entretenedores (y Méliès fue uno de éstos) que le habían dado su primer impulso, y que fuese confiado a los empresarios de espectáculos bajo el influjo de quienes era imposible que no produjesen una duplicación del sistema de representación propio de la clase de la cual ellos provenían, a saber aquella duplicación que se había producido con la novela y el teatro del siglo XIX. En ese período se constituyeron los códigos de la representación y de la narratividad cinematográficas, códigos de los que cabe decir que estuvieron plenamente constituidos ya a partir de los primeros filmes de Cecil B. De Mille, como estuvo constituida ya la potencia económica del cine norteamericano que en 1919 era considerado como la quinta industria en importancia en los Estados Unidos.

Es necesario insistir siempre en que las circunstancias económicas e ideológicas determinaron la constitución de tales códigos básicos, porque justamente una buena cantidad de "analistas" —que pretenden por lo demás desnudar las contradicciones del sistema

capitalista— invoca el "dominio" de esos mismos códigos para llegar a valorizar filmes que de hecho son solo el espejo en que se contemplan las clases dominantes. En la etapa actual de nuestras investigaciones tampoco podemos enumerar exhaustivamente los códigos constitutivos de esa linealidad ni de su escalonamiento jerárquico; sin embargo, creemos estar en condiciones de enumerar aquellos que subtienden todos los demás y que son los que garantizan la univocidad de las articulaciones espaciotemporales: se trata de todos los códigos que contribuyen a reproducir la relación espectador-escena del teatro a la italiana, de la figuración del espacio surgida del *quattrocento*, y del tiempo narrativo idealmente transparente asociado con la novela "media" del siglo XIX, y cuyo funcionamiento puede resumirse en la ocultación de las discontinuidades propias del desenrollarse de la cinta cinematográfica.¹⁸

La piedra angular de ese sistema es el par campo-contra-campo/*raccord* de mirada (para un análisis más detallado de esas figuras véase este mismo artículo pp. 86-88 y 96-97), pero también el *raccord* en el eje que permitía extraer explícitamente un personaje del campo teatral para hacerlo acceder al espacio mental de la novela y particularmente al del personaje, y también por supuesto el montaje cruzado, pieza maestra del sistema de Griffith que "milagrosamente" concedía a la escena teatral la ubicuidad del "creador" de la novela.

El filme de Fritz Lang que hemos elegido ilustra perfectamente —cuarenta años después del hecho— el mecanismo de las funciones códicas que acabamos de enumerar. No hemos de privilegiar la diégesis propiamente dicha, por más interés que ella pueda tener para el estudio de esa reducción mecanicista y casi religiosa del psicoanálisis en los Estados Unidos, de la que en aquella época Hollywood solo era un portavoz entre otros: aquí nos proponemos poner de manifiesto un sistema de representaciones cuya permanencia es tal que subtiende y supera con mucho las manifestaciones ideológicas localizadas también en el espacio y en el tiempo. Por cierto, tal no es la opinión de los abogados de ese cine, quienes creen que pueden establecer grados cualitativos en la codicidad y ven en ese filme una especie de desnudamiento, de crítica tácita, a una temática compartida seguramente por toda una multitud de

18 Si bien semejante demostración rebasaría ampliamente el marco de nuestro estudio, pensemos que quizás pueda establecerse que el cine anterior a Griffith encerraba un potencial no-lineal a menudo perfectamente manifiesto: planos-cuadros "sin centro", en Lumière; planos "móviles" (*Great Train Robbery*) y alteraciones en la cronología del montaje (*Life of an American Fireman*), en Porter; designación de la profundidad como ilusión, en Méliès.

filmes anónimos que por su parte serían los depositarios (cómodamente borrados) de la auténtica "transparencia". Esta es simplemente una concepción estrecha y mecanicista de la codicidad, porque si bien tales filmes —cuyos autores han sido olvidados— están informados permanentemente por una codicidad límite, el filme de Lang no lo está menos, y cabe afirmar que los pocos momentos en los que es posible descubrir una desviación con respecto a esa norma —cuando el significante parece ponerse a trabajar— son solo estilizaciones pasajeras, en la medida en que se encuentran ahogadas por un discurso lineal que no deja de afirmar —enmascarándola— su presencia continua. Precisamente, esos escasos instantes heurísticamente soslayables son los que a menudo invocan quienes erigen al filme en modelo de la desconstrucción. Sucede que tales desviaciones no son percibidas como lo que son —excepciones a la regla— sino que se las erige como principios rectores de un discurso imaginario; mediante una inversión analítica, lo que es "modelo" de transparencia, de maniobra de ocultación, se convierte en modelo de escritura y de rechazo crítico de la linealidad.

Desde el primer plano, todo en este filme está puesto para servir mejor a una diégesis cuya economía consiste en cargar de significación al elemento menor, en aplastar todo significante con el despotismo del significado. Es fácil advertir cómo se perfila a través de esta economía de la expresión —en la que todo está determinado por vínculos unidireccionales —uno de los componentes fundamentales de la linealidad: la relación mecanicista entre causa y efecto.

Una de las secuencias más significativas se sitúa al comienzo del filme. Presa de uno de esos accesos depresivos "inexplicables" —cuya significación se conocerá solo mucho más tarde (este suspenso, junto con el hecho de que la narración de la esposa esté en primera persona, es el resorte principal del proceso de "identificación")—, Mark¹⁹ abandona precipitadamente el albergue mexicano donde pasan su luna de miel. Angustiadísima, Celia se encierra en su habitación y se pone a recorrerla de punta a punta repitiéndose continuamente estas dos preguntas equivalentes: *Why did he leave? Why did he go?* Por consiguiente, todo el esfuerzo de la "puesta en escena" girará alrededor de esas dos frases: la insistencia lancinante de la palabra propiamente dicha sugiere pesadamente las palpitations de un corazón puesto a prueba con

19 Esta forma degradada del stream of conscience ha surgido directamente —como el conjunto de la diégesis— de la literatura femenina que hacía estragos en los semanarios de gran tirada de la época (*Redbook*, *Saturday Evening Post*, *Cady*, *Home Journal*, etcétera).

rigor (cf. la equivalencia implícita entre la partida del marido y el *coitus interruptus*); la sucesión de los planos perfectamente iterativa, y sobre todo, la música atronadora de Miklos Rosza que reproduce exactamente el corte rítmico de las preguntas para terminar finalmente sustituyéndolas en un *leit motiv* repetido a lo largo de todo el filme. Semejante esfuerzo de saturación, semejante convergencia de todos los significantes hacia un significado único, intenta hacernos "vivir" esa angustia, implicarnos por la fuerza en ese significado.

Otra secuencia situada hacia la mitad del filme nos ofrece una variación de ese mecanismo de la linealidad. Se trata de la llegada de Celia a la casa de su nuevo marido. Una serie de planos ilustra su entrada guiada por su cuñada, la subida de la escalera y su instalación. Pero mientras que en la secuencia descrita antes la cadena de los planos era esencialmente iterativa —cada uno de ellos contribuía a establecer un solo y único significado (la frustración angustiada)—, aquí en cambio una serie de planos *semánticamente diferenciados* informarán sin embargo un significado también unívoco y que podríamos definir teniendo en cuenta la dimensión arquetípica de esta situación— como la "amenaza que se cierne en la casa del ogro." Tanto en un caso como en el otro, la cadena de los significantes se vuelve transparente; sin embargo, hay una aparente e interesante excepción al comienzo de la segunda serie: el plano que abre la secuencia nos muestra a Celia y a su cuñada Carolina en el umbral de la puerta de entrada; luego de un momento, Carolina vuelve a entrar adelantándose a Celia cuya mirada es atraída por un personaje que espía detrás de la cortina; la cámara entonces enfoca inexplicablemente la puerta vacía por la que desapareció Carolina, y entonces ésta reaparece para contestar a una pregunta de Celia (que se refería al espía invisible)— una entrada musical subraya esta anomalía del *découpage*—. La presencia de semejante plano en el seno de un relato cuya economía consiste precisamente en eludir todo elemento superfluo, en su eficacia, en su univocidad, no puede dejar de saltar a la vista; pero aquí la astucia magistral consiste precisamente en dar a esta anomalía un significado que es el de la *anomalía misma* (hay-algo-que-falla), y esto se logra por medio del ataque musical y de la "cara" que pone Carolina cuando Celia la interroga. La segunda serie de planos nos muestra una colección de máscaras más o menos aterradoras expuesta en la escalera interior, y de la cual nos enteramos junto con nuestra heroína que pertenecen el hijo de Mark, nacido de un primer matrimonio cuya existencia ella ignoraba hasta ese momento. Tales máscaras no tendrán, pues, otra función que la de completar, la de dar un nuevo relieve al significado de "amenaza" del que ya hablamos. La tercera etapa de este itinerario se

sitúa en el corredor del primer piso, frente a la habitación que habrá de ser de Celia. Su cuñada se le adelanta unos pasos y desaparece por una puerta a la izquierda de la pantalla. Repentinamente el vano de esa puerta se ilumina; Celia lanza una mirada asustada, se sobresalta, mientras unos acordes musicales nos recuerdan la amenaza que se cierne sobre la casa. Una vez más nos hallamos en presencia de un significado introducido por la fuerza en la diégesis y naturalizado por medio de un truco hábil pero perfectamente gratuito con respecto a la lógica misma de esa diégesis; porque por supuesto la continuación de la escena es perfectamente trivial. Toda esta maquinaria estaba destinada a *grabar* en el espíritu del espectador la "escena" del filme.

Un tercer ejemplo retuvo nuestra atención: cuando la primera luna de miel (en el filme habrá dos) se produce una extensa panorámica que recorre todo el patio en el que están los dos amantes, y finalmente se los enfoca a éstos extendidos sobre unas hamacas. Es interesante notar que, cuando se ve el filme por primera vez, ese movimiento de la cámara "desentona" para la vista; hasta tal punto parece inmotivado con respecto al contexto de un discurso en el que todo gasto excesivo está excluido. Pero cuando llegue la secuencia final todo quedará en orden, porque mediante ese mismo movimiento se vuelve a nuestros dos enamorados "liberados por fin de su pesadilla" (Mark está curado de su neurosis). De este modo, ese significativo —que parecía haber escapado provisionalmente de la ocultación— sirve para cerrar el círculo y con ello mismo sirve perfectamente a la vocación primaria de este filme, porque el renacimiento de toda cosa es solo una variante de la linealidad.

Categoría b

El sitio ocupado por *El ciudadano* durante mucho tiempo en el panteón de los exégetas de la especificidad cinematográfica, así como su situación de llave maestra en la historia del cine norteamericano, lo convierten en un objeto ejemplar de análisis dentro del marco de este estudio. Resulta especialmente sintomático el hecho de que André Bazin, en particular, lo considere como el lugar privilegiado en que se manifiesta esa restitución de "lo real con toda su ambigüedad", concepto que estaba en el centro de su visión ontológica. En el rechazo de Welles ante el campo-contra-campo y en su inclinación concomitante por el plano-secuencia y por la puesta en escena en profundidad, ve Bazin

una "negativa a manipular al espectador" que se opone a los procedimientos "dirigistas" del montaje. Constituye una de las paradojas notables de la historia de la reflexión acerca del cine el hecho de que bajo el signo de la "liberación del espectador" hayan venido a juntarse empresas tan alejadas entre sí como las de Vertov, Eisenstein, Michael Snow y —por intermedio de Bazin— las de Welles o las de... William Wyler. Lo que reúne a estas cuatro maneras de emprender esa liberación es la convicción que cada uno de los que habla tiene de que la escritura que él defiende es innovadora por el hecho de que desconstruye aquello que se le aparece como los códigos sustentadores de la ideología dominante en materia de producción y de percepción filmicas. Pero agregaremos que, según nuestra opinión, tal convicción se encuentra, en cada caso, más o menos fundada. En lo que se refiere a la exégesis que hace Bazin del plano-secuencia en Wyler y en Welles²⁰ es evidente hoy que, si bien en esos autores había un rechazo por un modo códico entonces dominante (*master-shot*, *campo-contra-campo*), difícilmente empero cabe reducir el montaje como tal a esa modalidad determinada, puesto que en Vertov, en Eisenstein y en Dreyer particularmente resulta muy claro que es por el montaje mismo cómo se efectúa la desconstrucción de los códigos de montaje entonces vigentes. Por lo demás, Bazin distingue la utilización del plano-secuencia / puesta en escena en profundidad en los autores "modernos" y la opone a la de los primitivos. "El encuadre de 1910 —afirma— se identifica prácticamente con la cuarta pared ausente del teatro", mientras que la cámara de Welles, por ejemplo, restituiría nuestra percepción de lo real con toda la "ambigüedad" de su presencia iconográfica. Aquí no podemos entregarnos a un análisis *in extenso* de la actitud ideológica que subtiende este punto de vista.²¹ Sin embargo, si nos remitimos a *The Perils of Pauline* (1913), podemos realizar ciertas comprobaciones: 1) la extraña variedad de magnitudes en el seno de un mismo plano, que va desde el plano detalle hasta el gran plano de conjunto, está en contradicción total con el "encuadre" proscénico (al estilo de Méliès, por ejemplo), que se detiene (en el teatro, necesariamente; en los primeros filmes, por convención) en el "plano de cuerpo entero", si cabe decirlo así; 2) frecuentes reencuadres de acompañamiento dan al espacio profílmico una flexibilidad cuya *naturaleza* si no su amplitud resulta idéntica a la que le confiere Welles; 3) una de las figuras dramáticas gratas a Welles y a Wyler, la que consiste en suplir en el seno del plano-secuencia

20 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo I, pp. 139-144.

21 Para un examen minucioso de la *Weltanschauung* baziniana, véase Annette Michelson, "The politics of illusionism", en *Artforum*, nº de setiembre de 1972.

la función separadora del campo-contra-campo colocando un personaje frente a la cámara en plano detalle, con la espalda vuelta a su interlocutor para mostrarnos (por ejemplo) el "tormento interior" que sin que este último lo sepa puede leerse en el rostro de aquél (cf. especialmente el famoso plano-secuencia en un decorado de cocina entre George Amberson y su tía Emily, en *The Magnificent Ambersons*): pues bien, esa figura ya está perfectamente constituida en los filmes de Gesnier con los "apartes" de Koerner, el pérfido tutor de Pauline, que a menudo viene a colocarse cerca de la cámara, dándole la espalda a los otros personajes, para mimar sus "verdaderos" sentimientos (alegría maléfica, mientras su maquinación se desarrolla; desolación, cuando ésta es desbaratada). Ahora bien: 1913 es también el año de *Judith of Bethulia* y de *Cabiria*, es la época por excelencia de la constitución de los códigos ilusionistas-narrativos básicos; y *The Perils of Pauline* —incluso si, como ya indicamos, puede aparecer como una especie de "destrucción por afán de superar" los códigos dramaturgicos de Griffith— no deja por ello de participar en esta constitución de los códigos de la transparencia. Welles, Wyler y sus émulos (en el caso de Renoir sucedía algo muy diferente, a pesar de las apresuradas aproximaciones que hace Bazin), si bien cuestionaban normas estilísticas que desde hacía una treintena de años habían privilegiado los *raccords* de continuidad como garantías de la linealidad y de la transparencia, no hicieron más que reactivar otras modalidades por las que esos mismos principios rectores ya se habían instituido entre 1900 y 1915. Pero este es solo uno de los campos en los que *El ciudadano* pudo, durante tanto tiempo, aparecer como una obra innovadora. Ahora examinaremos otros.

Antes de establecer la lista de los *partis pris* de la escritura de Welles en *El ciudadano* para tratar de determinar su función primaria, queremos evocar brevemente, sin embargo, los sobreentendidos ideológicos de la "vertiente diegética". Separar de esta manera "el guión y su realización" puede parecer contradictorio dentro de una perspectiva analítica que impugna la dicotomía fondo/forma, considerada por nosotros como una concepción mecanicista, disimuladora de todas las realidades "textuales", como un obstáculo para cualquier lectura en profundidad. Pero, por una parte, solo de una manera provisional hemos de practicar tal escisión heurística —con la intención de mostrar qué es lo que determina que significados y significantes obedezcan a un mismo sistema ideológico—; y, por otra parte, las modalidades específicas que aquí reviste el "mensaje diegético", que es reducible a los meros diálogos y se lo puede traducir, por ejemplo, a una emisión radiofónica sin que se pierda ninguno de sus rasgos

pertinentes (un pasaje mudo, como el *travelling* hacia los arcos que muestra el gesto de desaprobación de un maquinista mientras Suzan Alexandre canta en escena, es perfectamente redundante en el plano narrativo: ya tenemos amplias informaciones verbales que establecen la mediocridad del talento de Suzan); por último, tales modalidades constituyen el fiel reflejo de las etapas (consagradas) en el trabajo de Welles y de Mankiewicz (guión-adaptación-*découpage* *) y corresponden al tipo de lectura que el filme solicita y, en la práctica, recibe.

El retrato de Kane trazado en el curso del extenso simulacro de noticioso que preludia la encuesta del periodista Thompson, está fuertemente connotado como correspondiente a la falsa y estéril objetividad periodística. Sin embargo, esta banda presenta ya los elementos de la "contradicción" en forma de enigma (¿Kane fue un fascista, fue un comunista?) que el filme se propone implícitamente descifrar e incluso dialectizar. Muy rápidamente, no obstante, esta contradicción resulta en cierto modo desplazada; sus determinismos socioeconómicos están apenas esbozados y, sobre todo, reducidos a una especie de fatalidad —"la maldición del dinero"—: Kane: *You know, Bernstein, if I hadn't been very rich, I might have been a really great man. Thatcher: Don't you think you are? Kane: I think I did pretty well under the circumstances. Thatcher: What would you like to have been? Kane: All the things you hate.* En revancha, son privilegiados los determinismos privados de orden "psicoanalítico": Leland: *Love... that's why he did everything. That's why he went into politics. It seems we weren't enough. He wanted all the voters to love him too. All he really wanted out of life was love. That's Charlie's story. How he lost it. You see, he just didn't have any to give. Oh, he loved Charlie Kane, of course. Yeh. Very dearly. And his mother. I guess he always loved her.* Este desplazamiento está legitimado (al mismo tiempo que queda descartada toda lectura "irónica" de este discurso) por el hecho de que la réplica que acabamos de transcribir es atribuida a aquel que desempeña ante el

* "En francés, se habla de *découpage* técnico o, simplemente, de *découpage*. Es una palabra que tiene varios sentidos. En la práctica cotidiana de la producción, un *découpage* es un instrumento de trabajo. Es el último estadio del guión, aquel que lleva todas las indicaciones técnicas que el realizador juzga necesario escribir, es lo que permite a sus colaboradores seguir sus indicaciones sobre el plano técnico y preparar su trabajo con respecto al del realizador. Por extensión, pero siempre en el plano técnico, el *découpage* es la operación que consiste en *découper* una acción (relato) en planos (y en secuencias) de manera más o menos precisa, antes del rodaje. Sin embargo, solo en francés existe una palabra para designar esta operación. Si el cineasta norteamericano, italiano o español tiene necesariamente una palabra (*shooting script*, *copione*, *guión técnico*) para designar el guión definitivo, hablan solo de "escribir" o de "establecer" ese guión: es un estadio como otro en la elaboración de un filme. Con más razón aun, el tercer sentido de la palabra *découpage*, que deriva del segundo, corresponde a una noción que solo existe en francés. No se trata ya de tal o cual estadio de la escritura previa de un film, de tal o cual operación técnica, sino de la factura más íntima de la obra terminada." (Noël Burch, op. cit., "Praxis del cine".)

magnate el papel de conciencia infeliz, aquel al que se le debe el único enunciado de la contradicción vivida por Kane/Hearst en su dimensión histórica: Leland: *You used to write an awful lot about the workingman (...). He's turned into something called organized labor. You're not going to like that one little bit when you find out it means your workingman expects something as his right and not your gift, Charlie, when your precious underprivileged really get together - oh boy, that's going to add up to something bigger than your privilege, and then I don't know what you'll do. Sail away to a desert island probably, and lord it over the monkeys.*

Y sobre este campo histórico propiamente dicho una —lo menos que cabe decir— extraña "dialectización" tiende a imponerse. La única alusión directa a la guerra hispano-norteamericana —fomentada en gran parte por la prensa Hearst (Bernstein: *I guess Mr. Leland was right, that was Mr. Kane's war. We didn't really have anything to fight about*)— es inmediatamente corregida mediante una observación cuyo chauvinismo compensador no es quizás tan irónico como el pintoresquismo del personaje de Bernstein podría llegar a sugerir ("paradojas" como ésta constituyen una de las grandes constantes del filme): *But do you think if it hadn't been for that war of Mr. Kane, we'd have the Panama Canal?*, observación ésta que debe conectarse con la que hace un periodista cuando se lleva a cabo el inventario final de los tesoros acumulados por Kane: *Well, at least he brought all this stuff to America.* Pero —como dijimos— estos aspectos de la intervención de Hearst/Kane en la escena pública solo son presentados periféricamente: lo esencial del relato (sobre todo por el hecho de que prolongadas secuencias continuas forzosamente tienen un peso específico mayor que "sintagmas seriados" —Metz— que presentan fragmentos separados de una acción "vista a vuelo de pájaro") reside en la descripción de su vida privada, descripción que evidentemente tiene por objeto mostrar cómo el "destino" de Kane fue determinado por la búsqueda del paraíso perdido infantil (uterino), es decir de "Rosebud": Bernstein: *Maybe that was something he lost. Mr. Kane was a man who lost everything he had...* Periodista: *Mr. Kane was a man who got everything he wanted and then lost it. Maybe Rosebud was something he couldn't get or something he lost.* Esta hipótesis, sugerida con insistencia —y que la última imagen del filme confirmará solemnemente— es inmediatamente objeto, sin embargo, de una desmentida en nombre de una metafísica de la "interconexión de todas las cosas" —que funciona como prueba de la "novedad formal" del filme—: *Anyway it wouldn't have explained anything. I don't think that any word can explain a man's life. No, I guess Rosebud is just a piece in a jigsaw puzzle, a missing piece.* Este motivo del rom-

pecabezas —ilustrado incansablemente por Suzan en la amplia sala de estar de Xanadu— garantiza la apariencia de *sistema homólogo de relaciones* (Eco) que adopte el filme: las contradicciones "insondables" de la vida de Kane (pero su "misterio" se da al mismo tiempo por resuelto con la imagen del pequeño trineo ardiendo) serían homólogas de una estructura narrativa que se presenta —y durante mucho tiempo ha sido implícitamente aceptada— como *no-lineal*, vale decir como dialéctica. Ahora bien: esta narración desmultiplicada no es contradictoria, sobre todo no es dialéctica, y ni siquiera es ambigua, porque *todo en ella tiende de manera ineludiblemente unilateral a acreditar cierta cantidad de mitologías perfectamente aceptables para la ideología dominante*: que los ricos son tan infelices como los pobres, que los grandes efectos (públicos) tienen causas pequeñas (privadas), que un gran plutócrata es "a pesar de todo" un gran hombre, mientras que sus mujeres son fútiles y neuróticas (los retratos de mujeres y de relaciones inter/intra-sexuales esbozados en este filme, son congruentes en todos sus aspectos con la tipología de Hollywood —la madre frustrada y posesiva, la aristócrata limitada que no comprende para nada el "despotismo ilustrado" de su marido, la proletaria "fresca e ingenua" quebrada por un monstruo sagrado y entregada al alcoholismo—; en cambio, la imponente virilidad, la complejidad impenetrable de Welles/Kane se opone complacientemente a la futilidad caricaturesca de su entorno masculino —Bernstein, el judío cómicamente excitado; Thatcher, el puritano rígido; Leland, el intelectual idealista y bebedor—).

Examinemos ahora de qué manera ese conformismo fundamental —que apenas permite distinguir este filme, *considerado como una pieza de radioteatro*, de otros que, por ejemplo, pronto harían la fortuna del co-guionista Mankiewicz (pensamos especialmente en *All About Eve*)— está oculto por una estilística que ha podido aparecer durante algún tiempo —hecho perfectamente normal— como un *new sound* en la historia del cine y que ha dado origen a toda una escuela americanista que va de Kazan, Losey y Aldrich a Arthur Penn y Ken Russel.

Al comienzo del trabajo de Welles y de Toland encontramos cierta cantidad de *partis pris*, que cabe definir con bastante claridad. He aquí —a nuestro parecer— las principales:

1) la díptica *plano-secuencia/puesta en escena en profundidad*, ya evocada;

- 2) (estrechamente vinculado con lo anterior) *efecto de perspectiva exagerada* (fuerte oposición de magnitudes entre el plano delantero y el plano trasero) por la sistemática utilización del gran angular no-deformante, elaborado por Toland;
- 3) *frecuentes contrapicados* (que ocasionan la famosa "innovación" de los cielorrasos construidos);
- 4) *iluminaciones a contraluz* insólitamente enfáticas;
- 5) *fundidos-encadenados "detenidos"*;
- 6) *encabalgamientos y multidireccionalidad de los diálogos*;
- 7) *efectos de eco exagerados* en todas partes donde puede justificarse el espacio del decorado (sala de proyección, biblioteca municipal, Xanadu);
- 8) *montaje con efectos* (rima, elipsis-sorpresa).

Ya hemos indicado por qué el *plano-secuencia de por sí* no se opone para nada a los códigos de la transparencia; y las largas exégesis que le dedica Bazin, verdadero teórico de la transparencia, no pueden menos que confirmar nuestras afirmaciones (lo cual, por supuesto, no significa que el plano-secuencia, así como el campo-contracampo o cualquier otra figura, no pueda inscribirse dialécticamente dentro de un trabajo destructor e ideológicamente crítico —véase, sobre todo, el análisis adjunto de *Gertrud*).

También hemos hablado de la concomitante "remisión al gusto actual" del aporte cinematográfico al que procedieron Welles, Wyler y sus émulos. Sin embargo en este caso será útil una ilustración en la medida en que también constituirá un primer ejemplo de la manera en que Welles y Toland, sin hacer mella en la integridad de los códigos narrativos y dramáticos (y *a fortiori* sin el menor intento de reestructuración de los parámetros que los componen), pudieron forjar un estilo que asombró a tres generaciones de cinéfilos recurriendo al sencillo expediente de *amplificar sistemáticamente* esos mismos códigos. La primera secuencia en *flash-back* —la partida del pequeño Charles de la casa de sus padres, repentinamente convertidos en millonarios— está filmada desde dos ángulos opuestos: uno dirigido hacia la ventana detrás de la cual Charles juega en un paisaje nevado; el otro, vuelto hacia el fondo del cuarto desde el umbral exterior de esa ventana. Por primera vez se pone aquí ampliamente en evidencia el efecto de exagerada disminución de la estatura ni bien un personaje se aleja de la cámara. La principal "víctima" de ese fenómeno es el señor Kane padre, cuyos alejamientos corresponden a la ascendencia reafirmada de su mujer durante esa discusión con Thatcher, representante del banco que, a pe-

dido de la señora Kane, vino para que le confiaran la educación del niño. Tales correspondencias "psicologistas" eran moneda corriente desde hacía más de treinta años (se encuentran ejemplos de ellas en Gasnier, pero también en Sjöström, en Murnau, en Leni, etcétera), *pero nunca habían sido tan marcadas las oposiciones de magnitud*, de donde surge la aparente novedad en *El ciudadano*. El único cambio de plano que interviene en esta secuencia ofrece una ilustración múltiple de ese procedimiento dramático: el padre se aleja hacia la ventana para cerrarla (con el objeto de eliminar los gritos de Charles, que juega afuera), mientras que en el primer plano Thatcher expone los términos del documento que prevé el porvenir de Charles. Durante esa lectura, la madre, por primera vez, se aleja también hacia la ventana, pero su "predominio" se restablece casi inmediatamente duplicándose mediante un *raccord* de 180° y un ataque de plano que la muestra de cara en primer plano (el marido nuevamente se encuentra lejos en el fondo) en el preciso momento en que vuelve a abrir con gesto decisivo la ventana para llamar a su hijo. La violenta oposición de tamaño entre los planos, el *raccord* sobre ese movimiento cargado de sentido, así como el empleo de la figura "en un aparte" ya descrita, participan todos de esa amplificación de los códigos de la "expresión". La madre llama ahora a su hijo y luego, sin darse vuelta, prosigue enseguida dirigiéndose al banquero: *Go on Mr. Thatcher*.²² Esta manera de mezclar las "direcciones" de las réplicas que hemos señalado con la cifra 6 en nuestra lista de *partis pris* responde a una doble función: refuerza la ilusión "naturalista", sin dejar por ello de participar en la estilización ostensiva del filme, puesto que tales "contrapuntos" permiten ritmar el diálogo (por supuesto, es el mismo rol que desempeñan las conversaciones superpuestas —por ejemplo, cuando Kane hace su instalación burlesca en las oficinas de *The Enquirer*—, así como ciertos procedimientos verbales tales como la costumbre de Kane y de su ambiente de tratarse de "Mister" con un ritmo más o menos obsesivo).

Apuntemos también que en el momento en que la madre llama a su hijo, la música atronadora de Bernard Harmann retoma su insistente estribillo. También en este caso estamos ante la amplificación de una codicidad perfectamente registrada, por la vía bastante elemental de una superación del umbral habitual de la "discreción" y por una exageración de lo patético.

²² Contra-campo del primero: la afirmación de Bazin según la cual Welles elimina "las manipulaciones" del montaje es una grosera simplificación como lo atestiguan también los primeros planos de la madre y luego del trineo en la nieve con los que termina esta secuencia, después del incidente con Mr. Thatcher... y, por supuesto, la utilización sistemática de los más vistosos efectos de montaje narrativo.

Las iluminaciones en claroscuro desempeñan un papel análogamente doble: "restituyendo" efectos de contraste "naturales" mediante una acentuación marcada de ciertos parámetros de los códigos de iluminación habituales, desembocan en un paroxismo del acontecimiento mínimo y en la estilización espectacular. Esto resulta particularmente evidente en las secuencias de la biblioteca que encuadran a ese primer *flash-back*, y donde por lo demás se juntan casi todos los *partis-pris* que mencionamos, sobre todo el del contra-picado, verdadero paradigma del agrandamiento por el hecho de que "agrandar", psicológicamente, todas las formas, todos los gestos. Señalemos, por último, el procedimiento que consiste en operar una "detención" en medio de los fundidos encadenados, de manera que las dos imágenes siguen estando superpuestas durante algunos segundos, magnificando, desplegando de ese modo la función "evocadora" de esa señal del *flash-back*.

Cabría objetar que todas estas estilizaciones concurren para designar los artificios de la puesta en escena y, por lo tanto, constituyen una especie de "denuncia del proceso de producción", una "teatralización" dotada de un valor de "distanciamiento". Esto entraña una concepción mecanicista de la desconstrucción, que no tiene en cuenta el condicionamiento implícito en la institucionalización de los códigos. Amplificados de ese modo, éstos solo funcionan con mayor eficacia (como prueba de ello nos remitimos a la enorme influencia ejercida por *El ciudadano* sobre el cine comercial de postguerra, frente a la represión de que siempre fueron objeto los filmes realmente innovadores —como los de Dreyer—). Lo que determina que el conjunto de los *partis pris* que operan en *El ciudadano* converjan solo en un *estilo* disimulador de las funciones códicas, es su carácter *iterativo*. Mientras que en *Caligari*,²³ por ejemplo, incluso si los *partis pris* son apenas objeto de una organización sintagmática comprehensiva, aparecen con formas *sistemáticamente variadas*, lo cual tiene como efecto perturbar el funcionamiento de los códigos y provocar su crisis, precisamente porque la noción misma de código se funda en un funcionamiento sincrónicamente invariable, en una relación fija entre significado y significante. A partir del momento en que los *partis pris*, por más excéntricos que sean, toman el modelo de funcionamiento códico, no

23 A menudo se ha evocado al expresionismo a propósito de *El Ciudadano*. Y, ciertamente, ese filme se aproxima superficialmente al proyecto de "exteriorizar las realidades ocultas" característico de aquél: algunos de los procedimientos que utiliza recuerdan explícitamente a los del teatro expresionista. Pero, por una parte, es necesario no olvidar que para los sustentadores de esa estética las "realidades ocultas" eran espirituales, cósmicas, o bien —en las piezas prebrechtianas de Kaiser y de otros— sociales y políticas. Welles se aleja del expresionismo por su psicologismo, y se coloca en las antípodas de *Caligari* por su rechazo (en este filme, al menos) de todo cuestionamiento de la linealidad codificada.

hacen más que reforzarlo. Y es justamente ese tipo de "homofonía" el que logra el trabajo del joven Welles en su primer filme.

Categoría c

Hay pocos filmes que podrían servir tan perfectamente para ilustrar esta categoría. Sucede que en *Gertrud* se produce un doble movimiento de "afichaje" de las funciones códicas e inmediata entrada en crisis de éstas, movimiento tanto más radical por cuanto se ejerce con respecto a un texto cuya sobredeterminación ideológica parece *a priori* tan evidente.

Durante mucho tiempo se consideró que lo esencial del filme, en el plano de la escritura, residía en su construcción en "planos secuenciales", y de ese modo el interés del filme se centraba principalmente en los movimientos de cámara, los encuadres y la duración de los planos.

Es indudable que estos son componentes fundamentales de su discurso formal, pero es en las "fallas", en las rupturas que articulan ese sistema donde se puede percibir el eje central del trabajo de desconstrucción que atraviesa la obra. El filme entraña, por cierto, una cantidad muy reducida de cambios de plano, pero cabe afirmar que Dreyer logra en él una organización de ese parámetro que se cuenta entre las más radicales que hayan existido, y que si *Gertrud* nos parece incluido dentro de ese escaso número de filmes que en la historia del cine realizaron un verdadero trabajo crítico con respecto a los códigos dominantes, ello se debe especialmente a esa "maniobra de montaje" dentro de un texto filmico en el cual siempre se consideró secundario cualquier combinación sintagmática.

Desde los comienzos del cine, todo el esfuerzo del discurso ideológico estuvo dirigido a ocultar la discontinuidad propia del desfile de la banda cinematográfica. Recordemos que en aquel momento se constituyeron las leyes de orientación espacio-temporales, surgidas de la necesidad de transponer a esa nueva escena las concepciones figurativas del teatro clásico occidental y de la novela del siglo XIX. Uno de los principales garantes del discurso lineal será, por supuesto, la "invisibilidad" del cambio de plano, y precisamente esta función de ocultación se encontrará desnudada, desmascarada en *Gertrud*. Dreyer varió sistemáticamente el modo del cambio de plano; cada uno de esos modos, o casi todos, se definen por una reunión original de rasgos distintivos; y en el caso

de que, excepcionalmente, uno de esos modos se repita, lo hará cumplir una función totalmente distinta dentro de la cadena, constituyendo una amplia y compleja red de oposiciones. Entendemos por "modo de concordancia" el conjunto de rasgos distintivos tales como la dirección de entrada y salida del campo, *elipsis/raccord* en continuidad, etcétera. De este modo, puede comprobarse una oposición entre un *raccord* en el que, habiendo dejado a Gertrud en P.A.M. a la izquierda del cuadro, se la retoma en el espejo avanzando de derecha a izquierda para "volver a entrar" finalmente por la izquierda del cuadro —más tarde saldrá a la derecha del espejo y volverá a entrar a la izquierda del cuadro—. Se observa un ejemplo de simple diferencia entre un *raccord* que yuxtapone una salida a la derecha y una entrada a la derecha, y otra que yuxtapone una salida a la izquierda y una entrada a la derecha. Por supuesto, una permutación de los personajes constituye por sí misma una diferencia —recordemos por lo pronto lo que afirmábamos más arriba: salvo alguna excepción particular, un modo dado no se repite nunca—.

Pero quizás el ejemplo más tajante de esta estrategia lo constituye la utilización del campo-contra-campo: en el curso de lo que cabría denominar el primer "acto" * del filme, se produce una conversación —capital para la continuación del relato— entre Gertrud y su marido:

Gertrud. —...el vacío que yo dejaré sería una insignificancia.
Marido. —¿Hay otro?
Gertrud. —Piensa lo que quieras.
Marido. —¿Amas a otro?
Gertrud. —Sí.
Marido. —¿Ya está hecho?
Gertrud (off): —No.

Todo este diálogo está filmado en el modo de campo-contra-campo, figura que de esa manera queda "exorcizada" hasta la última secuencia en la que reaparece brevemente en el momento de los adioses finales entre Gertrud y su ex compañero de estudios. El campo-contra-campo es evacuado sistemáticamente del filme, con la sola excepción, pues, de esos dos momentos privilegiados en los que interviene una adecuación "dramatúrgica" única, en los que el significante mantiene con el significado la misma relación de "sujeción", de imbricación, que estudiamos más arriba. Pero si la utilización que Dreyer hace de esta figura en nada difiere de por sí de la que caracteriza al cine fuertemente codificado —ais-

* La palabra "acto" está utilizada aquí en su acepción teatral. (N. del T.)

lar a los interlocutores alternativamente— en su caso se trata sin embargo de hacerlo para aficharla mejor precisamente en cuanto figura codificada.²⁴

Como se sabe, el *raccord* de mirada se encuentra íntimamente ligado con la noción de campo-contra-campo: prácticamente es la condición *sine qua non* para que éste se realice. Ahora bien: mediante un doble rechazo del *raccord* de mirada y del espacio tridimensional que él implica, se descubrirá esa designación/desconstrucción característica del filme. Porque —dejando de lado los dos momentos privilegiados que acabamos de evocar— el filme está rodado siguiendo como regla la frontalidad más estricta como una serie de sainetes, de cuadros escénicos, lo cual no puede menos que hacer resaltar el carácter excepcional de los dos intercambios en campo-contra-campo. Pero ese doble rechazo será continuado por otro *partis pris* igualmente riguroso: en el curso de las conversaciones, a veces extensas, que se producen en el centro de esos cuadros, los personajes (casi) nunca se miran. En cuanto a la estricta frontalidad que domina la organización de las tomas, y que es el correlato de esa tendencia de los personajes a ubicarse "lado a lado", cabe ver en ella cierto retorno a esa frontalidad primitiva que el equipo de *Caligari* ya había resucitado en 1919 (cf. p. 73 de este artículo) para atacar a los códigos recién instituidos de la transparencia. El filme primitivo "tipo" se componía de una serie de cuadros, cada uno de los cuales constituía de por sí una red de significantes que era preciso captar y leer como tal —la pantalla era entonces solo una pura superficie por recorrer, un poco como hay que hacerlo con los cuadros propiamente dichos. Se advierte perfectamente de qué manera esta concepción reactivada del espacio "primitivo" (teatral) se articula en *Gertrud* con esta evacuación del campo-contra-campo, articulación que adquirirá una especie de relieve suplementario mediante una nueva operación de afichaje/desconstrucción: en efecto, es notable la presencia casi constante en la imagen de una especie de duplicación del cuadro filmico, de una representación de la profundidad (cuadros, tapicería, espejos, chimeneas) inscrita dentro de un espacio que a su

²⁴ En lo que concierne más específicamente a la utilización del campo-contra-campo dentro del cine que responde a los códigos dominantes, se trata de centrar la mirada unas veces en aquel que, en la pantalla, "tiene la palabra" (o, incidentalmente, la recibe), de transformar al espectador en canal único por el que todo intercambio tiene que pasar necesariamente, de transformarlo en "actor" privilegiado dotado del poder de estar allí sin ser visto. Es posible que sea precisamente en el campo-contra-campo donde se encuentre la piedra angular del discurso ilusionista del cine: lugar único de las relaciones entre el espectador y personajes que —sin dejar de dirigirse a él— le ofrecen una escena en la que pueda realizar su deseo, porque es por cierto él (el espectador) el único de los tres que puede "ser" otro sin dejar de ser él mismo. Por lo demás, aquí se podría descubrir la base fundamental del proceso de la fantasía. Es muy evidente que el cine se presta de manera especialísima para esta operación cargada de consecuencias ideológicas.

vez está voluntariamente achatado (aquí es donde el "afichaje" adquirirá todo su sentido).

Esta problemática se encuentra como *puesta en escena* en la gran secuencia de la fiesta en honor del poeta Kaerlingen —que, por lo demás, contiene numerosas excepciones privilegiadas a los principios generales que estamos describiendo—, cuando ese fondo del decorado que tan definitivamente clausuraba el fondo de la escena desde las primeras imágenes se abre por primera y única vez con la instalación del piano, preludiando el único acontecimiento "dramático" del filme: el desmayo de Gertrud.

De este modo se encuentra designada (siguiendo los pasos de *Caligari* y de Vertov) la problemática central del espacio pictórico-filmico, proyección de los rasgos distintivos de la profundidad sobre una superficie plana (la pantalla).²⁵ Y por cierto esta problemática es la que se encuentra en el centro del trabajo que se realiza en *Gertrud*, porque lo que aquí entra en crisis es la llave maestra del edificio ilusionista, de la presentación del espacio profilmico como "presente", de la ocultación del carácter representativo del espacio filmico, así como del proceso por medio del cual éstos comunican.

Esta empresa se cumplimenta finalmente con la adjunción de una última estrategia a la estricta combinatoria establecida por Dreyer: los extensos momentos de frontalidad, de rigurosa inmovilidad, están conectados —estaríamos tentados de decir "puntuados"— por movimientos de cámara muy amplios, que constituyen una especie de intermedios durante los cuales se efectúa como una nueva redistribución de personajes en el espacio. Subrayemos que el sentido que adquiere aquí la palabra "intermedio" solo en muy escasa medida tiene un valor figurado, porque esa función resulta confirmada por otro *partis pris* concomitante, a saber que durante sus desplazamientos los personajes nunca se hablan sino que se dedican exclusivamente a la recomposición del cuadro, como si buscasen una nueva escena para decir la continuación de su texto. Estos movimientos de cámara están estrictamente guiados por los desplazamientos de los personajes, principio que se respeta a todo lo largo del filme con un rigor casi maníaco; pero de ello resulta, también en este caso, la inscripción explícita de ese parámetro en la vasta red formal del filme, porque, si bien se conforman escrupulosamente a la "letra" del papel que les está reservado en los

filmes más fuertemente codificados, el hecho de que aquí se encuentran tomados en un discurso cuyo efecto primario es la entrada en crisis de esos códigos (efecto que comprueban ante todo aquellos para quienes el filme es ilegible, insoportable), por el hecho también de su rareza y de su brevedad frente a los momentos fijos, por todo ello resaltan con un brillo que es cualquier cosa menos transparente y de ese modo se colocan entre los significantes de una "superficie textual" cuya principal característica consiste en hacerse cargo de los medios del discurso lineal para denunciarlos mejor.

Evocamos antes la aparente sobredeterminación ideológica del filme en el nivel estrictamente diegético. En efecto: la pieza de teatro "ibseniana" de donde está sacado el filme aparece como el colmo de la ideología fin de siglo, con su denuncia de las instituciones burguesas en nombre de valores como el Amor absoluto, la Poesía trascendente, la Ciencia desinteresada, etcétera. Pero consideramos que por el trabajo mismo que en él se realiza sobre los códigos el filme logra dialectizar, poner a distancia, el contenido ideológico de ese pre-texto, *producir sus contradicciones* (sobre todo entre el justo análisis de la condición de la mujer y el falso dilema en que la ideología encierra a la heroína). No resulta exagerado hablar de una actitud propiamente brechtiana frente a ese texto: todo contribuye a hacerlo "despojado", a quitarle su peso dramático, a poner en evidencia los hilos con los que está "armado". Ya hemos evocado el hecho de que los personajes se detienen para hablar, un poco como si debiesen recitar, y de ese modo transgreden las condiciones de credibilidad propias del discurso ilusionista. Pero se trata también del modo en que los actores recitan, con sus detenciones muy marcadas entre las frases, entre las palabras mismas, con esa enunciación monocorde casi desprovista de modulación expresiva, que origina ese extremo alejamiento que no puede dejarse de sentir con relación a un diálogo que todo contribuye a producir como superficie.

²⁵ Un análisis de ese filme partiendo de la problemática superficie/profundidad tal como se formula en Cézanne, pero también en Marx y en Freud; ese análisis, pues, seguramente habría de ser muy fecundo.

Pregunta 1) *Si es posible comprobar en la actualidad que un nuevo continente de conocimientos está surgiendo por la convergencia del psicoanálisis, la teoría de la escritura, la semiótica, las ciencias humanas, etcétera, ¿se puede actualmente saber si ese continente coincide con la teoría de la Ideología y de las ideologías que se encuentra en proceso de elaboración dentro del marxismo, o bien si la abarca o es abarcado por ella?*

Julia Kristeva: El materialismo histórico ha definido la *ideología* como *instancia* determinada por la economía (cf. *La sagrada familia, La ideología alemana, Tesis sobre Feuerbach, Manifiesto comunista*, varios artículos de Lenin sobre la cultura, etcétera), pero la *teoría marxista de las ideologías* no existe puesto que la *gnoseología* materialista solo se encuentra en sus comienzos. El reconocimiento de esta carencia es la condición indispensable tanto para el desarrollo ulterior del materialismo histórico como para la constitución de la *gnoseología* materialista que apunta a la aparición de ese nuevo "continente" de que usted habla.

La importante obra de Louis Althusser (*La revolución teórica de Marx; Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, N. Visión, nº 151, Buenos Aires, 1974, pp. 3-38) prepara el terreno para una nueva teoría de las ideologías; tanto sus adelantos como sus desvíos son

síntomas que deben ser descifrados antes de que pueda progresar la ciencia de las prácticas significantes. Este esbozo de la teoría de las ideologías puede resumirse esquemáticamente en algunos puntos que cabe considerar como adquisiciones firmes del materialismo histórico:

1) Elemento del par antitético real/ideológico, la ideología posee una existencia *material* porque: a) se modifica por la historia real (por la transformación de las relaciones de producción) y carece de historia propia; b) se deposita en aparatos ideológicos (de Estado) y c) informa las prácticas.

2) La ideología representa una "relación *imaginaria* de los individuos con sus condiciones reales de existencia", implicando "imaginaria", en este caso, *deformación y desconocimiento* de lo real.

3) La ideología posee una *coherencia interna* cuyo soporte en última instancia resulta ser el *sujeto* (de allí su engaño al *reconocerse* en la ideología o, si se quiere, de allí la función ideológica de *reconocimiento* contrapartida del *desconocimiento*).

Nunca resultará excesivo insistir en la justeza de tales posiciones en la medida en que ellas corresponden al *materialismo histórico*; por lo demás, cabe destacar sus lagunas en la medida en que omiten el *materialismo dialéctico*. Con más precisión:

La *materialidad* de la ideología es pensada como *exterior* al dominio específico, a la materialidad específica en la que se produce la ideología, a saber el *lenguaje* y de manera más general la *significación*. La ideología solo es reconocida como *material* en la medida en que se "encarna" en lo real o "deviene" lo real (determinación por la historia material, paso hacia los aparatos ideológicos: esto debe compararse con la tesis sartreana *praxis/práctico-inerte*). La significación resulta desconocida en su funcionamiento *material* propio: las "modalidades de la materialidad de las prácticas" ideológicas, a pesar de ser consideradas, no se plantean. Este desconocimiento (que también es ideológico) implica:

1) La suspensión de la lógica y de la historicidad propia de las formaciones llamadas ideológicas.

La frase de Marx: "(Las ideologías) carecen de historia, carecen de desarrollo, pero los hombres que desarrollan su producción material y sus intercambios materiales modifican, al mismo tiempo que esta realidad específica, igualmente su pensamiento y los pro-

ductos de su pensamiento" (*Ideología alemana*) es invocada para eludir la *lógica* específica de las formaciones ideológicas reduciéndolas a su *función* dentro de la historia social. Ahora bien, por el contrario, me parece que esta frase debe entenderse como *exigencia materialista* (sobre el fondo de la tesis X sobre Feuerbach: "El punto de vista del viejo materialismo es la sociedad burguesa, el punto de vista del nuevo es la sociedad humana y la humanidad social") pero también, y sobre todo, como necesidad de distinguir la *historia material* con respecto a la *historicidad* propia de las formaciones "ideológicas". La inteligibilidad de estas últimas corresponde a un doble registro: el de la lógica de la historia material (del materialismo histórico) y, al mismo tiempo, el de una lógica diferente, el de una historicidad diferente (Sollers habla de *historia monumental* diferente de la *historia cursiva*) que todavía habrá que precisar partiendo de nuevas categorías.

Por consiguiente, se puede decir que las "ideologías", en cuanto *ideologías*, se sitúan dentro del materialismo histórico que permite inteligirlas (determinación por el modo de producción y la lucha de clases). Pero las "ideologías" en su materialidad propia, es decir en cuanto *prácticas significantes*, "no tienen historia": debemos leer "el materialismo histórico no permite inteligirlas, su inteligibilidad debe ser buscada por medio de y dentro de la lógica de su funcionamiento específico, *semiótico*, partiendo de *nuevas categorías*" y teniendo en cuenta "toda la vida material y espiritual", como Lenin lo recordó incesantemente (cf. "De la importancia del materialismo militante", 1922).

Me parece que solo tal comprensión de la posición de Marx mantiene con claridad la necesidad de plantear la "ideología" como serie autónoma con respecto a la historia; cuando no sucede así, el dogmatismo vuelve a infiltrarse a escondidas.

Pero esta autonomía relativa solo puede ser pensada partiendo de una *ciencia* de la materialidad *significante* de aquello que se *presenta* como instancia ideológica dentro del materialismo histórico.

2) La confusión de la ideología con el lenguaje a expensas del sujeto.

Si el positivismo se desinteresa de los efectos ideológicos de la significación, es brindarle una coartada fácil caer en una tentación inversa (historicista, sociologizante y, en resumidas cuentas, mecanicista) que reduce el funcionamiento significativo a la ideología. La fórmula "toda ideología tiene como función (definitoria) 'consti-

tuir' a individuos concretos en sujeto" soslaya el hecho de que el sujeto está constituido "ya" en y por el significante, es decir en el lenguaje, y que no tiene que esperar "la categoría jurídica de 'sujeto de derecho'" ni para denominarse ni tampoco para constituirse. El sujeto solo es "interpelado" por la ideología en la medida en que ya lo está por el significante que lo representa para otro significante, con una dialéctica específica que convierte a otro en el Otro —dialéctica que ha sido trazada por Lacan.

El importante gesto de Althusser —inaugural para el marxismo— de convocar al sujeto en la teoría de las ideologías, implica a pesar de todo una preclusión de la materialidad del significante y por consiguiente del sujeto mismo, que se encuentra por lo tanto (en esta teoría) requerido —objeto de demanda— pero no admitido —no objeto de análisis.

Considero que ese gesto solo puede encontrar su valor científico con la condición de distinguir (con carácter operativo, metodológico) la ideología de la significación: en tal caso el significante puede convertirse en un objeto nuevo, pero que en última instancia es el objeto propio de la lógica dialéctica en cuanto lógica del materialismo dialéctico. En efecto, la ideología —como lo dice Althusser— corresponde al materialismo histórico, y por consiguiente la teoría de las ideologías solo intervendría en la confluencia entre ambos dominios dialécticamente distinguidos.

(La distinción dialéctica significante/ideología es tanto más importante cuando se trata de hacer la teoría de una práctica significativa concreta —por ejemplo el cine—. Reemplazar la ideología por el significante es, en este caso, no solo un error teórico, sino que conduce a un bloqueo del trabajo propiamente cinematográfico que resulta sustituido por discursos sobre su función ideológica.)

El reciente desarrollo de las ciencias de la significación: lingüística, psicoanálisis, semiótica, "ciencias humanas" en general, si bien se puede criticar su ideología, ha tenido el mérito de exponer ciertos "mecanismos" del funcionamiento significante, aquellos precisamente que la teoría de las ideologías todavía dejaba al margen.

Por debajo de la opacidad de la Idea hegeliana, cuya connotación idealista, metafísica, impregna al término "ideología" (puesto que no basta con plantear la idea como determinada por lo real para hacerla desaparecer; sería preciso, por el contrario, redistribuir el dispositivo mismo idea/real), las ciencias de la significación han

descubierto el lenguaje y los lenguajes en cuanto sistemas significantes. La lógica propia del sistema del parentesco (Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, 1949) o de la moda (Roland Barthes, *Le système de la mode*, 1967) o de la literatura (los trabajos de los formalistas rusos, y en la actualidad los de *Tel Quel*), la pintura, etcétera, en cuanto sistemas significantes son descubrimientos científicos objetivos que han herido la raíz de la concepción metafísica que considera a las formaciones significantes únicamente como ideologías (óptica marxista mecanicista) o como "ideas" (óptica filosófica trascendental), en suma como expresiones o como "inmanencias" que ya siempre están allí. Nuestra cultura está lejos de haber asimilado esta subversión radical de la metafísica que aportan las ciencias de la significación a través del "impío desmontaje" —como decía Mallarmé— al que someten a aquello que se presenta como "idea" o "ideología". Las resistencias opuestas a las investigaciones de ese "continente" semiótico, y más particularmente las resistencias opuestas a las implicaciones radicales, psicoanalíticas, de tales investigaciones, corresponden a aquellos hábitos metafísicos, ya se trate de los de la filosofía trascendental o de los del positivismo que cree en la plenitud de los significados (que cree en un sentido como sustancia que debe ser estructurada). Porque si bien los trabajos "estructuralistas", o más ampliamente, "semióticos" introducen una nueva forma de conocimiento, su radicalidad solo aparece a la luz del psicoanálisis del cual, en cierta medida, aquellos trabajos prepararon la renovación, y cuya intervención actualmente experimentan de manera recursiva.

Debe notarse que las resistencias ante este tipo de pensamiento son solidarias con las resistencias que se oponen al "arte", a la "literatura", al cine modernos, en la medida en que éstos también practican ese desmontaje material de los objetos en los que la metafísica se especulariza.

2) Usted ha demostrado que la tipología de las prácticas significantes es un gesto que anula de manera decisiva la concepción de la historicidad lineal. Puesto que esta tipología no se limita a constituir una "lista de los modos de producción", sin duda esta tipología debe ser practicada también como una topología. Topología de los puestos que cada una de aquellas prácticas significantes ocupa en el seno de una formación social tomada como estructura con una instancia dominante. ¿Cómo llevar a cabo esta tipología/topología? Pero, teniendo en cuenta que un modo de producción de

sentido se define por una relación precisa del sujeto con el sentido, ¿acaso esta tipología/topología no podría permitir que se escribiese una topología de los sujetos que comprendería: la diferencia que usted señala entre el sujeto de la ciencia y el sujeto del texto, lo que Lacan dice acerca del sujeto y del significante, lo que Althusser dice acerca de la relación (articulación) del sujeto con la Ideología?

Julia Kristeva: La lingüística, la antropología estructural, la semiótica han construido, partiendo de lo que se denomina "ideologías", sistemas significantes. Este proceder, si bien abre la posibilidad de una ciencia de las formaciones significantes, está cargado de consecuencias que limitan su perspectiva científica. Quiero decir que reemplazar *ideología* por *sistemas significantes* no solo implica el riesgo de separar el análisis de tales sistemas significantes de su relación con la historia y con el sujeto, sino también el de no poder elucidar nunca la *producción* y la *transformación* internas o externas de tales sistemas, si se los considera como sistemas de Un Sentido (en ese caso éste es el calco estructural de la Idea) presente para sí mismo en la presencia del Sujeto: las críticas, realizadas por J. Derrida, de las "ciencias humanas" afectan precisamente a ese punto. Me parece que el concepto de *práctica* *significante* quiebra tales limitaciones.

En efecto, encontramos en él la impronta de la dialéctica materialista condensada en la noción de *práctica*. Digamos rápidamente que si la tradición filosófica separa al *sujeto* de un *objeto* que le es exterior y que se presenta con un aspecto pasivo fenoménico, y que si la dialéctica hegeliana —a través de la *objetivación* que impone al concepto (subjetivo) en la Idea Absoluta (objetiva)— articula por primera vez el principio de la mediación (sujeto-objeto) como una *contradicción*, —la dialéctica materialista se apodera de ésta y, exponiéndola fuera de la Idea, plantea la categoría de *práctica*.

De esta manera la *práctica* se convierte (contra el desdoblamiento mecanicista y contra la homogeneización idealista —ciega para la materia objetiva—, o "materialista" —mecanicista, creyente en una materia inerte no informada por el sujeto y por consiguiente trascendental) en el lugar de la *contradicción* (identidad y/o diferencia) del sujeto y del objeto, del *sentido* y de la *materia*. La *práctica* es, pues, la bisagra donde se juega la relación del sujeto (y, por consiguiente, de sus "sistemas significantes") con su afuera o, si se quiere, con su *negativo*. No existe objeto que no esté ya dado en una *práctica* (del sujeto, *significante*), pero no hay sujeto que no se encuentre refundido, por la *práctica*, en el objeto en cuanto

éste es su *negativo*. Como vemos, la *práctica* es así el lugar dinámico de una *contradicción heterogénea* en la que se despliegan con su complejidad las leyes de la *producción* de las significaciones sin que éstas puedan ser alienadas en la superficie del Sentido (subjetivo) o en la de una objetividad (más allá del sujeto, trascendencia).

La "materialidad como humano-sensible, *práctica*" (Marx) y, conjuntamente la verdad (subjetiva) cuyo único criterio es la *práctica*: he aquí los dos polos sobre los cuales fue construida la teoría de la revolución marxista y más en general el materialismo histórico.

Sin embargo, *gnoseológicamente*, tales principios no podían encontrar un desarrollo sin una teoría científica del sujeto y de los sistemas significantes: por consiguiente, sin el psicoanálisis y la semiótica.

Así, la filosofía de Sartre referente a la *práctica* y a lo *práctico-inerte* (cf. *Crítica de la razón dialéctica*, 1960) asestó un golpe a la fenomenología reinante entonces, en la medida en que insertaba las matrices de la dialéctica materialista en el cuerpo extenuado de las doctrinas que públicamente daban la espalda a la historia. Llegada demasiado tarde para la clausura de la fenomenología —que solo podía rechazarla—, llegada demasiado temprano para la gnoseología materialista carente entonces de una teoría científica del sujeto y de la significación como para poder apoderarse de ella en un gesto que no fuese ideológico, la *reprise* sartreana de la categoría de *práctica* fue y sigue siendo un fracaso y su porvenir siguió siendo nulo por espacio de diez años.

La razón estructural contra la razón dialéctica estaba destinada a llenar ese contratiempo. *Las estructuras elementales del parentesco* (1949) ya se habían abierto un camino, la *Antropología estructural* (1958) acababa de aparecer: hacia 1961, el "estructuralismo" ya era admitido por los investigadores, aunque todavía no lo fuera por el público.

Por otra parte y paralelamente, desde 1952 el *psicoanálisis* abría nuevas perspectivas con la enseñanza de Lacan ("Discurso de Roma", 1953; "Discurso de Viena", 1955, etcétera).

Evidentemente resulta imposible resumir aquí la inmensa labor realizada por el psicoanálisis lacaniano y por la antropología estructural, y el nuevo impulso que esa obra produjo en la semiótica (adormecida desde la Escuela de Praga, desde el empantanamiento

de la Escuela de Viena y, de un modo distinto, del de la Escuela de Copenhague).

A ese itinerario agreguemos, hacia 1965, la desconstrucción intrafilosófica de la metafísica (también en sus aspectos científicos) operada radicalmente por Derrida (*De la gramatología*, 1967) y que permitió una nueva lectura de todo el trabajo científico del que acabamos de hablar.

Digamos, para resumir, que las ciencias y las teorías de la significación demostraron que la *práctica* es *significante* (ella se produce en el lenguaje) y que implica al *sujeto*.

La noción marxista de "práctica" convertida en el concepto de "práctica significativa" vuelve así a aparecer dentro del campo de la gnoseología materialista como *concepto* porque se encuentra *definida* por las aportaciones de las ciencias de las significaciones. Simultáneamente, ese concepto restituye a tales ciencias la dimensión materialista que las constituye y en torno de la cual giran.

Práctica —dentro del materialismo histórico— significa una actividad con vistas a un *producto*. Trabajo, para Freud (cf. *La interpretación de los sueños*, cap. 6: "El trabajo del sueño"), se acerca más a la concepción hegeliana dialéctica (no es "actus", sino que —puesto que implica la negatividad— es "desaparición retardada", "deseo refrenado"), si bien la acepción freudiana se distingue radicalmente de la ideología hegeliana en la medida en que deja suponer una dialéctica de lo heterogéneo (el "cuerpo" y el "sentido") cuyo lugar es precisamente el inconsciente que implica una subversión del sujeto.

El concepto de *práctica significativa* retoma esta acepción freudiana. Por consiguiente, designa una *operación* que corresponde a la dialéctica de lo heterogéneo (materia/sentido) y no a la del *acto* (que es el acto del entendimiento) del sujeto ya-allí. Con esta diferencia, empero: situado dentro de la gnoseología materialista, el concepto de *práctica significativa* inserta la *operación* de que se trata dentro de la historia material cuyo método es el materialismo histórico.

Situado dentro del materialismo histórico y *al mismo tiempo* dentro del materialismo dialéctico, el concepto de *práctica significativa* ilumina el hecho de que toda *práctica social* que posee una función ideológica es *significante*, que las condiciones de la *significancia* son condiciones sociales e inversamente, que las condicio-

nes y las funciones sociales (ideológicas) tienen como *otra escena* la producción de la *significancia*. Así, el materialismo histórico se abre a aquello que omite cuando se dogmatiza, a saber: la lógica dialéctica.

Dentro de esta perspectiva, considerar a las "artes", por ejemplo como *prácticas significantes* es —según creo— la única manera que permite considerarlas como formaciones socio-históricas sin dejar por ello de designar la especificidad del funcionamiento del sentido y del sujeto en ellas: sin reducirlas a la ideología, pero sin alienarlas tampoco como experiencias subjetivas-patológicas (lugares de esquizofrenización) o estéticas (lugares del puro imaginario y del goce narcisista). Las-"artes"-como-prácticas-significantes quiere decir que son *también* todo eso, más otra cosa: lugares de la contradicción histórica, participaciones en la historia social.

Si el mito, la poesía o el cine son *prácticas significantes*, entonces estudiarlos como tales significa que sería preciso detallar en cada caso concreto la relación específica del sujeto con el sentido dentro del proceso de la *práctica* como lucha de los contrarios: la transformación, la destrucción-construcción específicas que experimentan el "sujeto", el "sentido" y el "objeto" dentro del proceso de la *práctica*.

Este punto de vista entraña una tipología de las *prácticas significantes* de acuerdo con las modalidades de la construcción-destrucción del sujeto y del sentido dentro de la *práctica*. Tal tipología no coincide con la teoría de los "géneros" (epopeya, novela, poema) ni con la división de las "artes" según su material (literatura, pintura, escultura, música, danza, cine), incluso si esa tipología debe tenerlas en cuenta. Porque deja de lado, ante todo, la concepción clásica de la llamada función artística, que solo es destacada por la ideología en la medida en que esa función produce "objetos". La tipología es tipología de las *prácticas*, del trabajo productor, y no de los productos. Si esta tesis no es debidamente estimada, ineludiblemente se vuelve a caer en una reconstrucción de la metafísica: reducción de las *prácticas significantes* a lo que puede decirse de sus productos ya sea como "ideologías" o ya sea como "obras" (las terminologías marxistas o psicoanalíticas no tienen el poder de evitar tal reduccionismo).

Por el contrario, si se considera por ejemplo la "literatura" como "práctica significativa", se tendrá que atravesar sus aspectos ornamentales ("creación de obras") o funcionales (ideológicos) para poder, precisamente, *analizarlas*. Hablaremos entonces de *texto*

como de un tipo de práctica significativa y se indagará de qué manera, dentro de esa práctica significativa, el sujeto se hace y se deshace (pulsión de muerte, sublimación) al hacer-deshacer la significación del texto. Las "categorías" lingüísticas y psicoanalíticas pueden servir aquí como jalones para trazar las líneas de fuerza de esa topología que representa la apertura operada por la práctica significativa específica, la cual no es más que esa apertura (sin que sea posible reducirla a aquellas "categorías" substancializadas).

Quedará establecido, entonces, que en la práctica significativa "texto" el sujeto no solo se encuentra escindido en y por el significativo (como lo plantea Lacan a partir de la tópica freudiana del inconsciente, y como lo está todo sujeto) sino que también se encuentra constantemente amenazado por lo que cabe denominar una pulsión de autodestrucción como condición previa para la sublimación, es decir para el trabajo en el sentido de la "negatividad" y de la "puesta en forma" que ese concepto entraña. En esto, el "sujeto" del texto conoce la psicosis (que se caracteriza por la preclusión del sujeto y de lo real), pero emerge de ella y la domina en una práctica que no puede ser sino social.

En la medida en que esa práctica es una práctica del *significante*, el sujeto del texto se distingue también del sujeto de la ciencia que ha podido ser definido como precluido (de tipo psicótico) en el sentido de que, en su práctica metalingüística, falta su sumisión al significativo. También difiere del sujeto de la *ideología* cuyo desconocimiento-reconocimiento se sitúa en lo imaginario del "yo" y se estructura como una neurosis de transferencia. El sujeto del arte es efectivamente tal sujeto ideológico, pero el sujeto de la *práctica significativa* "texto" no lo es: con otras palabras, el "artista" participa de la ideología fuera de su práctica, pero su práctica es un lugar específico que debe ser distinguido de la ideología y de la ciencia.

Semejante tipología de las prácticas significantes se organiza como una serie cuya historicidad es específica, relativamente autónoma con respecto a la historia lineal, y que se cruza con ella. De este modo, los datos antropológicos recientes nos permiten emitir la hipótesis de que en las comunidades primitivas cuyo modo de producción es el denominado "de comunidad aldeana" (cf. "Acerca del 'modo de producción asiático'", Ed. Sociales, 1969; M. Godelier, "Prefacio" a *Sur les sociétés précapitalistes*, textos escogidos de Marx, Engels y Lenin, Ed. Sociales, 1970), el débil desarrollo de los medios de producción y por lo tanto del dominio de la naturaleza y de la sociedad está acompañado por prácticas significantes que

apuntan a que el sujeto experimente la prohibición principal (la del incesto) como límite, constricción suprema, ley fundamental que a la vez lo *constituye* y lo *anula*: a que experimente la prohibición (del incesto) como *sagrada* (de donde: iniciación, chamanismo, etcétera). Mientras que el llamado "modo de producción asiático" elude lo "sagrado" al desplegarlo en una actividad sociohistórica: el sujeto se destruye en la práctica de la igualdad social en el transcurso de las grandes construcciones comunitarias (irrigaciones, etcétera) protegido por una jurisdicción igualitaria: ni el "arte" ni lo "sagrado" son, porque son a la vez una práctica *política*. Por el contrario, sería necesario poder establecer con precisión de qué manera el modo de producción capitalista, a partir de su aurora griega, ideologiza la práctica significativa denominada "artística" (poesía, música, etcétera) y exige que se evite —en la representación que de ella se forja la sociedad, pero también en la propia ideología de los "artistas" —el cuestionamiento del sujeto y del sentido en esa práctica significativa, en beneficio de la imagen de un sujeto pleno, narcisista, prendido del goce. El fin del siglo XIX —que marca la nueva fase de ese modo de producción— coincide con la disolución de esos puntos: Mallarmé, Lautréamont, Joyce lo demuestran al salir del simbolismo y del esteticismo decadentes y ocultistas que la actual crisis de la sociedad burguesa vuelve hoy a lanzar al mercado artístico.

La tipología de las prácticas significantes forma, pues, un estrato relativamente autónomo que acompaña a la historia material y —sin dejar de estar determinada en última instancia por ella— la modifica en profundidad, se atrasa o se adelanta en relación con ella, porque tiene su propio tiempo.

3) *La ideología del arte como expresión no permite pensar la especificidad diferencial de las prácticas artísticas en el seno de una formación social porque postula una relación de exterioridad entre arte y formación social. El concepto de práctica significativa, por un lado, y el de estructura con una instancia dominante por el otro, permiten caracterizar, en cambio, a esas prácticas como prácticas sociales en el seno de otras prácticas sociales. ¿Cuáles son, una vez montado ese sistema de diferencias, los instrumentos teóricos que el semanálisis y la gnoseología materialista aportan para pensar con mayor alcance esa historia diferencial (escritura/lectura de los objetos de esa historia)?*

Julia Kristeva: El semanálisis sería la semiótica de las prácticas significantes, lo que quiere decir que su proceder es el análisis de

una contradicción heterogénea que se presenta como teniendo un sentido y una significación. El semanálisis vuelve a trazar la lógica de esa contradicción: de esa práctica, y la plantea como única necesidad generativa del sistema del sentido. Por lo cual se distingue tanto del proceder estructuralista (disposición combinatoria de la superficie del Sentido) como del proceder de la gramática generativa (que se limita a articular —y no engendra— la envoltura gramatical del acto del entendimiento).

Por consiguiente, el semanálisis constituye sus objetos (digamos —en lo que a mí concierne—, los textos) como "modelos" de dos estados: 1) el fenómeno (o la estructura) de sentido; 2) su generación como contradicción heterogénea que en cada caso debe ser especificada de acuerdo con la relación del sujeto con el sentido y con el afuera material; relación especificable a partir de las particularidades lingüísticas y lógicas del "fenómeno" (de la estructura).

La *lingüística*, lo mismo que la *lógica*, describe los "objetos" (fonéticos, semánticos, sintácticos) del "fenómeno". El *análisis*, informado por el psicoanálisis del sujeto hablante pero sin copiar sus postulados al pie de la letra (se trata de una *práctica* y no del *discurso* de un sujeto), escribe la lógica de las modificaciones que tales "objetos" experimentan en el proceso de la práctica (en el texto: "deformación" sintáctica en Mallarmé, por ejemplo; operaciones semánticas suplementarias en el sentido del mensaje directo: compaginación, elementos pictóricos, resonancias fónicas portadoras de significado sobreagregado al significado aparente, etcétera); tales modificaciones permiten trazar la topología de lo que es pertinente para el sujeto.

De este modo, el semanálisis se articula entre:

1) Los objetos teóricos de las ciencias constituidas (tales como la lingüística y la lógica o la matemática) en cuanto *técnicas de descripción*. Para el cine, por ejemplo, utiliza los objetos propuestos por la descripción técnica del material: sonido, color, medida, etcétera, a los que trata de manera semejante a los objetos lingüísticos.

2) La práctica del *desciframiento* o de la lectura de las prácticas significantes (de los textos). No se trata de una "intuición" del sujeto-teórico, sino del conjunto de sus fundamentos teóricos, filosóficos, científicos, ideológicos que le permiten leer esa práctica como tal (y no, por ejemplo, como un sistema chato). ¿Subje-

tivismo? No: elucidación del hecho de que el sujeto de la teoría está inserto dentro del significante y dentro del materialismo histórico, los cuales sobredeterminan el lugar desde donde él significa hoy: su verdad es concreta e histórica y, solo en este sentido, absoluta.

De este modo, el semanálisis estructura, formaliza, logifica las operaciones de producción de sentido: su razón es dialéctica y analítica (y debe ser diferenciada de la razón cartesiana y kantiana). Puesto que es un metalenguaje —y por lo tanto tiene precluido al sujeto—, el semanálisis reduce las prácticas a una sistemática; pero, tal como acabo de definirlo, brinda a la sistematicidad la posibilidad de pensar una *pluralidad* de procesos significantes sin reducirlos a la clausura del ego-cogito.

Esta perspectiva de trabajo se encuentra apenas esbozada. Los estudios se refieren sobre todo y hasta ahora a la "literatura". La pintura (investigaciones de M. Pleynet y J. L. Schefer), la música, la danza (cf. acerca del gesto el número especial de *Langages*, nº 10) y menos aun el cine, han sido abordados solo apenas. En este último dominio, son destacables los importantes trabajos de Christian Metz, un penetrante ensayo de Roland Barthes ("Le troisième sens", *Cahiers du Cinéma*, junio de 1970), etcétera. La religión, los ritos, etcétera, todavía no han sido sometidos a semejante análisis (sin embargo, cabe recordar las investigaciones en tales dominios de los semióticos soviéticos incluidas en la serie "Works on Semiotics/Trudy poznavkovym sistemam", Tartu, Estonia; así como las publicaciones aparecidas en la revista *Semiotica*, ed. Mouton). Por lo demás, los propios principios de la semiótica están en vías de constitución y tal situación provoca una diferencia metodológica considerable entre los investigadores.

En lo que se refiere al *semanálisis* como estudio de las *prácticas* significantes, si bien sus principios generales se encuentran mejor definidos, sus instrumentos teóricos en cambio deben ser elaborados en los diversos dominios a que acabo de referirme.

4) ¿Acaso la distinción operada por usted entre *semiótica* (como ciencia de los sistemas significantes desde el punto de vista de la comunicación) y *semanálisis* (como ciencia de la producción del sentido, la cual es anterior al sentido; de la generación de la fórmula —desde el punto de vista del "juego"— de la infinidad) no permite considerar en el nivel de la práctica cinematográfica no solo un modo de producción que corresponde a la comunicación (prác-

ticamente todos los filmes producidos hasta el presente y justificables por referencia a una práctica semiótica) y un modo de producción que corresponde al juego y a la infinitud ("Mediterráneo"), sino también a un modo de producción que, sin desentenderse de jugar el juego, sino que todo lo contrario, apostaría sin embargo a una comunicación sobredeterminada políticamente (que, por consiguiente, jugaría la diferencia de la infinitud dentro de un proceso ordenado por el utilitarismo de clase)?

Julia Kristeva: *Mediterráneo* ocupa ese lugar prohibido, y por ello constitutivo, de nuestra civilización mediterránea: el lugar de la negatividad refrenada. Quiero decir de la negatividad productora de forma o, mejor, de la *sublimación* como formación a partir de la carencia: su efecto para el yo es el de un "más-de-gozar" del significante. Todavía no tenemos el aparato teórico necesario para hablar de ella con rigor: las breves observaciones de Freud sobre la sublimación, y el hecho de que en la actualidad el psicoanálisis solo hable de ella al evitar hablar de ella, indican la dificultad del asunto. Por otra parte, el estado de la semiótica del cine me parece que no puede intentar aún tal tarea. De modo que he de contentarme con recordar algunas cosas y comunicar algunas impresiones, remitiendo para una exposición más rigurosa al análisis minucioso de Jean-Paul Fargier "Vers le récit rouge", *Cinéthique*, 7-8.

Si la ley fundadora de la sociedad es la *prohibición* (del incesto), su contrapartida es, como se sabe, la *castración* (Freud, *Totem y tabú*, 1912; *Inhibición, síntoma y angustia*, 1926) en su acepción real de pérdida del pene —única representación posible de la muerte—, como Freud lo sostuvo siempre contra las tesis del trauma de nacimiento (Rank) y del ocultismo (Jung).

Actualmente sabemos que la ley que prohíbe el incesto es una ley de lenguaje (Lévi-Strauss), en el sentido de que funda el intercambio social como intercambio significante. La prohibición es el límite superior, el freno, el principio de inercia y de estancamiento que interpela al organismo como sujeto (social): sujeto del sentido y/o sujeto de la prohibición. Digamos que sin prohibición (del incesto) no hay sociedad humana y/o significante, y por consiguiente no hay práctica significante.

Pero tal prohibición-freno es indisociable de su negativo, la amenaza de castración: prohibición *porque* amenaza de castración. De este modo, el lugar de la prohibición en el que se monta toda práctica significante es el lugar de la castración (reverso de la prohibición). La castración es, pues, la contrapartida negativa insepa-

rable de la producción/formación del sujeto en el sentido, es una "carencia de ser del sujeto" en el significante. El sentido es estructurado así por la prohibición cuyo negativo es la castración: el límite inferior.

Explorar la producción de aquello que se presenta como sistema significante, como sistema de intercambio y de comunicación, descubrir su lugar *práctico*, implica necesariamente que se reproduzca —que *se repita*— ese espacio de la prohibición a partir de su negatividad, de su límite: la castración.

La *repetición* de ese recorrido, en el borde mismo del incesto imposible (como bien lo hace notar Fargier), siempre que se lleve a cabo dentro de un sistema significante, es la condición para la sublimación y/o para el goce "más allá del principio de placer"; cuando, en el mismo trayecto, integra los mitemas de una sociedad, esta *repetición* (cuyos aspectos concretos cabe analizar en los diferentes niveles de la estructura) produce lo que puede denominarse el "arte".

Ciertas tendencias del arte moderno explicitan cada vez más netamente esa lógica, que ha podido ser denominada "sagrada" por la imposibilidad para descifrarla; lógica que, en la civilización mediterránea, sigue siendo el secreto que no debe ser dicho, soterrado en los ritos religiosos y oculta, olvidada, para que por encima de ella se levante la Idea, el Sujeto, la Comunicación, la Ciencia, la Vida, el Nacimiento, etcétera.

Mediterráneo reproduce la otra escena de esos elementos de nuestra ideología; abre por debajo de ellos el abismo donde se produce lo que habrá de ser su superficie; expone, pues, lo que ellos tapan. Se trata de exponer, por cierto, la significancia donde la castración representa la pulsión de muerte y la pérdida del sujeto (de la significación) como tiempo "que precede" a la puesta en forma (la sublimación) en el significante.

De esta manera, *Mediterráneo* produce una sintaxis dentro del hueco de la sintaxis de la comunicación, de la representación, del sujeto pleno: Sollers llama al paso de una sintaxis a la otra una "comprensión de lo sagrado": "El mejor defensor de lo 'sagrado' es la fantasía, y también lo es por cierto la fantasía 'transgresora'. Tratar, en cambio, de aprehender la gramática del efecto de lo sagrado no tiene nada de 'desacralizante' (lo cual no quiere decir que se respete el efecto mismo). *Lo sagrado es una laguna de desciframiento*; comprender lo sagrado implica pasar de una lengua

a otra dentro de la misma lengua" ("Cinéma/inconscient/sacré/histoire", *Cinéthique*, 5).

Esa otra sintaxis articula "temas":

Pulsión de muerte, que representan en el filme la referencia egipcia, las ruinas griegas, la evocación de la guerra (los alambrados de púas) y del hospital.

Formación/producción, que ejemplifican el alto horno y dentro de él el hierro al rojo, pero también esa referencia única y fugaz a la pintura: la "Madona" de Bellini. Sería necesario "visualizar" minuciosamente el filme para establecer la regularidad de la repetición y más generalmente la sintaxis exacta que compone los cuadros. Si entonces se establece que hay un "juego de infinidad", éste designa una *carencia*: un significado por siempre ausente. No un significado reprimido, sino el retorno al lugar de la carencia de ser del sujeto en el significante, por consiguiente al lugar de la castración, lugar a partir del cual todo "arte" extrae sus efectos inconscientes, y que es explorado por *Méditerranée*.

Juego que se despliega entre dos bordes de la carencia: dos bordes "imposibles" para el sujeto pleno y que representan por una parte a la *mujer* y por la otra al *viejo* (que son las únicas figuras "vivas", junto con el acordeonista). La *mujer* —prohibida como muerta (el lecho de hospital) o autogoce (las jóvenes bailarinas griegas)—. El *viejo* —imagen del saber imposible— sigue guiando, impasible, su barca, como surgido luego del naufragio del *golpe de dados* de Mallarmé:

homme
n'est que vieux
en tombe...
.....
pour savoir
mystère, avant de se marier
— que dire à enfanter
— source-vieillard
lutte et là le tout joué
ouvrier laissé
vieux échappé

(Mallarmé, "Le Livre") *

* hombre / solo es viejo / en tumba ... / ... para saber / misterio, antes de casarse / —que decir a dar a luz / —fuente— viejo / lucha y allí el todo jugado / obrero dejado / viejo escapado (Mallarmé, "El libro").

Aquí me limito a recordar los temas de los que solo la puesta en operación lleva, quiero decir, el preciso emplazamiento dentro del movimiento en cubo de la cámara que parece deslizarse sobre los bordes del mismo "dado" mallarmeano: alto/bajo, delante/detrás, izquierda/derecha, retomando, borrando la imagen que acaba de mostrar para retomarla cargada con una nueva significación siempre imposible de fijar cuando retorna repetida... 2, 3, 4... veces. Con sus "travellings" invertidos, sus "raccords en la textura", de que habla Fargier: producción en el borrado.

Duplicando de este modo su propia lógica de producción, su movimiento productivo, la cámara duplica-reproduce, nos hace ver nuestro propio sistema para ver, para leer, para significar. Al explicitar su propia lógica técnica, el movimiento de la cámara des-construye-analiza nuestro propio aparato simbólico.

El texto verbal que duplica al filme, desplazado con respecto a las imágenes, borrándose-produciéndose a su vez, habla el mismo movimiento destructivo-productivo paralelo al de la cámara que capta al sujeto con la condición de que éste se deje arrastrar dentro de la matriz cúbica del filme para volver a pasar por los lugares de la castración donde carece de ser sin dejar por ello de volver a su lengua familiar en la que se capta a sí mismo como presente, hablante, comunicante. Experimentar entonces los efectos del filme implica experimentar los efectos de un goce que nos conduce a la otra escena en la que nos producimos-destruimos como sujetos. No se trata de una búsqueda del origen del verbo y del sujeto sino, como Freud nos lo enseñó, *corte-análisis* del sujeto presente como única manera de acceder a su verdad. En este sentido restituye *Méditerranée* la dimensión de *práctica* a aquello que se presenta como historia, civilización, ideología mediterráneas.

Cabría suponer que la invención de la cámara como técnica de proyección-representación debiera impedir esta intervención analítica, consagrando el filme solo a la representación; y en efecto esto es lo que se produce en la gran mayoría de los filmes actuales.

Sin embargo, la falla no reside —me parece— en el sistema mismo de la cámara como procedimiento técnico. Como J. L. Baudry lo ha recordado aquí mismo, Freud comparó el funcionamiento del sueño con el mecanismo del aparato fotográfico, por más que luego rectificara esa comparación.

Más específicamente, la pantalla ofrece a la cámara la posibilidad de una inscripción espacial y dinámica, a la manera de un jeroglífico.

fico móvil en formación. La ventaja de ello consiste no tanto en que nos brinda una "representación completa de la realidad" como en que les restituye a nuestros hábitos lineales de pensar la lógica de un sueño o de un ideograma. Al haber sido construido de acuerdo con los principios ideológicos de la representación, pero por el hecho de ser una técnica (un aparato), el cine puede desconstruir esos principios reproduciendo el movimiento propio de su funcionamiento. Esto no quiere decir que el cine abandona la representación; por el contrario, a él le corresponde asegurar su perduración cuando la literatura parece franquearse otro espacio... Pero a causa de su lógica técnica él tiene la posibilidad de desmontar la representación —la posibilidad de demostrarla—. De mostrarnos que aquello que nos representamos en la *ratio* de la comunicación con sujetos, se produce en un espacio de cuatro dimensiones, la cuarta de las cuales es —según Eisenstein— el color.

Desde sus comienzos, pues, el cine busca su especificidad en un lenguaje distinto que el de la comunicación lineal, lenguaje nuevo, que desorienta, que analiza, que disuelve las formas y las ideologías de nuestra cultura.

Al aprender japonés, Eisenstein se interesa por las formas hiper-semióticas del arte indio y compara la lógica del montaje con la del ideograma. Paralelamente —y este paralelismo es una ley para un "arte" que se vive como "práctica" —desconstruye los dogmas de la sociedad burguesa (cf. el artículo de M. Pleynet acerca del puesto de Eisenstein dentro de la cultura soviética y en la Francia actual, "Le front gauche de l'art", *Cinéthique* 5): recordemos las escenas de la iglesia en el *Prado de Bejín* o bien el filme que proyectaba realizar acerca de Giordano Bruno (1939-1940); simultáneamente Eisenstein lleva a la pantalla civilizaciones "diferentes" ("Viva México", el proyecto de filme sobre Lawrence de Arabia, etcétera). No comprender esa simultaneidad y ese paralelismo (subversión formal e ideológica, a la vez que interés por las prácticas semióticas de Oriente) no solo revela un pensamiento limitado (del que da pruebas cierta "autoridad" en ejercicio al tratar de "parisino" al último libro de Roland Barthes sobre el Japón), sino que constituye también un gesto represivo contra el movimiento mismo del "arte" contemporáneo.

Las posiciones de Eisenstein eran consecuencia de un profundo conocimiento de las posibilidades lógicas que contiene la técnica cinematográfica en las tres fases que él discernía en esta última: 1) cine "unipuntual" que presupone una composición plástica; fa-

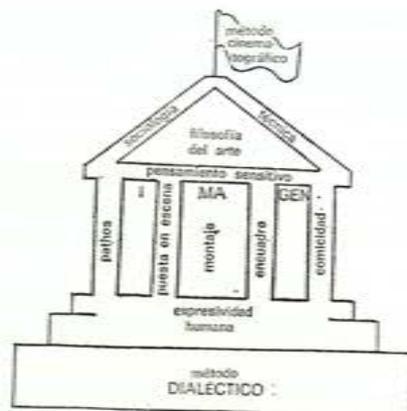
se superada según Eisenstein y carente de interés históricamente renovador; 2) cine "pluripuntual" que presupone una "composición de montaje": aquí es donde desarrollará sus ideas acerca del montaje jeroglífico y acerca de su lógica que "labra" la ideología superficial de los individuos de nuestra civilización y 3) cine de tono (*tonfilm*) basado sobre una composición musical (cf. "El montaje en el cinematógrafo..." (1937), en *Obras Escogidas en 6 vol.*, vol. II, Moscú, 1965).

Sin embargo, la preocupación de Eisenstein por extraer posibilidades de nueva semiotización a partir de la lógica del cine, es indisociable de su preocupación por situar ese trabajo dentro del materialismo dialéctico y el materialismo histórico. El cine revolucionario surge de las posibilidades lógicas de la producción del filme (que son —diremos— las posibilidades lógicas de desmontaje de la representación) para quebrar la vieja ideología en nombre de una nueva concepción del mundo que, a la vez, ejerce sobre aquellas "posibilidades lógicas" una acción retroactiva: "La forma revolucionaria es la producción de procedimientos técnicos justos para concretizar una nueva concepción y un nuevo enfoque de los objetos y de los fenómenos —una nueva ideología de clase, para una renovación verdadera no solo del alcance social sino también de la naturaleza material y técnica del cine tapada por lo que suele llamarse un 'contenido muy nuestro'...

"No se trata de una 'búsqueda' de formas que correspondan al nuevo contenido, sino de una toma de conciencia lógica de todas las fases de la producción técnica correlacionadas con el 'nuevo tipo de energía' —la nueva ideología dominante—: he aquí lo que habrá de originar esas formas revolucionarias del arte que hasta el presente se sigue queriendo 'adivinar' de manera espiritualista.

"En nuestra concepción, la obra de arte (al menos en los dos campos en que trabajo: el teatro y el cine) es ante todo un tractor que ara el psiquismo del espectador en la citación de clase dada" ("A propósito de un enfoque materialista de la forma", *La huelga*, 1924).

Eisenstein basaba sobre el materialismo dialéctico esta acción violenta del cine como transformador del psiquismo: "Apuntar a un contacto cada vez más íntimo con la revolución es lo que define la tendencia hacia una introducción más profunda en las bases dialécticas del materialismo militante en lo concerniente al campo del arte". ("Por la revolución hacia el arte, por el arte hacia la revolución", *ibid.*)



En el sentido de Eisenstein, enriquecido por los recientes descubrimientos de las ciencias de la significación, podemos emplear, pues, actualmente el término *materialismo* para el "arte" (como lo hace Fargier, "La parenthèse et le détour", *Cinéthique*, 5): materialismo porque implica un *análisis*, de acuerdo con la lógica concreta de la práctica significativa (en este caso la lógica técnica del cine), de los problemas ideológicos de un momento histórico preciso (sociedad burguesa) y de una sociedad precisa (Europa occidental, civilización europea). Esto nada tiene que ver con un materialismo de lo material (habría materialismo por el hecho de que el cine reproduce sus propias condiciones materiales de funcionamiento). Se trata de un materialismo analítico, dialéctico, que por supuesto parte de las posibilidades materiales de las prácticas (en este caso el cine), pero —y esto es lo determinante— dentro de una teoría nueva, materialista-dialéctica de la significación, de las ideologías, de la práctica humana en todos sus niveles.

El esquema eisensteiniano (que se reproduce en este texto) explica bien esta posición que ciertas actividades substitutivas tratan de borrar a menudo incluso presentándose con etiquetas marxistas: en efecto, cuando tales actividades pretendían ser materialistas en realidad se limitaban a ser solo dogmáticas (no dialécticas), y cuando en la actualidad reprimen su dogmatismo lo único que entonces les queda es el eclecticismo conformista.

El cine revolucionario de Eisenstein, el cine analítico de la sociedad capitalista moderna (*Mediterráneo*) —diferentes el uno del otro porque están separados por cuarenta años de historia material y significativa así como por las condiciones de dos sociedades diferentes— participan en el fondo de una estrategia común y subrayan en ella dos ejes fundamentales con respecto a los cuales me parece que en la actualidad tratan de encontrarse la práctica del cine y su teoría.

Balance y polémica Las imágenes del imperialismo (II)

Oscar César Traversa Cine: la ideología de la no-especificidad

(A propósito de *Cine, cultura y descolonización*, de Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino)

1

La interrogación sobre el hacer cinematográfico no constituye una preocupación exclusiva de nuestros días, pero sin duda ha tomado hoy un carácter más que relevante. Más aun cuando quienes la formulan no consideran a su objeto como inerte o puesto en el pasado, sino como ubicado en un proyecto y capaz de producir modificaciones en su contexto de acción. Quien dice modificaciones, no puede pensarlas neutras: ellas apuntan a consolidar lo constituido, o bien a sacudirlo y generar algo nuevo.

Por su carácter general, lo afirmado podría ser suscripto como una verdad universal. Pero solo en la medida en que esta problemática se particulariza se hacen perceptibles los planos de fractura que conlleva, en todos los casos, el precisar el campo de trabajo.

*Cine, cultura y descolonización*¹ de Solanas y Getino se sitúa en este ámbito problemático y procura elucidar el modo de inserción del cine en lo social; y, en particular, su rol en la práctica que procura gobernarlo: la política.

¹ Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

Una aproximación crítica a ese texto no es una tarea vana, pensamos, puesto que quienes reflexionan son los realizadores de *La hora de los hornos*: filme que se situó en el núcleo mismo de una fractura social y política, y como tal asumió sus consecuencias. La prohibición de ser exhibida, la represión de que fueron víctimas los espectadores del circuito que ella misma aportaba a constituir, la preocupación que despertó en los medios revolucionarios del mundo entero, son indicadores, al menos de que se situaba (y para ello tendría algunas condiciones) en el campo de lo nuevo y atentaba contra un orden establecido.

Nuestra preocupación, en estas páginas, no será el comentario de ese filme, sino el análisis de reflexión de sus productores en torno a la acción cinematográfica, así como su concepción de la articulación del cine con lo político. Para ello hemos escogido, dentro del conjunto de documentos y ensayos que constituyen el libro, uno: "El cine como hecho político",² en el cual el "cómo" parecería mostrar desde el título, a través de la extracción que propone, la voluntad de focalizar la atención en el enlace con la clase resultante: la de los hechos políticos. No elegimos al azar. El artículo en cuestión reviste un carácter, si se quiere, sintético, o, más precisamente, reiterado a lo largo del libro. El fenómeno, lo mostraremos, no es solo atribuible al carácter de la empresa (una compilación de documentos) sino a ciertas características del pensamiento expuesto por Solanas y Getino.

"El cine como hecho político" liga en el título dos clases multidimensionales y complejas. Podríamos pensar como opuestos a "La hora de los hornos y la dictadura oligárquica", en el que un filme (texto singular) se une a un episodio histórico preciso (irrepetible por naturaleza).

El ligamen que el título propone no será sin consecuencias: al no pasar por la criba de la particularización, el discurso de Solanas y Getino tratará, sin lograrlo, de establecer el puente entre ese "hecho social total" que es el cine con esa diversidad: la política, que solo cobra sentido en la contingencia. Trataremos de mostrarlo.

Un texto presupone a otros. Tanto en su composición, en la cual incluye a aquellos que lo precedieron, como en sus mecanismos de argumentación, a través de los cuales sostiene o refuta a sus antecesores.

² Op. cit., p. 125.

Más allá de su propósito explícito, todo texto se constituye a través de ese juego de inclusiones y exclusiones; allí radica el trabajo textual. Una producción crítica como la presente tratará entonces de devanar ese conflicto: de situar el lugar de inscripción de los componentes del texto objeto y a qué o a quiénes es posible adscribirlos.

Solanas y Getino señalan a su opuesto, lo localizan: pero ambiguamente. Apuntan sus cañones contra las instituciones "analíticas, teóricas y críticas" que procuran despolitizar al cine. Pero ¿cuáles? ¿dónde?, ¿en qué condiciones? No lo sabemos. Buen blanco sin duda, pero demasiado vasto. Un error, el de no señalar con precisión el objetivo, no permite discriminar las armas adecuadas para abatirlo. O, lo que es más dañoso, sin quererlo situarse en su propio campo.

Debemos acordar que el proceso al que hacen referencia Solanas y Getino se manifiesta en su texto al menos, de dos maneras:

- 1) a nivel del juicio crítico y del trabajo científico en relación con el texto filmico, por una parte y
- 2) a nivel de las consecuencias sociales de difusión y circulación de esos textos. Pero pensado de este modo, el friso que abarca el discurso que se supone opuesto a "El cine como hecho político" es sumamente diverso. Y, como tal, producido en relación a situaciones también diversas.

La propuesta de Solanas y Getino, propuesta crítica a sus oponentes, se concreta en la producción de un texto alternativo. Preceptivo en el fondo, que muestra la manera de pasar de lo político a lo cinematográfico. Poniendo lo segundo al servicio de lo primero en una relación por otra parte inevitable, como procuran demostrar.

Es en la modalidad y posibilidad de relación propuesta por Solanas y Getino donde situaremos nuestro campo de trabajo.

2

De la política al cine: propuesta para el tránsito

"Si aquéllos (los objetivos buscados) han quedado suficientemente claros en el ámbito político, en el grupo realizador la expresión y el lenguaje surgirán sin mayores dificultades. Antes que producto de una BÚSQUEDA forzada lo serán de un encuentro natu-

ral. La forma que asuma el trabajo será, o podrá ser, la más perfecta, bella y convincente de todas las formas posibles".³

De la política al cine se propone así un pasaje cuya regla de oro es la claridad de objetivos políticos; a partir de ella, surgirán la expresión y el lenguaje. Debemos, sin duda interrogarnos: ¿Qué son la claridad y la comprensión política?, ¿acaso algo diferente a discursos sociales? Estén éstos en el papel, o en boca de sujetos individuales o colectivos. En uno u otro caso, en la escritura o en el discurso oral, invisten materias significantes, que como tales son de naturaleza social.

Frente a ellos, otro producto social: el cine; otra materia significativa, que en su decurso histórico ha adquirido un conjunto de pautas que, por extensión, han dado en llamarse lenguaje cinematográfico. El lenguaje cinematográfico, ese modo de "decir" del cine, no proviene de ninguna naturaleza o esencia que le sea propia, sino que se constituye en un proceso histórico, breve, casi podríamos decir bajo nuestra propia mirada. La invención tecnológica está a punto y funcionando a fines del siglo pasado, y treinta años más tarde llega a cierto grado de equilibrio. Que se mantiene al menos en la mayor parte de la producción comercial.

Tanto en la invención —recurso tecnológico, y por tanto resultado de cierto grado de evolución de las fuerzas productivas— como en la producción significativa misma y sus pautas, no están disociadas, ni lo estuvieron nunca, de sus condiciones de desenvolvimiento.

En otros términos, es imposible explicar (y más allá generar modelos de acción) sin tener en cuenta este fenómeno. Fenómeno determinante, y a dos puntas: opera a nivel del universo de las posibles selecciones de quien lo produce y, a la vez, constituye el universo de posibilidades de quien lo consume. Si permanecemos atentos a este fenómeno, el "encuentro natural" postulado por Solanas y Getino más que revelar un proceso, lo oculta. Porque será ese el instante en que precisamente se pondrán en obra las pautas de selección y combinación de los llamados "recursos cinematográficos", los cuales no son inocentes, sino que comportan la traza de su engendramiento.

La hipótesis de que "en el grupo realizador, la expresión y el lenguaje surgirán sin mayores dificultades", genera la ilusión de

relación entre un sujeto (individual o grupal) activo frente a una forma inerte. Sin forzamiento, una ilusión liberal: las formas están allí, como una suerte de cajas vacías; no tenemos más que llenarlas con los productos de nuestra comprensión y claridad de objetivos. Esta relación de exterioridad entre formas, lenguaje, expresión y contenidos, sean políticos o de cualquier otro orden, lleva, en germen, otra ilusión: la formalista.

Al no contemplar el carácter histórico de esas formas, es decir, su "contenido" y el de sus combinatorias, terminan por quedar algo así como naturalizadas. Suerte de valencias libres, a las que se puede adosar sin discriminación cualquier elemento.

Deberíamos reformular la propuesta de Solanas y Getino e invertir sus proposiciones: *en el grupo realizador la expresión y el lenguaje surgirán a través de dificultades, producto a su vez de la relación con un universo formal del cual debemos valernos, pero que también de alguna manera debemos negar. No constituirá entonces este encuentro un hecho natural, sino histórico. La forma que asuma el trabajo surgirá del intento de revelar qué se oculta detrás de lo reputado como bello y verdadero, desmontando los mecanismos a través de los cuales unos artificios se hacen pasar por realidades.*

Con lo dicho no pretendemos realizar un señalamiento de ignorancia: no pretendemos atribuir ni atribuirnos ingenuidad.⁴ Solanas y Getino dan cuenta de lo dicho y lo valoran, pero a contrapelo y ambiguamente: "...el lenguaje es expresión sensible de la ideología (...) y sus trazos son a la vez elementos que contribuyen a revelar y a sustentar notablemente la verdad de una idea revolucionaria..." Flotamiento tenue, pero aparente: de la "expresión sensible de la ideología" a un status de complemento que "contribuye a revelar". De los muros al estuco, "lenguaje y expresión" no encuentran su lugar. Si suscribiéramos la primera proposición de Solanas y Getino tendríamos que preguntarnos si, no estando allí en el lenguaje y la expresión, podrán estar en algún otro lugar las "ideas revolucionarias en el cine". Aflorarán seguramente muchas respuestas: en el relato, en el entrejuego de

4 "Convendría no olvidar que la ideología revolucionaria y todo aquello que tantas veces reiteramos sobre lo nuevo de nuestra tentativa y de nuestros objetivos, están también presentes en el propio lenguaje, a fin de cuentas expresión sensible de la ideología. Un lenguaje rico y expresivo, provisto de una simbología revolucionaria a recrear incesantemente, destinado también a descolonizar el gusto, a desmitificar los modelos de belleza, de perfección o de equilibrio y armonía, impuestos por la cultura burguesa y por la sociedad de consumo, son elementos que contribuyen a revelar y a sustentar notablemente la verdad de una idea revolucionaria o los objetivos coyunturales o estratégicos de cada batalla por la liberación. Una batalla que debe ser entendida para la modificación integral de todo lo que hace a la existencia del hombre, incluida su sensibilidad, su gusto, su noción de lo bello."

personajes "positivos" y "negativos", en el texto de la banda de sonido; y la lista es larga. Sin embargo, todo ello se encarna en "recursos", cuya naturaleza conocemos. La cuestión no reside en evacuarlos o acentuarlos sino en problematizarlos. Tal problematización está borrada en "El cine como hecho político".

3

De lo político a lo cinematográfico: la cuestión de la especificidad

Formulado en los términos en que lo hacen Solanas y Getino, el pasaje de lo político general a lo político cinematográfico elude la especificidad de este último. No se nos escapan los riesgos que comporta, a su vez, la crítica a esa elusión: la noción de especificidad se desarrolló a partir de teorías que tuvieron un inequívoco acento esencialista. Pero no es desde ese esencialismo que nos proponemos criticar a Solanas y Getino, sino desde la reformulación de la noción en términos diversos.

En un sentido general la noción de especificidad tendería a hacer referencia al trazo o al conjunto de trazos que singularizan y diferencian al cine del resto de las materias significantes en su modo de investir el sentido o una región parcial de él.

Desarrollos encarrilados en esta orientación fueron propios de la estética de los primeros años de este siglo,⁵ cuyo propósito era el de reorganizar el "sistema de las bellas artes", cine incluido. Aproximaciones de este tipo no podrían culminar más que en una preceptiva; en la indicación de un cierto "deber ser" del cine. La versión degradada de esta corriente encontró su lugar en cierta crítica cinematográfica, patentizada en enunciados del tipo: "el film 'X' es cine, mientras que el 'Y' no lo es".

Otros caminos de análisis trataron de encontrar la especificidad cinematográfica en la hipotaxis de alguna característica técnica o de algún fenómeno perceptual: "el cine es montaje" o "el cine es movimiento".

Los trabajos inspirados en la primera semiología tomaron un

⁵ Una exposición que ordena, al menos cronológicamente, esos primeros intentos de la teoría cinematográfica la podemos encontrar en *Historia de las teorías cinematográficas*, de Guido Aristarco, Editorial Lumen, Barcelona, p. 113 y ss.

rumbo diferente.⁶ Inspirados en la lingüística estructural, en sus primeras etapas trataron de buscar las analogías y diferencias que el cine podría tener con el objeto lengua. Descartadas las analogías directas, descartaron también las analogías funcionales que de ella se desprendían, como la presencia de unidades mínimas asimilables a las existentes en la lengua.

En el final de esta primera etapa, la semiología presentó al cine como constituido por un conjunto de códigos, cuya naturaleza podía ser cinematográfica o extracineamatográfica. Los códigos podían ser de manifestación exclusiva en esa materia significante; los otros, manifestarse en otras e "importarse" a la del cine.

Los códigos de la escritura o los fotográficos serían un ejemplo de importación para la banda imagen, y los musicales o los sociolectales, para la banda sonido.

Esta división entre cinematográfico y extracineamatográfico reenvía a otra: la distinción entre cine y filme. El primer término hace referencia a una totalidad; el segundo, a una manifestación singular de aquélla, a un texto reconocible socialmente como tal.

Los filmes en tanto que manifestaciones singulares serán el asiento de un conjunto parcial de códigos dentro de la totalidad, no numerable, de los que constituyen al cine. Lugar de inscripción entonces, y lugar de exclusión a la vez. Desde el punto de vista código se hace así difícil pensar alguna especificidad como absoluta.

Más aún: podríamos hacer referencia ya no a los conjuntos sistemáticos sino a la naturaleza material de los significantes⁷ en juego con el cine, y este análisis precódigo nos mostraría que los diferentes lenguajes se recubren también en forma solamente parcial, y que el cine en particular tiene una marcada relación de interferencia con otros lenguajes sociales.

Pero si, con fundamento, la noción de especificidad fue devaluada a través de la extirpación de su núcleo esencialista, debemos

⁶ A partir del trabajo fundador de la semiótica cinematográfica "Le cinéma: langue ou langage" (Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Ediciones Klincksieck, 1966) hasta "Langage et cinéma" del mismo autor, esta disciplina no marcha exenta de contradicciones. Éstas son el fruto de la relación establecida con la ciencia que le sirve de referencia: la lingüística.

⁷ La cuestión de la naturaleza material de los significantes ha sido tratada en detalle por Metz en *Langage et cinéma* (Larousse, Paris, 1971). Una exposición resumida de este tema la podemos encontrar en "L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation", "CINEMA, théorie, lectures". Número especial de la *Revue d'Esthétique*, Paris, 1973, transcripta en *Lenguaje* nº 2, Buenos Aires.

acordar que subsisten elementos que sugieren la singularidad de esta práctica significativa. Nos referimos en particular al nivel tecnológico, horizonte que determina al conjunto de operaciones de producción textual. Estas operaciones serán de tránsito obligado para quien se proponga producir el más simple filme.

Es posible introducir esta problemática solo si se modifica el sentido de las interrogaciones acerca de la especificidad. Hasta el momento, estas interrogaciones se centraban en la búsqueda de un común denominador enrasante de todos los filmes, es decir del cine. Contrariamente deberá preguntarse cómo, o a través de qué procedimientos, se engendran esas presuntas características comunes. No se correspondería ya a la pregunta: ¿qué tienen todos los filmes en común?, sino a la que interroga sobre lo que ocurre en la producción filmica para que todos los filmes tengan algo en común.

La primera pregunta respondería más a una inquietud taxonómica, la segunda a una explicativa. Lo afirmado no responde a una pretensión excluyente, sino asociativa: pensamos que es imposible responder separadamente a estas interrogaciones. Mientras que la primera pasa por alto la presencia del sujeto productor, la segunda la convoca.

Proceder de este modo no carece de otras implicaciones. Quien dice sujeto productor, dice sujeto social, con un lugar social como espacio para su definición, lugar social definido, a su vez, por una situación particular con respecto a la lucha de clases en un momento histórico determinado. Esas determinaciones serán, precisamente, las *condiciones de producción textual*.⁸

La interrogación, tal como la proponemos, engloba al sujeto productor y sus productos (textos), operaciones mediante; constituidas a su vez, en tanto prácticas sociales productoras de sentido; sistemas de reglas a las cuales obedece el trabajo social productor de significación.

Vista la especificidad en estos términos, como un producto social y no solamente como una propiedad inmanente de los textos, su escamoteo como contingencia ineludible en la producción filmica conlleva el borramiento sin más, del *modo de producción textual*. Incluidas las *condiciones de producción* y el *proceso de*

producción, es decir, las condiciones a través de las cuales el sentido es investido por la materia significativa. En el análisis de estos componentes en el cine, deberá atenderse, además, al hecho de que el cine no importa solamente códigos propios de otras materias significantes, sino también las reglas de producción mediatizadas de aquéllas.

El entrecruce de selecciones y combinaciones propio de este fenómeno estará reglado en su base por posibilidades y modos de operación tecnológicos. Un código especial propio de la pintura, por ejemplo, será trabajado por las posibilidades que brinden los materiales ópticos de que se disponga, combinados con el espacio en que se realice el registro. En este caso por la posibilidad de contar con "esos" materiales ópticos, o con ciertos espacios. Las operaciones de producción de sentido se constituyen así, al menos en cine, como cadenas de operaciones, en las que se combinan, valga la aproximación, al menos dos niveles: el de la elección y el de la posibilidad. Entrecruce diferente del que ofrece la tecnología de la escritura, cuya mediación no restringe, de por sí, las posibilidades de selección paradigmática.

El borramiento que señalamos en Solanas y Getino arrastra, con todo, este entrecruce y sus consecuencias, reduciéndolo a una oposición de contenidos o de intenciones.

Mostraremos algunas modalidades de borramiento.

Sin duda nada parecería más adherido a la contingencia política, y son temas del ensayo en cuestión, que proposiciones como las que surgen de una lista de condiciones y procedimientos para la realización de un filme que alude a las cuestiones de seguridad en condiciones de represión, el rol de los militantes y su formación, las clasificaciones genéricas de los filmes revolucionarios, las formas de realización de funciones clandestinas, etcétera, solo para mencionar alguna de las cuestiones tratadas. Pero ¿en qué medida se está haciendo así referencia a la producción cinematográfica? La lista prescriptiva de Solanas y Getino bien puede ser útil para la confección y distribución de un folleto, o la realización de una pieza teatral. Su generalidad, su borramiento del cine, así lo permiten.

El interrogarse sobre los objetivos políticos no es algo que haga al cine en particular; es propio de cualquier actividad. No descalificamos la pertinencia de la pregunta, sino la manera en que es formulada; lo que descalificamos son los sub-interrogantes que

⁸ Las nociones de *condiciones de producción textual*, tanto como las de *modo de producción* y *proceso de producción* las tomamos de Eliseo Verón "Pour une sémiologie des opérations translinguistiques", Versus, Milán, nº 4, 1973.

ella induce. Los cuales, si se quiere, son de naturaleza técnica y no política: "¿El objetivo es táctico o estratégico?", "¿Es a mediano, corto o largo plazo?", "¿Se trata de agitar un acto?", "¿... de ayudar a la formación de cuadros?"...⁹ Cuestiones que no substituyen o pueden privilegiarse con respecto a otras del tipo: ¿Dentro de qué marco de contradicciones se sitúa la tarea?, ¿Cuáles son las relaciones de fuerza imperantes y a qué responden?, ¿Cómo está incluido el cine dentro de ese marco de referencia? Preguntas como las de Solanas y Getino son terminales, no iniciales, al contrario de las que proponemos.

Seguramente cineastas que desean tomar un camino revolucionario para su actividad se sentirán decepcionados cuando Solanas y Getino responden a la pregunta: "¿Por qué hacer un filme y no otra cosa?", con la afirmación: "Se justifica realizar un filme cuando, para alcanzar un determinado objetivo político, aquél logra niveles de penetración, de persuasión, de concientización, información, agitación, etcétera, superiores a cualquier otro recurso."¹⁰

Respuesta semejante a la de Henry Ford a un joven postulante a magnate; cuando éste le preguntó qué era necesario para hacer fortuna, Ford le respondió: "Hacer buenos negocios". Ni Ford, ni Solanas, ni Getino, arriesgan nada en la respuesta. Salvan, solamente, la tensión de una pregunta. El joven postulante a magnate o los lectores del "Cine como hecho político" esperaban seguramente otras proposiciones.

Ciertamente, la respuesta está condicionada por la interrogación. A una pregunta formulada en esos términos, no existe otro modo de contestación si se desea, al menos, mantener la coherencia del discurso; responder de otra manera implicaría apelar al principio de autoridad, o a lo lúdico, o, más allá, al placer individual: "porque yo lo digo", "porque sí" o "porque me gusta", variantes no consistentes con la argumentación general del libro.

La no vertiente aquí es la pregunta. La que sí tendría sentido político dentro de la misma cuerda sería: "¿Cómo saber como hacer un filme y no otra cosa?", que nos remitiría al entrelazo entre dos prácticas: la de producción de conocimiento y la cinematográfica. La pregunta tal como fue formulada, en cambio, supone un conocimiento acabado en el destinatario de la respuesta, y, finalmente, reduce la decisión a una opción de tipo cuantitativo.

⁹ "Cine, cultura y descolonización", p. 145.

¹⁰ Op. cit., p. 148.

Reformulada como lo proponemos, la interrogación se coloca, con sentido problemático, en el campo que comprende al cine: el de la cultura. Obligando a un pasaje por la criba de la particularización que vincule las condiciones de producción en el campo cinematográfico: la de dejar de lado una consideración siempre latente en el discurso de Solanas y Getino por la que se atribuye al cine un rol o rasgo específico propio del universo ideológico de la sociedad capitalista, como es el de constituir un instrumento de persuasión.

Bien sabemos que el cine podría ser pensado (lo fue, lo es) desde otras perspectivas: como un instrumento de conocimiento, o, meramente, como un archivo. El atribuirle una funcionalidad determinada depende de supuestos que se formulen acerca de sus posibilidades y de la articulación con lo social. Lo persuasivo es consumido por gran número de personas, y parece que su persistencia en el uso prueba el gusto por él. Su consumo y producción constituyen un ciclo que se autoabastece, se invierte, da ganancias... Pero de allí a que podamos afirmar que pueda generar cambios en conductas sociales hay una gran distancia. El pensar lo contrario proviene del hecho de hacer propia una concepción no fundada; en otros términos, de aceptar un mito.

Es precisamente la elusión de los procesos de producción y las condiciones de producción, en la reflexión sobre el cine, lo que permite la instalación de ese mito. La generalización borra la historia y la transforma en naturaleza.

4

La interpretación histórica: el tercer cine

El borramiento de lo específico a través de la generalización histórica aparece también cuando "El cine como hecho político" aborda la historia. El ensayo intenta una periodización del cine nacional, y pretende explicarla.

Tres períodos tendría nuestro cine: el llamado *primer cine*, cuyo apogeo se sitúa entre 1940 y 1945; el del *segundo cine*, vinculado al cine de autor europeo, y el del *tercer cine* o cine militante. Según Solanas y Getino, el primero está ligado a la expansión mundial del imperialismo, cosa que seguramente es cierta, del mismo modo que están vinculados a ese fenómeno el uso de las bicicletas o el chaleco.

Para el *segundo cine*, el salto de nivel, en lo que a hipótesis causales se refiere, es grande: este cine se genera como un reflejo criollo de ciertas tendencias europeas. El *tercer cine*, a diferencia de los otros, y por carencia, abrevó en otras fuentes: "el cine de descolonización en la Argentina debió buscar esos aportes en las ideas que el pueblo tiene sobre la cultura, y que se expresa fundamentalmente a través de su propia práctica política".¹¹ Sin duda, las hipótesis explicativas que se proponen para cada etapa son de orden diverso, pero el interrogante mayor se plantea para el tercer cine. Allí Solanas y Getino reflexionan sobre su propia práctica.

Pensamos que "el pueblo" engloba, para los autores, a sectores heterogéneos: la clase obrera, sectores de trabajadores rurales, una parte de la clase media, el empresariado nacional... Quizá la sumatoria no sea tan extensa; no lo sabemos. De hecho es bastante difícil saber cuál es la "idea" que esos sectores tienen de la cultura. Menos cuando ella se refleja a través de su práctica política; de existir tales "ideas", seguramente deben ser entonces contradictorias, o al menos no homogéneas; coincidentes con su práctica política, que así lo es. Salvo que se enrase la práctica política y se la reduzca a la evidencia que libra el sufragio.

Si tales "ideas" existen, es difícil suponer que juegan un rol de oposición a la cultura oficial; es precisamente ella la que ha sido y es correa de transmisión de la opresión imperial y es su raigambre en amplios sectores oprimidos la que favorece la opresión imperial. Revolucionarios de los cuatro costados del mundo han señalado, poder en mano, las dificultades que provoca la persistencia de esos valores.

Quizá Solanas y Getino quieran decir que como miembros de la clase media, apéndice político durante un largo período de la política oligárquica, descubrieron el proceso político de masas que se denominó peronismo. Y que ese encuentro tiene su base en el agotamiento progresivo de la ecuación económica que dio origen y sustento a esa clase.

Y que fue la clase obrera y su desarrollo político reflejado en el crecimiento de la intensidad de sus luchas la que determinó que núcleos de intelectuales dejaran de lado el sueño de la arcadía del Plata para jugar un rol acompañante de esa clase, a la cual antes habían enfrentado. Si esto es lo que quieren expresar Solanas y Getino, tenemos que acordar que no lo hacen con dema-

siada claridad. Y que no explican, en especial, la dinámica de aparición del *tercer cine*.

A través del párrafo señalado nada nos dicen del periplo cumplido para descubrir las "ideas" del pueblo acerca de la cultura. De esas ideas a la mesa de montaje o la selección de un encuadre hay, por otra parte, un camino seguramente; pero tampoco se habla de esto en "Cine, cultura y descolonización".

5

La imagen: materia privilegiada del cine

Sin embargo, Solanas y Getino no permanecen siempre exteriores a su objeto y lejanos de su acción; tienen una imagen del cine, ya lo hemos señalado (un instrumento de persuasión), y lo que piensan de él y de sus componentes es coherente con esa concepción de base. "Una sola imagen, afirman, puede reemplazar una larga descripción literaria sobre un hecho: la imagen es un dato de la realidad, una prueba que se define por sí misma, que no necesita el proceso intelectual de la lectura, y que, además de su significado conceptual, penetra sensiblemente, alcanzando un nivel de persuasión muy superior a la mayor parte de los restantes medios de comunicación."¹²

Parece que la fuerza persuasiva del cine, que ya analizamos, se instala en uno de sus componentes: en la imagen; ella, para nuestros autores obvia hasta el proceso intelectual de la lectura. Se la muestra instaurando un contacto no mediado entre el objeto y el sujeto, y esto no es cierto. El concepto proviene de la fraseología generada por ciertos teóricos del "audiovisual" del norte del continente americano. La imagen no elude proceso intelectual alguno; lo que propone es una modalidad diferente de lectura. Modalidad, por otra parte, tan ligada al mundo de la cultura como cualquier otra forma de intelección.

Y es el cine mismo el que ha generado esa forma de intelección, siendo, como la fotografía, no más que un artificio. Ciertas normas sociales en uso nos indican que un juego particular de luces y sombras tiene una relación de equivalencia con un objeto de la realidad: una ilusión que nos hace exclamar cuando vemos un pequeño trozo de papel grisado (llamado foto) en forma diferencial: "es x", o frente a sombras que se mueven en una sala oscura proferir: "¡qué bello el bosque!". Ni "x", ni "bosque": lo que tenemos frente a nosotros son representaciones conven-

11 *Ibidem*, pp. 137 y ss.

12 *Ibidem*, p. 147. ...

cionales de personas o cosas. Y como la historia o la etnología lo prueban, esas representaciones son variables con el tiempo y con las diferentes culturas.

El proceso que se produce cuando se lee una imagen no es otra cosa que una lectura desde la cultura misma, que ha pautado una modalidad de producirla. La imagen no es entonces ninguna "prueba que se define por sí misma"; esa "prueba" ya está definida como tal.

Una toma cinematográfica cualquiera implica una negación, una fragmentación arbitraria realizada a voluntad por el operador: si aporta alguna información acerca de la realidad, se trata de una información manipulada por un operador que selecciona y toma de ella lo que considera significativo. Y que no realiza esta operación guiado por no sabemos qué principio de objetividad, sino desde su propia concepción del mundo. Lo mismo podría afirmarse del conjunto de operaciones que constituyen la técnica cinematográfica.

Más aun; ni la misma técnica de base es neutral en este proceso. Tanto el reglaje de las cámaras como la cámara misma son producto de invenciones ligadas a ideologías situadas en tiempo y lugar. La cámara, en tanto que aparato, está asociada a ciertas concepciones de la perspectiva del Renacimiento (perspectiva monocular, substancialmente diferente de la visión normal, instrumentación tecnológica ligada a cierta concepción del lugar del sujeto propia del momento de su desarrollo).

Vistos así la fotografía y, más allá, el cine son el producto de una condensación de fenómenos que anteponen sucesivos velos para una visión de la realidad "tal cual es".

Se impone como tarea el desmitificar esa "impresión de realidad", esa suerte de autoevidencia que la imagen o el registro cinematográfico se atribuyen. Y esta preocupación no establece ninguna distancia con lo cotidiano; todos los días desde nuestros televisores nos afirman que esas líneas brillantes que percibimos constituyen la realidad misma.

La tarea descolonizadora —entendemos— no se sitúa precisamente a nivel de la reificación de una tecnología generada en los grandes centros de poder económico: a la inversa, parte del acto descolonizador implica el señalamiento de los modos de acción de esa tecnología y de los modos en que se nos indica

que debemos utilizarla. Más allá de creencias que se nos pretende imponer a través de ella y de sus productos.

"¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios o de abordamiento directo de la realidad, sino un cine de dato y de prueba irrefutable?"¹³ se interrogan Solanas y Getino. No contestaríamos a esta pregunta concluyentemente, como ellos, sin el texto, al menos, que condense esta afirmación: todos los días somos testigos y consumimos imágenes documentales, datos acerca de la realidad y testimonios de sus actores. Y ellos, por sí mismos, son eso, datos. Pero datos organizados en teorías, lo que interesa es: descubrir las claves de esa organización y oponerle otra que cambie el sentido de esos datos (o de otros que sean producto de las necesidades del nuevo orden).

"Una imagen verídica —a ojos del pueblo—, un fragmento de la realidad que se ilumina. La imagen documental, el dato que no se discute, es decir, la *prueba*, alcanza una importancia total frente a las 'pruebas' del adversario."¹⁴ Es posible, sin duda, el debate entre un "mostrar" y un "decir" de quienes detentan el poder y un "mostrar" y un "decir" de quienes pretenden sacudirlo. Pero si se tienen en cuenta las dos condiciones, el párrafo citado acentúa la primera. Como contraprueba bastarían los propios filmes de Solanas y Getino (al menos algunos de ellos). "Mostrando" las mismas imágenes "dicen" cosas diferentes. Cambiando la forma de "decir", reorganizando el material, denuncian con ello una forma de "decir". En otros términos, subvirtiendo la "evidencia" que de esas imágenes parecía desprenderse.

6

La síntesis negada

La acción política productora de significación tal cual se enfoca en el ensayo que comentamos, juega en dos tableros. Uno, el de la política misma; otro, el del vehículo sobre el cual esa política transita (cine, en este caso).

Ambas áreas de problemas son escindidas por la acción colonizadora; se las reconoce como existentes, pero se las postula como ajenas. No se trata del cine latinoamericano o argentino y su

¹³ *Ibidem*, p. 162.

¹⁴ *Ibidem*, p. 162.

articulación con la política local o continental, sino del aislamiento conceptual del cine, por un lado, y de lo político, por otro.

Desarticulaciones similares han sido señaladas ya en discursos sobre la inserción social de la economía o de las ciencias. Definido un producto social como separado de su realidad política, no quedará después otra posibilidad que la de tratarlo como tal. Vigente tal definición en los grandes centros metropolitanos de producción del conocimiento, aparece retomado en la periferia en forma acrítica del mismo modo. Aquí, las condiciones metropolitanas degradadas promueven una reproducción sin salida, capitalizable a ratos por la actividad que se desarrolla en los países centrales.

Por momentos, este mecanismo de apropiación encuentra, además, una articulación política que lo promueve y estimula (el desarrollismo en nuestro país). Y en otros momentos es lateralizado o reprimido (en la Revolución Argentina, por ejemplo), como castigo por la producción de acciones sociales ajenas a la producción misma de conocimiento, pero propias de la demanda social que él mismo genera.

La universidad, así como los institutos dedicados a la producción científica o artística son los destinatarios habituales de uno u otro tipo de manipulación.

Solanas y Getino intentan producir con sus proposiciones la quiebra de este modelo; procuran integrar esos universos que el mecanismo de la dependencia separa. Pero en su intento son integrados otra vez, confiriéndoles el status de propiedades del "medio" o de categorías analíticas a los mitos producidos por los discursos que se proponen refutar.

Huyendo de la disociación: objeto por un lado, contexto de acción por otro, Solanas y Getino nos dejan sin contexto y sin objeto.

Juego de inversiones, peligrosamente cercanas sin embargo a las equivalencias, este texto repite fórmulas que alguna vez aparecieron como felices, y sus argumentos se reproducen a sí mismos sin mayores variantes. No podría suceder de otro modo: no se trata del análisis de una experiencia, ni de la historia, si se quiere, de la aproximación de cosas disyuntas.

Se trata de la síntesis que niega sus componentes: ¿Cómo, entonces, reandar el camino; cómo repetir, superándola, una experiencia?

Informaciones

Primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica

Entre los días 2 y 6 de junio de 1974 tuvo lugar en Milán, Italia, el primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica. El comité organizador estuvo integrado por Roland Barthes, Henry Hiz, Umberto Eco, Gyorgy Szepe, A. Lundskanov y G. Franco Bettetini. Las sesiones contaron con más de 800 asistentes, integrantes de delegaciones de países de Europa, América y Asia.

Al discurso de apertura, pronunciado por Roman Jakobson, siguió la lectura de un crecido número de comunicaciones, así como la realización de mesas de trabajo sobre temas de lingüística, teoría semiológica, semiología aplicada e ideología. La secretaria del Congreso distribuyó copias

mimeografiadas de una parte de los trabajos presentados, y publicará en las actas del encuentro versiones más extensas.

En su próximo número, *Lenguajes* incluirá una reseña del desarrollo del Congreso —del que participó una delegación de la Asociación Argentina de Semiótica—, así como una descripción interpretativa de las líneas teóricas que mostraron su vigencia en comunicaciones y debates.

Los lectores interesados podrán solicitar en préstamo, para consultar o fotocopiar, resúmenes que se cuentan entre los distribuidos por la secretaria del Congreso Internacional, y cuyos títulos detallaremos también en el número próximo.

En 1974 la Asociación Argentina de Semiótica ha organizado los siguientes cursos, dictados en el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)

"Ideología y teoría del discurso". Seminario a cargo del profesor Eliseo Verón.

Programa:

- 1) Una vez más sobre la noción de ideología. Ideología y materias significantes. Revisión crítica de algunos planteos recientes: aspectos productivos y reproductivos del modo de producción. Ideología y producción discursiva. Discurso "ideológico" y discurso "científico".
- 2) Ideología y condiciones de producción. El proceso de producción discursiva. Un caso de análisis de las condiciones de producción discursiva: problemática del "discurso popular" y el "discurso burgués" en la prensa semanal argentina, 1960-1970.
- 3) Problemas teóricos y metodológicos de la descripción de operaciones discursivas (I): análisis de textos.
- 4) Problemas teóricos y metodológicos de la descripción de operaciones discursivas (II): análisis de textos.

"Semiología general. Historia, fundamentos, orientaciones y actualización". Curso a cargo de los profesores: Eliseo Verón, Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg y Oscar Traversa.

A) *El horizonte estructuralista y la primera semiología.*

Los fundamentos

- 1) Desarrollo crítico de la red conceptual del *Curso de lingüística general*, de F. de Saussure.
- 2) El "método estructural".
- 3) El proceso de constitución de la primera semiología.
- 4) La cultura como comunicación.

Las consecuencias

- 5) Caso 1: Semiología de la literatura: la búsqueda del nivel de la estructura.
- 6) Caso 2: Semiología de la literatura: la investigación del sentido (a)

11) Lingüística y semiología de los fenómenos discursivos.

Las consecuencias y las perspectivas

- 12) Caso 1: Semiología de la literatura: la lectura del deseo.
- 13) Caso 2: La reflexión sobre la pro-

ducción social del discurso "literario".

14) Caso 3: Semiología del cine: la crisis de las perspectivas clásicas y el cine como producción discursiva.

15) Caso 4: La producción social de la significación en las comunicaciones masivas.

ideológico (a través del análisis del relato); b) poético (mediante la deconstrucción retórico-estilística).

7) Caso 3: Semiología del cine: primera etapa de la reflexión semiológica sobre el lenguaje cinematográfico.

B) *La disolución del horizonte estructuralista y la transformación de la lingüística contemporánea.*

La evolución teórica

- 8) Emergencia de la lingüística generativo-transformacional.
- 9) Problemas teórico-metodológicos en la lingüística chomskyana y pos-chomskyana.
- 10) La crisis de la teoría del signo.

Semiología del cine

La bibliografía que aquí presentamos sobrepasa apenas los cincuenta títulos. Entendemos que su brevedad no es atribuible a un criterio de selección excluyente, sino al grado actual de desarrollo de los estudios de semiología cinematográfica. Sin aspirar a la exhaustividad, se ha intentado clasificar y reunir la mayor cantidad posible de trabajos sobre cine que incluyan una perspectiva semiológica.

Una cantidad apreciable de investigadores jóvenes se encuentra en estos

momentos a punto de publicar o terminar sus trabajos, en los principales centros de docencia e investigación. Es posible, entonces, que entre el momento de la redacción de estas líneas y su fecha de publicación, se produzca en el área algún movimiento editorial significativo. La semiología cinematográfica se halla, pensamos, en un momento de despegue, y de la producción que ahora se registra dependerá el pasaje a una etapa —la denominación no es evaluativa, ni tampoco inocente— de consolidación.

(1) Apra, Adriano y Martelli, Luigi, "Premesse sintagmatiche ad 'un' analisi di *Viaggio in Italia* di Rosellini", en *Cinema e film*, Roma, n° 2, pp. 198-207.

(2) Barthes, Roland, "Les unités traumatiques au film", en *Revue interna-*

tionale de Filmologie, París, n° 34, tomo X, 1960.

(3) Barthes, Roland, "Le problème de la signification au cinéma", en *Revue internationale de Filmologie*, París, n° 32-33, 1960.

- [4] Barthes, Roland, "Entretien avec Jacques Rivette et Michèle Delahaye", en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 147, 1963.
- [5] Barthes, Roland, "Entretien avec Philippe Pilar et Michel Tardy", en *Image et Son*, n° 175, 1964.
- [6] Barthes, Roland, "Le troisième sens", *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 222, pp. 12-19.
- [7] Baudry, Jean-Luis, "Cinéma = effets idéologiques produits par l'appareil de base", en *Cinéthique*, n° 7-8, 1970, pp. 1-8.
- [8] Bellour, Raymond, "Pour une stylistique du film", en *Revue d'Esthétique*, Paris, tome XIX, fasc. 2, 1966, pp. 161-178.
- [9] Bellour, Raymond, "Les oiseaux de Hitchcock: analyse d'une séquence", en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 216, 1969, pp. 24-28.
- [10] Bettetini, Gianfranco, *Cinéma: lingua e scrittura*, Bompiani, Milán, 1971.
- [11] Bettetini, Gianfranco, *L'indice del realismo*, Bompiani, Milán, 1971.
- [12] Bettetini, Gianfranco, "La lettura motivata dei segni filmici", *Annali Scuola Superiore della Comunicazione Sociali*, 4, pp. 55-105.
- [13] Burch, Noël, *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1969.
- [14] Bizet, Jacques-André, "Los estructuralistas, la noción de estructura y la estética del film", *Estructuralismo y Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969, pp. 169-189.
- [15] Cegarra, Michel, "Cinéma et sémiologie", en *Cinéthique*, n° 8, Paris, p. 25.
- [16] Cohen, Marcel, "Ecriture et cinéma", *Mélanges*, Marcel Cohen, Reunidas por David Cohen, Mouton, La Haya, 1970.
- [17] Dumon, Jean Paul, y Monod, Jean, *Le foetus astral*. [Analyse structurale du film de Stanley Kubrick 2001: Odyssée de l'espace]. Christian Bourgeois, Paris, 1970.
- [18] Du Pasquier, Sylvain, "Les gags de Buster Keaton", *Communications*, Paris, n° 15, 1970.
- [19] Eco, Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1968.
- [20] Garroni, Emilio, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari, 1968.
- [21] Garroni, Emilio, *Progetto di Semiotica*, Laterza, Bari, 1972.
- [22] Gheude, Michel, "Les photographes comme Signifiant", *Anuario 1970*, Instituto "Agostino Gemelli", Milán.
- [23] Ivanov, Viatcheslav, "Eisenstein et la linguistique structurale moderne", en *Cahiers du Cinéma*, n° 220-221, 1970.
- [24] Jakobson, Roman, "Decadenza del cinema?", *Cinema e film*, Roma, 1-2, 1967, pp. 163-168.
- [25] Jackiewicz, Aleksander, "La théorie du cinéma métaphorique et métonymique à la lumière de la sémiologie", en *Sign-Language-Culture*, Mouton, La Haya-Paris, 1970.
- [26] Koch, Walter, "Le texte normal, le théâtre et le film", *Linguistics*, n° 48, 1969, pp. 40-67.
- [27] Koch, Walter, "Kinematik", *Varia Semiotica*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Nueva York, 1971.
- [28] Koch, Walter, "Semiotisierungstufen in film", *Varia Semiotica*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Nueva York, 1971.
- [29] Kuntzel, Thierry, "Le travail du film", *Communications*, Paris, n° 19, 1972, pp. 25-39.
- [30] Knilli, Friedrich, *Semiotik des films*, Hanser Verlag, República Federal Alemana, 1971.
- [31] Kristeva, Julia, "Cinéma: pratique analytique, pratique révolutionnaire", *Cinéthique*, Paris, n° 9-10, 1971, pp. 71-79.
- [32] Lebel, Jean P., *Cinéma et idéologie*, Ed. Sociales, Paris, 1971.
- [33] Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Ed. Klincksieck, Paris, 1968.
- [34] Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Ed. Larousse, Paris, 1971.
- [35] Metz, Christian, "Propositions méthodologiques pour l'analyse du film", en *Information sur les sciences sociales* (UNESCO), tome VII, fasc. 4, 1968, pp. 107-119.
- [36] Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma—Tomo II*, Ed. Klincksieck, Paris, 1973.
- [37] Metz, Christian, "Sémiologie, linguistique, cinéma", *Cinéthique*, Paris, n° 6, 1970, 21-26.
- [38] Metz, Christian, "Spécificité des langages", *Semiotica*, La Haya, tome I, n° 4, 1969, pp. 370-396.
- [39] Mitry, Jean, "Un lenguaje sin signos", *Estructuralismo y Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.
- [40] Mruklik, Barbara, "The film as a language", en *Sign-Language-Culture*, Mouton, La Haya, 1970.
- [41] Marie, Michel, "Langage et cinéma (sur un ouvrage de Christian Metz)", en *La nouvelle critique*, Paris, n° 50 (231).
- [42] Panofsky, Erwin, "Style and medium in the motion picture", *Film: an anthology*, Nueva York, 1959.
- [43] Passolini, Pier Paolo, "Le cinéma de poésie", en *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 171, 1965, pp. 56-64.
- [44] Pryluck, Calvin, "Structural analysis of motion picture as a symbol system", en *Audio-Visual Communication Review*, vol. 16 n° 4, 1968, pp. 372-402.
- [45] Ricardou, Jean, "Page, film, récit" en *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 185, 1966, pp. 71-74.
- [46] Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Collection "Tel-Quel", Paris, 1967.
- [47] Sieminska, Ewa, "Connotation and denotation in a work of film art", en *Sign-Language-Culture*, Mouton, La Haya, 1970, pp. 414-442.
- [48] Urrutia, Jorge, *Ensayos de lingüística externa cinematográfica*, C.E.U., Madrid, 1972.
- [49] Urrutia, Jorge, "Notas para una semiología del cine", *Proemio*, Barcelona, III, 2, 1972, pp. 309-324.
- [50] Wollen, Peter, *Signs and meaning in the cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1969.
- [51] Worth, Sol, "The development of a semiotic of film", *Semiotica*, La Haya, tome 1, n° 3, 1969, pp. 282-321.
- [52] Zolkovsy, Aleksander, "La poética generativa di S. M. Eisenstein", en *Cinema e film*, Roma, n° 3, 1967, pp. 267-280.

Asociación Argentina de Semiótica

Güemes 3950, Buenos Aires, Argentina

Comité Ejecutivo

Presidente: Eliseo Verón
Vicepresidenta: Rosalía Cortés
Secretario General: Juan Carlos Indart
Tesorera: Graciela Feinsilber

Asociación Internacional de Semiótica

6, rue de Tournon, París 75006, Francia
Via Melzi d'Eril, 23, Milán, Italia

Comité Ejecutivo

Presidente: E. Benveniste (Francia)
Presidente *ad interim*: C. Segre (Italia)
Vicepresidentes: R. Jakobson (EE.UU.), J. Lotman (URSS),
A. Ludskanov (Bulgaria), D. Pignatari (Brasil)
Secretario General: U. Eco (Italia)
Secretaria Ejecutiva: J. Kristeva (Francia)
Tesorero: J. Geninasca (Suiza)
Jefe de Redacción de *Semiotica*: T. A. Sebeock (EE.UU.)

Comité Directivo

Eliseo Verón (Argentina)
R. Lindekens, N. Ruwet (Bélgica)
D. Pignatari (Brasil)
A. Ludskanov, M. Yanakiev (Bulgaria)
P. Bouissac (Canadá)
Y. Osolsobe (Checoslovaquia)
H. S. Sorensen (Dinamarca)
H. Hiz, R. Jakobson (EE. UU.)
E. Benveniste, J. Kristeva (Francia)
J. Cohen, W. H. Thorpe (Gran Bretaña)
T. A. van Dijk (Holanda)
I. Fonagy, Gy. Szépe (Hungría)
B. Hrushovski (Israel)
U. Eco, A. Rossi (Italia)
Sh. Kawamoto (Japón)
J. Pelc, S. Zolkiewski (Polonia)
E. Albretch, M. Bierwisch (República Democrática Alemana)
H. Lieb, H. Seiler (República Federal Alemana)
M. Pop (Rumanía)
J. Geninasca (Suiza)
S. Bayrav (Turquía)
J. Lotman, S. K. Saumjan (URSS)

Correo
Argen-
tino

Concesión N° 1772
Franqueo reducido

Sumario

Presentación

Eliseo Verón

Para una semiología de las operaciones translingüísticas

Christian Metz

El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico

Jean-Louis Baudry

Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base

Noël Burch y Jorge Dana

Proposiciones

Cine: práctica analítica, práctica revolucionaria

Preguntas a Julia Kristeva

Balance y polémica. Las imágenes del imperialismo (II)

Oscar César Traversa

Cine: la ideología de la no-especificidad

Informaciones

Bibliografía sistemática de lingüística, semiología
y comunicaciones